

ION GAGIM

**STUDII DE
MUZICOLOGIE**

2017

CZU 37.0=135.1=161.1

G 13

Aprobat la ședința Consiliului Facultății de Științe ale Educației, Psihologie și Arte a Universității de Stat „Alec Russo” din Bălți din 13 decembrie 2016, proces-verbal nr. 5.

Coperta/maketare/tehnoeditare: Silvia CIOBANU

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Gagim, Ion.

Studii de muzicologie / Ion Gagim. – Bălți : S. n., 2017
(Editura Univ. de Stat „Alec Russo” din Bălți). – 265 p.

Texte : lb. rom., rusă, engl. – Referințe bibliogr. în subsol. – 200 ex.

Volumul cuprinde un grupaj de scrieri, care tratează probleme ale științei muzicii raportate la postulatele epistemologiei moderne, precum și expune conceptul unei noi discipline (subdirecții) muzicologice, *Muzicologia dinamică*, formulat și elaborat de autor. Textele au fost publicate în diferite ediții de specialitate și/sau prezentate în calitate de comunicări la diferite foruri științifice în țară și peste hotare.

MUZICA ȘI LUMEA NOUĂ A ȘTIINȚELOR

Muzicalitate supremă în sfera gândirii...

Niels Bohr

Meditația muzicală să fi e prototipul gândirii în genere?

Oare a urmărit vreun filosof un motiv până la capăt,

până la epuizare și până la limita lui,

asa cum o face un Bach sau un Beethoven?

Gândire exhaustivă există numai în muzică.

Emil Cioran

Introducere

Orice problemă, pentru a căpăta consistență și obiectivitate, trebuie abordată în contextul unui anumit sistem de referință. Sistemul în cauză poate fi diferit în funcție de domeniul pe care-l reprezintă (de exemplu, muzica în contextul fi losofi ei), de gradul de generalitate sau de nivelul sistemului (de exemplu, muzica în contextul paradigmei moderne a culturii sau a educației etc.).

În studiul de față ne propunem să tratăm muzica în contextul epistemologiei moderne. Or, fenomenul sonor muzical poate fi raportat pe deplin la principiile noii teorii a cunoașterii. Pe de o parte, muzica, după natura sa, conține în sine aceste principii, pe de alta, principiile respective sunt generate de structura „muzicală” a lumii: legile muzicii stau la baza a tot ce există, de la universul mare la universul mic și invers, tot ce există își află refl ectare în muzică. „Lumea este o muzică”, „viața este o muzică”, „totul este muzică”, au afi rmat gânditorii tuturor timpurilor, lucru pe care îl demonstrează cu prisosință știința modernă.

Muzica, în virtutea importanței sale existențiale pentru om, trebuie privită din perspectiva abordă- rilor științifi ce moderne ale lumii, vieții, omului. Emil Cioran, raportându-se la problema muzicii sub aspectul ei filosofic, afi rmă:

„Dacă, în ordinea spiritului, am vrea să cântărim reușitele Europei de la Renaștere și până-n zilele noastre, izbânzile fi loso- fi ei nu ne-ar reține atenția, fi losofi a occidentală ne- fi ind cu nimic superioară celei grecești, hinduse ori chineze. În cel mai bun caz, ajunge la nivelul lor în câteva puncte. (...) Lucrurile stau altfel în ce priveș- te muzica, această mare răscumpărare a lumii moderne, fenomen fără echivalent în nicio altă tradiție. (...). Prin muzică, Occidentul își dezvăluie chipul și atinge profunzimea. Dacă nu a creat o înțelepciune, nici o metafizică numai a lui, și nici măcar o poezie absolut singulară, în schimb în creația muzicală și-a proiectat întreaga originalitate, rafinamentul și capacitatea de inefabil (...). Fără muzică, Occidentul n-ar fi produs decât un stil de civilizație oarecare, previzibil. Când își va face socoteala fi nală, doar muzica va sta mărturie că nu s-a irosit în zadar, că într-adevăr are ceva de pierdut”.¹ Muzica nu este doar artă, ea este o realizare de vârf a gândirii, a spiritului uman în general, un fenomen suprem printre lucrurile create de om. Prin abordarea ei doar ca fenomen estetic (ca ceva „frumos” și „plăcut”), muzica își poate pierde măreția și universalitatea sa – ceea ce constituie ea pentru om ca fi ință spirituală.

Paradigma nouă a științei

Spiritul lumii contemporane a generat noi teorii științifi ce care diferă radical de cele tradiționale. Postulatele științei bazate pe cartezianism și pe fizica clasică sunt revizuite în mod fundamental. Obiectul interesului științific a devenit, în fond, microuniversul, care a substituit în mare parte interesul clasic pentru macrounivers. S-a născut fizica nouă, cuantică (supranumită și „ondulatorie”, altfel spus, „muzicală”), iar, odată cu ea, perceperea-interpretarea-explicarea cuantică a lumii, naturii, vieții, evoluției.² Multe legi care, după cum se considera, stăteau neștrămutat la baza macrouniversului

¹Cioran și muzica. București, Editura Humanitas, 1997, p. 88-89.

²A se vedea: Capra Fr. Tao și fizica. București, Editura Tehnică, 2004; Niculescu B. Transdisciplinaritatea. Iași: Polirom, 1999.

obiectiv, s-au arătat a fi incapabile să explice realitatea cuantică. Însăși lumea omului (socială) a devenit alta. Legile noi ale teoriei ondulatorii au condus la revizuirea unor legi ale gândirii, ale psihologiei umane. Locul modernismului l-a luat postmodernismul, care în sens direct inversează sau chiar anulează principiile fundamentale ale culturii tradiționale.³ Totul trece printr-o transformare fundamentală, implicit conștiința, iar, odată cu ea, comportamentul omului și multe forme ale activităților sale vitale.

Teoria relativității și cea cuantică au strămutat reprezentările despre lume ale lui Descartes și Newton. A fost pus sub semnul întrebării fundamentul cheie al fizicii clasice – obiectivitatea. Primele descoperiri ale noii fizici au fost legate, în primul rând, de o criză a percepției noii realități cuantice, și, în ansamblu, de o criză existențială. Descoperirea universului subatomic necesită un sistem nou de concepții asupra lumii pentru ca aceasta să fie înțeleasă. S-a dovedit că nu există doar o singură realitate – există mai multe realități (sau nivele de realitate).⁴ Diverse nivele de realitate presupun, respectiv, diverse modalități (nivele) de percepție.

Astăzi, când înșiși fizicienii au mers mai departe de modelul tradițional, este timpul ca și celelalte științe să-și revadă (să-și lărgească) fizica sa, baza epistemologică. Acest lucru se referă și la științele despre muzică: muzicologia, estetica muzicală, psihologia muzicală, fizica muzicii, pedagogia muzicii etc. Știința muzicii nu poate să rămână în urmă sau să evite participarea la acest proces științific global. Aceasta ar conduce-o la marginalizare, în timp ce ea

³Epistemologia postmodernismului (J.-L. Moigne) include în sine trei elemente: gnoseologia – care este statutul cunoștințelor? (sunt ele absolute sau relative, au un caracter intern sau extern în raport cu omul, sunt ele un „dat”, sau sunt create de om etc.), metodologia – cum ajung cunoștințele la om (sunt transmise sau sunt generate de el însuși) și etica – care este sensul cunoștințelor, valoarea lor (de ce omul are nevoie de cunoștințe?).

⁴ Nicolescu B. Op. cit.

ar putea deveni una din științele prioritare în cunoașterea legilor ascunse ale existenței.

Principiile noii epistemologii și muzica Înaintarea de la cartezianism și de la principiile fi zicii clasice, adică, de la concepția mecanicistă, la interpretarea sistemică (dinamică) a naturii, vieții, gândirii a condus la conștientizarea faptului că universul nu este o mașină constituită din elemente separate, dar un organism „viu” și unitar-armonic. Proprietățile de bază ale modelelor materiei, ale particulelor subatomice pot fi înțelese doar în termeni de mișcare, de interacțiune și de transformare. Toate cele spuse sunt proprii și artei sonore: muzica este un fenomen dinamic. Esența muzicii, după cum se știe, se află nu atât în sunete, cât în inepuizabilele și diversele forme ale mișcării și interacțiunii lor.

Cunoașterea la nivel cuantic include în sine, în calitate de element indispensabil și determinant, omul ca observator, conștiința lui. Noua fi zică a constatat că structurile de bază ale lumii materiale sunt determinate de modul în care privim la ele: modelele observate ale materiei nu sunt altceva decât reflecția modelelor mintale. „Noi cunoaștem obiectele sub forma metodelor de gândire despre obiecte”, observă M. Minsky.⁵ Dispare dualitatea carteziană „corp / materie – sufl et / conștiință”. Niciodată nu putem vorbi ceva despre natură (realitatea obiectivă / obiect), nevorbind în același timp și de noi înșine. Nicio cercetare nu poate face abstracție de acțiunea valorilor subiective. În muzică acest principiu este unul de bază: mesajul (conținutul) lucrării muzicale nu este un „dat obiectiv”, el este creat de (în) conștiința compozitorului, interpretului, ascultătorului. „Experiența muzicală nu este un obiect, pe care compozitorul îl pune în partitură, interpretul îl transportă, iar ascultătorul îl primește și îl consumă” (...). Ea „întotdeauna poartă un caracter individual”, ați răma G. Orlov.⁶ De aici, polisemantismul

⁵ Minsky M. Music, mind and meaning. In: Computer Music journal, v. 5, nr. 3, 1981, p. 28.

⁶ Орлов Генрих. Древо музыки. Санкт Петербург. Изд-во Композитор, 2005,

mesajului muzical, multitudinea variantelor de interpretare a lucrării muzicale etc.

Particulele subatomice nu sunt obiecte (în sensul clasic al noțiunii), dar sunt relații dintre obiecte. Trecerea de la obiecte la relații are un impact determinant pentru știință în general.⁷ Orice lucru trebuie defi nit nu izolat, dar în raport cu alte lucruri. La nivel subatomic relațiile și interacțiunile între părțile întregului sunt mai importante, decât părțile înseși. „Există mișcare, dar, ca rezultat, nu există lucruri în mișcare; există acțiune, dar nu există actori; nu există dansatorii – există doar dansul”.⁸ Noi am adăuga: există muzica, există interpretarea, dar „nu-i” interpretul. Lucrarea muzicală la fel este o rețea de evenimente („muzicale/ sonore”) intercorelate. În muzică (pentru a-i înțelege sensul) trebuie receptate nu sunetele în sine, ci raporturile de diferit gen dintre sunete, deoarece anume ele sunt aici unitățile de conținut. Aceasta este ceea ce se numește „auzire (și interpretare) intonațională” a muzicii. Intonația muzicală conține în sine în formă concentrată relații de diferit tip: de înălțime, metroritmice, modale, armonice, dinamice, timbrale etc. De aici, caracterul ei „impalpabil”, „eteric”, suprafi zic.⁹

Reducționismul¹⁰ este înlocuit astăzi de holism¹¹, care

c. 16.

⁷ Gregory Bateson consideră că relațiile trebuie să constituie baza pentru orice defi niție și că acest lucru trebuie explicat copiilor încă de pe băncile școlii (Cf: Capra F. Momentul adevă- rului. București, Editura Tehnică, p. 81).

⁸ Capra F. Op. cit., c. 95.

⁹ În legătură cu aceasta însușire a intonației muzicale D. Hristov în monografi a «Теоретические основы мелодики» (Москва, 1980) constată că apar serioase difi cultăți în încercarea de „a pătrunde în universul melodiei prin metode științifi ce”, care „își ascunde legitățile (...), lunecând din mrejele analizei profesionale” (c.11-12). În cazul melodiei (a muzicii în general) acționează legi „ascunse”.

¹⁰ Convingerea că toate aspectele fenomenelor complexe pot fi înțelese prin reducerea lor la elementele din care sunt constituite.

¹¹ De la grec. ὅλος, – „întreg, integru”. Părintelui holismului modern Jan Smuts îi aparțin frazele sacramentale că întregul este mai mult decât suma părților lui

tratează lumea ca un tot întreg și care constată că fenomenele și obiectele diferențiate de noi au un anumit sens numai în cadrul întregului. Holismul este o încercare de a folosi experiența emisferei drepte, completarea funcțiilor raționale ale gândirii stângi cu funcții neliniare și intuitive ale gândirii drepte. „Terenul” muzicii (al gândirii muzicale) este, în fond, emisfera dreaptă, care cuprinde fenomenul (obiectul, procesul) în totalitatea și indivizibilitatea sa. Gândirea dreaptă poartă un caracter polisemantic, sistemic, polifonic. Dacă emisfera stângă „vorbește”, atunci emisfera dreaptă „cântă”, dacă stânga „privește/vede” „pe orizontală” (pe direcție concavă), atunci cea dreaptă „ascultă/aude” „pe verticală” (pe direcție convexă) etc.¹²

Elementele subatomice ale materiei sunt, în esența lor, „polisemantice”, prezentându-se omului sub aspect dual: ca particulă și ca undă (în funcție de felul cum „privim” la ele, cum le interpretăm). La nivel subatomic elementele/obiectele tari se transformă în modele dinamice, vibraționale. În mecanica cuantică fenomenele apar ca probabilități și se asociază cu mărimi care iau forma undelor; ele sunt identice cu formulele matematice aplicate pentru descrierea, de exemplu, a unei corzi de chitară care vibrează sau a fluctuațiilor sonore.¹³ În muzică tonul la fel are formă duală: ca particulă materială și ca „eter supramaterial”, ca vibrație interioară.¹⁴ Muzica este în același timp „natură” și „supranatură”.¹⁵ Forma lucrării muzicale la fel este duală:

și că forma superioară a integrității organice este personalitatea umană. Dar încă Hippocrat considera că omul este un microcosmos în macrocosmos, iar până la el, Lao-Tse afirmă că poți cunoaște universul fără a ieși din propria curte

¹² Noi examinăm această problemă în monografi a: Gagim Ion. Dimensiunea psihologică a muzicii. Iași. Timpul, 2003, p. 99- 103.

¹³ Capra Fritjof. Momentul adevărului. București, Editura Tehnică, 2004.

¹⁴ A se vedea: Орлов Г. О. cit., p. 286-287.

¹⁵ A se vedea: Лосев А. Музыка как предмет логики. In: Лосев А.Ф. Из ранних произведений. Москва, 1990, с. 195- 392.

forma-schemă și forma-proces;¹⁶ la fel, forma-text și forma-sunare;¹⁷ la fel, forma teoretică și forma psihologică¹⁸ etc.

Descoperirea de către știința modernă a identității dintre structura materiei și structura gândirii se explică prin rolul fundamental al conștiinței în procesul de cunoaștere (observare). O particularitate determinantă a teoriei cuantice este conștientizarea faptului că omul are menirea nu numai de a observa (studia) însușirile proceselor subatomice, dar și de a le genera. În muzică are loc un proces analogic: omul nu numai ascultă (urmărește) de la o parte discursul muzical, dar construiește, în conștiința (imaginația) sa, conținutul acestui discurs – imaginea artistică.¹⁹ (Aici, în fond, își face prezența constructivismul – o altă teză a științei moderne). „Electronul nu are calități obiective în afara conștiinței mele”, ați rămași zica cuantică. Același lucru, după cum se știe, se întâmplă și în cazul imaginii artistice-muzicale.

Particulele subatomice (modelele dinamice) se prezintă, în același timp, ca „pachete de energie”. În muzică sunetul, motivul, intonația-nucleu a lucrării etc. sunt la fel „pachete de energie.”²⁰ Modelele dinamice creează anumite structuri stabile care constituie la nivel macroscopic substanța materială. În muzică această substanță macroscopică este forma lucrării.²¹

¹⁶ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград, Музыка, 1971.

¹⁷ Noi tratăm acest subiect în lucrarea. Gagim Ion. Introducere în muzicologia dinamică. (Cu titlu de manuscris). Bălți, Biblioteca Științifi că a USB „Alecru Russo”, 2006.

¹⁸ A se vedea: Gagim Ion. Dimensiunea psihologică a muzicii, Iași: Timpul, 2003, p. 216 – 223.

¹⁹ Atragem atenția la asemănarea lingvistică a noțiunilor de „imagine” și „imaginație”. Imaginea apare și se constituie în imaginație și numai acolo.

²⁰ Însăși tonul muzical este o unitate energetică. Ton, de la gr. „tonos” și lat. „tendo” se traduce ca „întindere”, „tensiune”, „energie” – fizică-fiziologică și psihică-spirituală. Intonație = in + ton, adică „intrare în ton”, în tensiunea lui psihică. A intona înseamnă a intra în energia tonului.

²¹ Reamintim că încă Ernst Kurth la începutul sec. XX a întreprins tentativa de a aborda muzica (forma muzicală) ca energie psiho-sonoră.

Între particulele subatomice (modelele dinamice) interacționează forțele de atracție și respingere. Acest proces este greu de vizualizat, după cum ar fi zicienii, dar el este foarte necesar pentru perceperea și conștientizarea fenomenelor subatomice. Un fenomen analogic în muzică este modul (cu procesele sale gravitaționale intrasonore: sunetele stabile și instabile), care la fel nu poate fi reprezentat-vizualizat sub formă de text (ca și gama, de exemplu), dar poate fi doar intonat, cântat, sonorizat. Modul muzical în general se prezintă ca un micromodel al universului: în centru se află tonica (soarele), în jurul căreia se „rotesc” (după legile gravitației) celelalte elemente („planete”).

Un alt principiu al structurii / configurației lumii este cel holografic: întregul este codificat în fiecare din părțile sale. Sunetul este holograma universului.²² Sunetul muzical, la rândul său, este o hologramă a muzicii, el include în sine (în formă ascunsă și concentrată) elementele ei de bază: melosul / melodia (înălțimea sonoră), armonia (sunetele armonice ale sunetului muzical), modul (câmpul gravitațional dintre sunetele armonice), ritmul (mișcarea pulsatorie a sunetului), timbrul (culoarea sunetului), dinamica (intensitatea sonoră) ș.a.m.d.

Pentru a exprima natura dinamică a realității, David Bohm a formulat (prin analogia hologramei) noțiunea de holomișcare (Holomovement)²³ din necesitatea de a cerceta nu structura obiectelor, dar structura mișcării. În muzicologie este cunoscută una din tezele ei fundamentale: esența muzicii este mișcarea (muzica fiind un fenomen dinamic-procesual). În muzică esențialul nu sunt „structurile”, ci mișcarea lor în timp.²⁴ De aici, caracteristicile de bază ale imaginii

²² Lumea este materie în mișcare. Dar orice mișcare produce sunet (vibrație). Astfel, în afara sunetului (vibrației) nu există materie. Sunetul, deci, este un element fundamental și indispensabil al existenței, conținând în sine însușirile de bază ale acesteia.

²³ Bohm David. Quantum Theory. New York: Prentice Hall, 1951.

²⁴ Este larg cunoscută teza lui E. Hanslick precum că muzica reprezintă în sine „forme sonore în mișcare”.

muzicale (conținutului muzicii): „devenire”, „constituire” „dezvoltare”, „dramaturgie”, „procesualitate”, „dinamism”.

Fizica modernă caracterizează materia nu ca fi - ind pasivă și inertă, ci prezentându-se ca un neîntrerupt „dans al energiei” cu anumite ritmuri (modele ritmice). Trecerea conceptuală de la structură la ritm este o altă teză fundamentală a noii științe. Categoria de ritm joacă un rol esențial în dezvoltarea (constituirea) noii viziuni holistice asupra lumii. Procesele și stabilitatea sunt compatibile numai în cazul când produc modele ritmice – fluctuații, oscilații, undulații. Expresia individuală a unei persoane la fel are la bază formule ritmice: vorbirea, mișcările corpului, gesturile (inclusiv în actul de interpretare muzicală), respirația etc.²⁵ Diversele modele ritmice nu sunt altceva decât expresia unuia și aceluiași ritm – a pulsului interior, ascuns.²⁶ Rolul fundamental al ritmului se extrapolează și asupra percepției, a comunicării senzoriale: când privim la un lucru, creierul transformă vibrațiile luminii în pulsații ritmice ale neuronilor. Transformări analogice se produc și în cazul percepției auditive. Ritmul este unul din elementele de bază ale muzicii. Aici el se manifestă în diverse forme și la diverse nivele ale pânzei sonore: de la ritmul motivului inițial până la ritmul compozițional al întregii lucrări.²⁷

Noua biologie (deși nu ca „sistemică”) demonstrează că fluctuațiile sunt determinante pentru dinamica

²⁵ S-a constatat că organismul uman funcționează în baza a circa 300 de ritmuri (Волков Ю., Поликарпов В. Человек. Энциклопедический словарь. Москва: Гардарики, 1999).

²⁶ Ritmul la fel joacă un rol important în diverse tipuri de comunicare interpersonală. Fiecare dialog verbal „ascunde” un ritm subtil, bazat pe sincronismul micromișcărilor partenerilor. O sincronizare analogică are loc în comunicarea dintre copilul nou-născut și mamă (să ne amintim aici de rolul legănăturii și, respectiv, al cântecului de leagăn), precum și între perechile de îndrăgostiți. Pe de altă parte, antipatia, opoziția și lipsa de armonie apar în cazul când ritmurile partenerilor în comunicare nu sincronizează (nu „armonizează” – comunicării îi lipsește „muzicalitatea”).

²⁷ A se vedea, de exemplu: Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва, Музыка, 1982.

autoorganizării organismelor. Ele sunt baza ordinii în lumea vie: structurile organizate sunt generate de modele ritmice. Denis Noble în cartea sa „The Music of Life. Biology Beyond the Genome” („Muzica vieții. Biologia de dincolo de gene”) compară organismul cu o „orchestră fără dirijor”.²⁸ Organismul crește, se dezvoltă, se constituie în timp ca o creație muzicală. Astfel, muzica și organismul viu se fondează pe aceleași principii ale constituirii și funcționării.

După modelul fi zicii cuantice și al biologiei sistemice, psihologia modernă își mută atenția de la structurile psihice la procesele psihice, ultimele stând la baza celor dintâi. Mulți psihologi și psihoterapeuți descriu dinamica mintală în no- țuni caracteristice fluxului de energie. (Ei iau ca punct de reper nu gândurile-judecățile, ci trăirile). Mișcarea, dinamismul, trecerea neîntreruptă a unei stări (a unui proces) în alte stări (în alte procese) – aceasta este natura psihicului. Psihicul nu este „mecanism”, „aparat”, „schemă”, „structură” (viziune carteziană), ci „organism”, „sistem viu”, „fenomen în mișcare”; el nu este „fapt”, dar „act” („proceseveniment”), nu este „moment”, „concluzie”, dar „mișcare-devenire” (Heidegger, Bergson, Ey ș.a.)²⁹. Procesele psihice sunt „ca melodia”, constată M. Merleau-Ponty.³⁰ Psihicul funcționează în baza unui „principiu ritmo-dinamic”.³¹ Astfel, este evidentă analogia naturii psihicului

²⁸ Noble Denis. The Music of Life. Biology Beyond the Genome. 2006. Anterior (în 1993) D. Noble a publicat o carte cu titlul „Logica vieții”, dar în noua sa carte cuvântul „logica” l-a înlocuit cu cel de „muzica”, considerând că organismul funcționează și se dezvoltă anume după legile muzicii, dar nu ale logicii.

²⁹ Bergson Henri. Eseu despre atele imediate ale conștiinței. Iași, Polirom, 1998; Ey Henry. Conștiința. Ediția a II-a. București, Editura Științifi că, 1998.

³⁰ Merleau-Ponty Maurice. Phenomenologie de la perception. Paris, Gallimard, 1971.

³¹ Psihologia operează cu noțiunea de „potențialitate” – caracteristică a infl uxului nervos, ce se poate înregistra sub formă de undă scurtă. (Dicționar Enciclopedic de Psihologie. Coord. Ursula Șchiopu, București, Editura Babel, 1997, p. 527). Din acest motiv, în psihologie se operează cu termenul de „psihoritmie”.

și a muzicii.³² În legătură cu necesitatea conștientizării noilor fenomene s-a născut un interes sporit pentru studiul emisferei cerebrale drepte cu caracteristicile sale specifi ce, necesare pentru înțelegerea acestor fenomene. Gândirea muzicală, la fel, este „gândire-proces” dar nu „gândire-ecran”, „gândire-mișcare” dar nu „gândire-concluzie”, ea nu este „lac” ci „râu”.³³ Ea este gândire a emisferei drepte, cu caracteristicile sale: sincretism, sincronism, paralelism, polisemantism, caracter continuu, neliniar, holistic, euristic, holografic etc.³⁴

Concluzii

Cele afirmate ne conduc implicit la necesitatea cercetării/studierii muzicii de pe pozițiile epistemologiei moderne pe următoarele (cel puțin) direcții de perspectivă:

- Filosofi că, în planul tratării muzicii ca o fi-losofi e specifi că – sonoră, ca hermeneutică auditivă (și temporală), ca semantică sonoră, ca un gen specifi c de cunoaștere – cunoaștere de tip muzical.³⁵

³² De aici și întâietate în acțiunea sa asupra universului interior, după cum arată cercetările.

³³ La ascultarea unei simfonii, de exemplu, ne interesează nu cu ce se va termina lucrarea (ultimul ei acord, „concluzia fi nală”), dar mișcarea-curgerea discursului, constituirea lui în timp, pe care îl trăim, la fel, în timp.

³⁴ A se vedea: Gagim Ion. Dimensiunea psihologică a muzicii... p. 244-252.

³⁵ Este grăitoare în acest sens conferința științifi că pe o problemă similară: «Звучащая философия» (Сборник материалов. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003). A se vedea unele comunicări din cadrul acestei conferințe: М.Р. Зобова. Звучит ли сегодня философия? p. 88-91; Т. А. Акиндинова. «Звучащая философия»: о тенденциях движения в историческом времени, p. 5-8; А. С. Клюев Музыка как звучащая философия, p. 99-100; А. К. Секацкий. Партитура неслышимой музыки, p. 160-178. La fel, problema cercetării muzicii sub aspect fi losofi c a fost scoasă în discuție pe paginile revistei «Советская музыка» în anii 1988-1989, genericul ei fi ind: «Музыкальная наука: какой ей быть сегодня?». Participanții la discuție au ajuns la concluzia că știința de viitor a muzicii este fi losofi a muzicii. (A se vedea: Клюев А. С. Будущее музыкознания. // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». Выпуск №12. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001, с. 294 — 296).

• Muzicologică, în planul elaborării unor noi subdirecții: 1) Muzicologia dinamică (sau funcțională), unde elementele și aspectele muzicii vor fi elucidate (caracterizate / prezentate) în forma lor vie, în multitudinea inepuizabilă a interrelațiilor, interacțiunilor și interdependenței lor, cu rolul (funcția) de a comunica un anumit mesaj; în muzică fiecare element al ei „vorbește”, se adresează ascultătorului, îl invită la „dialog”.³⁶ 2) Muzicologie sonoră (auditivă), cu accentul pe „auditivă” (alături de cea vizuală, după partitură) în analiza muzicii. Una din metodele de analiză a muzicii ar putea deveni aici analiza auditivă a discursului sonor (alături de analiza teoretică tradițională).³⁷ Necesitatea dezvoltării muzicologiei pe subdirecțiile propuse se află la ordinea zilei.³⁸

• Pedagogică, în planul elaborării unei noi direcții a domeniului – pedagogia auzului (alături de „pedagogia văzului”, pe vectorul căreia își realizează demersul știința tradițională a educației).³⁹ În legătură cu aceasta devine

³⁶ În titul lucrărilor lui Boris Asafi ev (Б. Асафьев) «О направленности формы у Чайковского» (Избр. Труды. – М: АН СССР, 1954, т. 2, р. 64-70), «Композитор-драматург П. И. Чайковский» (tot acolo, р. 57-63) ș.a.

³⁷ În lucrarea Dicționar de muzică (Editura Știința, 2008) am inclus această noțiune, propunând totodată una din posibilele definiții (p.20). În acest sens ne putem reaminti de termenii lui B. Asafi ev „urmărirea muzicii” («наблюдение музыки») și „descoperirea muzicii” («обнаружение музыки»).

³⁸ Problema a fost formulată într-un plan asemănător mai înainte, în contextul aceleiași discuții «Музыкальная наука: Какой ей быть сегодня?» din revista «Советская музыка» (1988 – nr. 11, р. 83-91; 1989 – nr. 1, р. 71-77; nr. 2, р. 38-43; nr. 5, р. 82-89; nr. 8, р. 48-54.). Participanții au formulat ideea că viitorul muzicologiei trebuie să fi e o teorie a muzicii, care va include cunoștințe de ordin teoretic, istoric, psihologic și altele despre arta muzicii. V. Medușevsky: „În prezent se observă un interes nu numai pentru anumite discipline muzicale, în parte, ci pentru un tablou integrat al muzicii și pentru rolul ei în situația de astăzi”. M. Mughinstein: „La orizont apare conturul unei muzicologii sintetice, în care știința într-un mod miraculos se contopește cu arta, iar stihia artei – cu stihia vieții însăși”. (Клюев А. С. Op. cit.)

³⁹ Despre problema „pedagogiei auzului” a se mai vedea: Гажим И. Музыка как великая педагогика // „Музыкально- педагогическое образование на рубеже XX и XXI веков”. Материалы VIII Международной Конференции. Москва,

actuală necesitatea reconsiderării unor principii și metode ale educației/instruirii muzicale, unde obiectul general de studiu ar fi nu „Muzica”, dar „Eu și Muzica”. Aceasta modifică că principial metodologia predării și însușirii muzicii, aducerea ei în sânul epistemologiei moderne.

• General-științifi că, în planul cercetărilor inter-, poli- și transdisciplinare la hotarul cu alte științe: fi losofi a (gnoseologia, metafi zica, hermeneutica ș.a.), psihologia (studierea proprietăților gândirii drepte – intuitive, neliniare, holistice, euristice etc., ca fi ind actuală astăzi⁴⁰, utilizarea posibilităților muzicii / experienței muzicale a copilului în dezvoltarea unor însușiri generale de personalitate prin „muzicalizarea” acesteia în sens larg, nu doar specifici c.

O abordare a muzicii din perspectivele propuse în acest studiu va situa știința ei în rândul științelor de frunte, iar fenomenul muzical își va căpăta importanța adevărată pentru omul modern în opera de cunoaștere și transformare a vieții, a societății, a speței umane.

Bibliografie

1. Bergson Henri. Eseu despre datele imediate ale conștiinței / Bergson H. – Iași: Polirom, 1998.
2. Bohm David. Quantum Theory / Bohm D. – New York: Prentice Hall, 1951.
3. Capra Fritjof. Taofi zica / Capra F. – București: Tehnică, 2004.
4. Capra Fritjof. Momentul adevărului / Capra F. – București: Tehnică, 2004.
5. Gagim Ion. Dicționar de muzică / Gagim I. – Chișinău: Știința, 2008.
6. Gagim Ion. Dimensiunea psihologică a muzicii / Gagim I. – Iași: Timpul, 2003.

МИГУ, 2004, c. 146-153.

⁴⁰ Actualmente tot mai mult se accentuează necesitatea dezvoltării unor noi tipuri de gândire, a unei noi logici. A se vedea, de exemplu, lucrările lui Eduard de Bono, care propune modalități de dezvoltare a „gândirii paralele”, a „gândirii nestandard”, a „gândirii laterale”, a „logicii apei” ș.a. (<http://www.debono.ru>).

7. Gagim Ion. Muzica și filosofia / Gagim I. – Chișinău: Știința, 2009.
8. Gagim Ion. Omul în fața muzicii / Gagim I. – Bălți: Presa Universitară Bălțeană, 2000.
9. Gagim Ion. Știința și arta educației muzicale / Gagim I. – Chișinău: Arc, 2007, ediția a III-a.
10. Leonard George. The Silent Pulse / Leonard G. - New York: Bantam, 1981.
11. Merleau-Ponty Maurice. Phenomenologie de la perception / Merleau-Ponty M. – Paris: Gallimard, 1971.
12. Nicolescu Basarab. Transdisciplinaritatea / Nicolescu B. – Iași: Polirom, 1999.
13. Звучащая философия. Сборник материалов. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003.
14. Клюев А. С. Будущее музыкознания // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Материалы международной научной конференции. Серия «Symposium». Выпуск №12. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001, с. 294 – 296.
15. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки / Медушевский В. В. – Москва: Композитор, 1993.
16. Назайкинский Евгений. Логика музыкальной композиции / Назайкинский Е. – Москва: Музыка, 1982.
17. Орлов Г. Древо музыки / Орлов Г. – Санкт Петербург: Композитор. Изд. 2-е. 2005,
18. Христов Димитр. Теоретические основы мелодики / Христов Д. – Москва: Музыка, 1980.

DE CE OMUL ARE NEVOIE DE MUZICĂ?

„De n-am fi avut suflet, ni l-ar fi creat muzica”

(Emil Cioran)

În esența sa profundă, muzica este fenomen interior-sufletesc, psihologic. Și, după aceea, fapt muzical, artistic, estetic. Ea nu este dată pentru a fi cântată, ea este dată pentru a fi trăită. Însuși creatorul ei, poporul, spune: „Nu cânt cuiva ca să-i placă, dar cânt ca mi-i lumea dragă”; sau „Eu nu cânt că știu’ cînta, cânt să-mi stîmpăr inima”; sau „Doina nu e numai cîntec, doina este un des-cîntec” etc. De aici, rostul existenței muzicii îl constituie raportul ei intim cu omul.

Relația muzică-om se înscrie în mod direct în aria problemelor ce constituie dimensiunea spirituală a existenței umane. S-ar părea că lucrurile aici ar trebui să fie de mult clare, pentru că problema nu este nouă. Dar nu este așa. E adevărat, muzica există de mii de ani, despre muzică s-au scris mii de tratate. Și totuși, în muzică multe rămîn în afara înțelegerii. În afara înțelegerii și explicației depline rămîne, poate, esențialul - relația ei cu sufletul uman. Sînt suficient elucidate aspectele estetic, artistic, muzical propriu-zis ale artei sunetelor, dar mai puțin clarificat rămîne a fi aspectul ei filozofic și, în special, cel psihologic. Însă de aici pornesc și aici se întorc toate. Muzica nu este doar înlănțuire frumoasă de sunete, cu toate că ea ne cucerește, în primul rînd, prin frumusețe. Prin sensurile profunde și inefabile pe care ni le aduce, ea merge mult mai departe. Ne ademenește prin frumos, ca în continuare, convertindu-ne în crezul ei, să ne poarte în alte sfere, să ne facă să simțim, printr-o intuiție aparte, și să ne facă să prindem, printr-o gîndire aparte, acele taine-miracole ascunse ale existenței, care nu se supun raționamentului logic, iar alt limbaj și alt mod de gîndire nu ni le

pot releva. Schopenhauer a recunoscut sincer: „Muzica este adevărata filozofie”⁴¹⁾. Pe el îl completează Cioran: „Nu se poate reveni de la poezie, muzică și mistică la filozofie. Este evident că ele sînt mult mai mult decît filozofia”^{42**)}. Ei bine, o spun filozofii, și nu muzicienii.

Ființa umană este atît de intim și indisolubil legată de muzică, încît ceea ce știm despre această legătură este doar o aproximație foarte îndepărtată. Omul, la sigur, încă nu și-a dat seama pînă la capăt de profunzimea acestei relații - existențiale! - care s-a stabilit timp de milenii între aceste două enigmatice fenomene ale lumii. Dacă sufletul uman, pe de o parte, și muzica, pe de altă parte, rămîn a fi două mari taine ale universului, atunci clipa întîlnirii lor devine o taină și mai mare. Cine poate să ne spună, pînă la capăt, ce se întîmplă cu noi atunci cînd ne contopim totalmente cu o melodie ce pătrunde seducător în cele mai ascunse ungherașe ale Eu-lui? Ce face muzica din noi, la acest nivel? Nu putem ști dacă muzica aparține omului sau *omul aparține muzicii*.

Putem afirma cu toată certitudinea: *omul nu poate exista fără muzică în sensul cel mai direct al cuvîntului*. Pornim de la următoarea demonstrație: omul nu poate trăi fără SUNET, ca element ireductibil al existenței. Iar muzica e sunet. Omul a pus stăpînire pe sunetul lumii și a făcut din el muzică. Au dreptate, se vede, compozitorii care afirmă că ei nu compun muzică, ci o descoperă^{□)}. Rezultatele experimentale arată că izolarea acustică totală a omului duce la deviații psihice, fiziologico-somatice și, în consecință, la întreruperea viului din om. Omul își duce existența într-un imens ocean sonor. Între sunetul (muzica) planetelor și sunetul (muzica) frunzelor și al ierbii - iată spațiul acustic în care își duce existența ființa umană. Universul e un organism pulsatoriu, vibratoriu și deci sonor. Dar sonoritatea lui nu este haotică, ci este bine construită armonic. Încă Pitagora, după cum se știe, intuise acest lucru vorbind despre *muzica*

⁴¹ Schopenhauer A. Lumea ca voință și reprezentare. Iași, 1995.

⁴² Cioran și muzica. București, 1997.

cerului, iar fizica modernă îl demonstrează prin descoperirea unor relații „muzicale” între aștrii cerești^[**].

Orice vibrație-mișcare produce energie. Sunetul muzical din energie mecanică (cosmică) devine energie sonor-senzitivă, psihică, spirituală. E o metamorfoză cu care ne-am obișnuit și la care privim liniștit, dar care este uluitoare dacă insiști să pătrunzi în tainele ei. Ce face omul din faptul că lumea e materie în mișcare care produce sunet? Își creează o minunată modalitate de armonizare cu sunetul lumii - **MUZICA**. Muzica nu este altceva decât forma superioară de identificare a omului cu sonoritatea veșnică a lumii. Prin sunetele muzicii omul vorbește într-un mod specific cu Universul, cu Materia. Este o originală modalitate de comunicare a omului cu alte niveluri ale Existenței, este o modalitate specifică de comunicare între nivelurile Existenței (omul fiind unul din ele).

Omul însuși este sunet. Corpul uman își are sonoritatea sa, regimul său sonor. Corporalitatea umană e un perfect recipient de unde sonore, auzite și neauzite. Neauzite, dar simțite! Urechea noastră receptează sunete doar între 16 Hz și 20.000 Hz, lucru știut. Dar corpul captează informație sonoră ce depășește acest diapazon, informație adusă de infrasunete și ultrasunete, de care-i plina natura. (Într-un concert public, la audiția unei simfonii larg cunoscute, au fost emise de un aparat special, în plan experimental, o serie de infrasunete. Sala a fost cuprinsă de o stranie panică!). Ființa umană e perfect armonizată cu mersul (regimul sonor) universal și, de aceea, în afara sunetului existența omului nu este posibilă.

V-ați întrebat vreodată (dar încercînd să răspundeți pînă la capăt) *de ce omul cîntă?* Nu e deloc o întrebare retorică. Se știe de ce omul mănîncă, doarme, pleacă sau vine. Dar de ce cîntă? Căci el cîntă nu din motiv că n-are ce face altceva. El cîntă din simplul motiv (simplul?!) că *nu poate să nu cînte*. Omul (viul, în general) este atît de strîns legat de sunet, *de necesitatea* de a-l produce, încît sunetul (emiterea de sunete) devine o funcție vitală a ființei umane. Ne putem

oare imagina un om care n-a scos în viața sa nici un sunet și care nici n-ar avea necesitatea de a face acest lucru? Un dicton latin spune: „Dixi et salvari animam meam” („Am spus și mi-am salvat sufletul”). Însăși vorbirea omului (dar nu numai a omului), dacă e s-o tratăm mai amplu, este o muzică (cu ritmul, melodismul-intonația, tempoul său)^[*]. Cercetările arată că atunci cînd omul ascultă o melodie (sau pe cineva vorbind) corzile vocale se situează (absolut involuntar și inconștient) în poziția adecvată rostirii sunetelor auzite. Aparatul nostru fonator se armonizează la distanță cu sunetul auzit! Înseamnă că omul aude și cu vocea? Înseamnă că vocea nu numai emite, ci și recepționează sunete? Nu cred că afirmația este absurdă dacă e să ne amintim de corelația și interacțiunea dintre auz și voce, dintre organul fonator și cel auditiv, acestea constituind un singur sistem unitar.

Dintre toate schimbările fiziologice, pe care le produce muzica în om, cea mai mare influență o are asupra respirației (pe lângă circuitul sanguin, secreția glandelor, schimbarea tonusului muscular ș.a.). Iar respirația e sursa vieții. Suflu, suflet, suflare, tonus vital, pe de o parte, și sunet, ton, intonație, pe de altă parte (in-tonare = intrare în ton, adică în tonusul-energie sunetului; se știe că muzica are un efect tonizator asupra organismului). Este evidentă relația organică (dar și psihică) dintre suflare și intonație, dintre ton și respirație: tonul muzical e vibrație ca și suflul-suflet. În timpul sunării și receptării muzicii acestea trec din una în alta, se autoarmonizează reciproc.

Se zice că, printre alte arte, muzica redă cel mai adecvat mișcarea (viața) sufletului. Dar cum altfel, dacă sunetul muzical conține în sine, în formă condensată, elementele de bază după care își duce existența atât macrocosmosul din afara noastră, cât și microcosmosul din noi: mișcare, energie, ritm, viteză (tempo), pulsație-vibrație, echilibru, armonie... Ce este o boală psihică? Un dezechilibru sufletesc. Ce face medicul-psihoterapeut? Cheamă în ajutor muzica (e aplicată pe larg în medicină metoda meloterapiei), introducînd în

om, prin armonia sunetului muzical, armonia vieții. Muzica restabilește în om mișcarea universală, sunetul muzical readuce sufletul în consonanță cu sunetul lumii.

Toți știu că muzica este adresată auzului, urechea fiind aparatul de recepție a acestei arte. Dar aceasta este doar o parte de adevăr. Căci cum poate fi lămurit faptul că oamenii lipsiți totalmente de auz (nu muzical, dar general) reacționează la muzică? Iar trăirile lor nu sînt haotice, abstracte, ci adecvate muzicii date! (ați observat vreodată cît de frumos și „corect” dansează acești oameni?). Înseamnă că omul „*aude*” *muzica și prin alte canale decît cel auditiv*. Nu e nici un misticism aici. Pur și simplu, *muzica atacă omul la nivel de corp*, vibrațiile mecanice acționînd asupra materiei organice. Energia corporală intră în consonanță cu energia sonoră. Nu în zadar și altă materie vie (plante, animale), după cum se știe, reacționează la muzică. Principiul e același. Care din fenomenele spirituale dețin o astfel de putere asupra omului? E întîmplător oare faptul că muzica este utilizată în toate activitățile umane, de la sport și producție pînă la medicină și religie? De aceea, poate, muzica deține înțîietatea (după cum arată cercetările sociologice) în acțiunea emoțională asupra omului.

Nu cred că este lipsită de interes nici următoarea coincidență - asemănarea pavilionului urechii cu embrionul uman. Și nu numai după forma exterioară, ci și după conținutul „interior”, în plan neuronal-energetic. Punctele active situate pe ureche coincid întocmai cu organele interioare respective ale corpului uman - punctul „ficatului” de pe pavilion cu ficatul etc. Utilizarea metodei acupuncturii pe ureche se întemeiază anume pe această corespondență.

Se zice că omul se naște cu simțul muzicii. La mijloc e aceeași „senzație a sunetului” cu care se naște orice organism viu, iar în cazul omului, „senzație a muzicii”, care se transmite fătului de la mamă. (Pe acest temei, probabil, compozitorul și pedagogul Zoltan Kodaly, întreat fiind cînd trebuie începută educația muzicală a copilului, a răspuns: „Cu nouă

luni înainte de nașterea copilului". Dar, după un timp, a rectificat: „Cu nouă luni înainte de nașterea mamei copilului”). Fătul încă nenăscut, de numai patru luni, deja reacționează la muzică, iar la 25 de săptămîni saltă în tactul ei. Primul limbaj de comunicare a omului nou-născut este, la fel, de natură muzicală: copilul nu cunoaște încă sensul cuvintelor auzite, dar plînge sau zîmbește la vocea (intonația) cu care i se vorbește. Muzica vocii este o componentă determinantă în comunicarea interumană. S-a constatat că intonația vorbirii și gestică constituie aproximativ 93% din sensul (efectul) comunicării și doar 7% revin conținutului direct al cuvintelor. Cîntăreța Gabriela Cegolea observă: „Emisia vocală, considerată nu atît ca sunet acustic, cît mai ales ca energie intențională interioară, stă la baza relațiilor umane. Comunicarea nu este numai de idei, ci, în primul rînd, de sunete și de accente. Înainte de a înțelege un concept, se percepe atitudinea, nuanța de voce cu care el este exprimat”⁴³⁾. Acest lucru este absolut firesc, căci, inițial, sunetul-exclamație a precedat cuvîntul-noțiune, omul preistoric comunicînd mult timp la nivel de onomatopee-interjecții (Darwin și alți cercetători consideră că oamenii au început să cînte înainte de a vorbi, predecesorii speciei umane emiteau sunete muzicale înainte de a căpăta aptitudinea vorbirii). Așadar, mai întîi a apărut limbajul sonor-intonațional, cauzat de porniri afective și apoi cel vorbit. Și dacă „La început a fost Cuvîntul”, după cum spune Sfînta Scriptură, apoi el purta, se vede, formă sonoră, de rostire și nu scrisă. De aceea, poate, n-ar trebui să pară „izbitoare” metafora lui E. Cioran că „în afară de materie, totul este muzică; însuși Dumnezeu nu pare a fi decît o halucinație sonoră”^{44**)}. În așa caz, este absolut clar de ce toate religiile apelează la muzică - pentru a ajuta omul, prin sunet-muzică, să se ridice mai ușor și firesc spre Dumnezeu, care nu este altceva decît vibrație-energie cerească, captată de sufletul omului (însuși cuvîntul slujitorului duhovnicesc

⁴³Cegolea Gabriela. Vox Mentis. Bucure]ti, 1995, p. 52

⁴⁴Cioran, op. cit.

nu este doar pronunțat, ci intonat, melodizat). Mișcarea (viteza), după cum spune fizica, generează imponderabilitate.

Dacă privim muzica de pe aceste poziții, atunci ne dăm bine seama că ea este mult mai mult (sau poate chiar mult mai altceva) decât este deprinsă să vadă în ea gândirea generală. Muzica este bucurie și este alinare de suflet. Dar ea este și răscolire de suflet, este chemare la discuție profundă despre viață, existență și despre noi înșine. Ea ne dă întâlnire cu Eu-l profund din noi și cu lumea de unde am venit și spre care, din nou, mergem. Și iată, anume sub acest aspect al ei, sîntem cel mai puțin gata (pregătiți) s-o primim. Mai bine zis, *s-o suportăm*. Cît de frecvente ar trebui să fie întîlnirile omului cu muzica? (vorbit, desigur, de muzica mare). Problema ține de gradul de cultură muzicală a omului, dar nu numai. Frecvența acestor întîlniri se află și în funcție de puterea de... rezistență a omului la muzică. Muzica te poartă prin sfere extraterestre, îți șoptește adevăruri mult prea adînci pentru a fi lejer primite de un pămîntean. În acest sens, îl înțelegem ușor pe același E. Cioran care ne mărturisește: „Lipsit de mijloace de apărare împotriva muzicii, mă văd nevoit să-i îndur stăpînirea despotică, devenind, după bunul ei plac, zeu sau zdreanță”. Așadar, zeu sau zdreanță - iată ce poate face muzica din om! Cît de des dorim să ne asemănăm zeilor? Cît de des dorim să fim zdreanță? Nu dorim să fim zdreanță? Totuna vom fi. Muzica, în spatele fațadei „frumoase” pe care ne-o pune la început înainte, ne spune lucruri după care înțelegem că nici zdreanță nu merităm uneori să fim. Atunci cînd o muzică ne alină, sîntem gata s-o acceptăm ușor. Dar cînd alta ne cheamă la discuții, preferăm s-o ocolim. Nu din motiv că n-o înțelegem, căci orice muzică poate fi înțeleasă cumva, ci fiindcă ea încearcă să ne spună adevărul, în primul rînd despre noi înșine. Dar omul preferă cel mai puțin să afle adevărul despre sine.

Probabil că cel mai mult ne-ar ajuta să transpunem în fapt chemarea de pe frontispiciul templului lui Apolo din Delfi, „Cunoaște-te pe tine însuți”, anume muzica (în timp

ce i se pregătea cucuta care îl va duce în lumea celor drepti, Socrate, promotorul acestui dicton, învăța o melodie la flaut. Să fi continuat prin aceasta să se cunoască pe sine însuși pînă la capăt?). Se zice, că dacă vrei să cunoști un om, pune-l să-ți cînte. Cei „falși” nu cîntă. S-a constatat că atunci cînd omul cîntă (sincer, cu dăruire de sine), ochii i se umezesc. Putem considera pe deplin muzica un *mod specific de cunoaștere a omului*.

Dacă muzica ar fi doar un simplu divertisment al vieții, după cum cred unii, atunci ea n-ar fi prezentat un obiect de interes pentru toți marii filosofi ai lumii. E greu de găsit unul din ei care să nu fi apelat la muzică în căutările sale asupra esenței lucrurilor, a vieții, a omului. Absoluta lor majoritate, începînd cu cei din antichitate și terminînd cu cei contemporani, au lăsat numeroase pagini sau tratate întregi despre muzică. Această artă este concepută pe drept cuvînt ca *dimensiune fundamentală a existenței, ca mod de a privi și înțelege lumea*.

Ei bine, o astfel de concepere a ceea ce este muzica nu vine de la sine. Aceasta este un *dar* care se cucerește. Or, el apare doar atunci cînd *te dăruiești* muzicii ca ascultător fidel, atunci cînd îți dezvolti aptitudinea ca *muzica să sune în tine*, și nu doar alături de tine. Cele spuse rămîn declarații goale pînă în momentul cînd le-ai simțit pe propria ființă. Căci e una să spui ce este muzica atunci cînd ești întrebat să dai un răspuns, privind-o dintr-o parte, și cu totul altceva e cînd ea sună în interior. Pînă nu vom auzi muzica în noi, să nu ne grăbim a spune ce este ea, căci vom spune naivități. Dar pătrunderea în sensul unei muzici adevărate nu este o promenadă pe alea unui parc. Ascultător adevărat poate deveni doar acela care *a învățat* să asculte și să audă ceea ce spune muzica. Or, muzica spune, vorbește, dar ea vorbește despre cu totul altceva. „Muzica e grai unde graiuri sfîrșesc”, spunea Rilke. Poate acest adevăr l-a prins Schopenhauer? Poate despre acest nivel și misiune a muzicii au vorbit gînditorii tuturor timpurilor, observînd în muzică ceea ce

noi astăzi mai că nu putem observa? Poate acest lucru îl are în vedere George Bălan când spune că muzica i-a dat ceea ce nu i-au putut da alte domenii de spiritualitate (filozofie, teologie, esoterism)?

E important să nu uităm că există muzică provenită parcă din altă lume și există muzică doar ca un amestec plăcut de sunete. Gîndurile apărute la întîlnirea cu muzica se pot înălța *deasupra* muzicii, dar pot rămîne și *sub* muzică. Stimulat de cîmpul sonor al muzicii, omul se poate ridica în sfere superioare, extramuzicale, precum poate și să nu ajungă cu adevărat în acest cîmp, rămînînd sub muzică, vizitîndu-l doar asociații naturaliste, naiv-cotidiene sau chiar josnic-murdare. Se zice că muzica produce emoții, sentimente. Este corect, dar cred că mai adevărat ar fi dacă am spune că ea doar stîrnește (pune în mișcare) ceea ce există în om. Ceea ce nu există acolo, ea nu poate trezi. De aceea, muzica ne spune cu atît mai mult, cu cît mai bogat și mai profund este universul nostru interior. Ar trebui să ne îngrijoreze faptul că uneori un Bach sau un Mozart nu ne spun nimic sau ne spun foarte puțin. A-l „prinde”, de exemplu, pe Bach doar prin „emoție” nu este posibil - aici mai este nevoie și de un anumit grad de inteligență.

Muzica este inversarea legii gravitației terestre. Punctul ei de atracție este cerul, și nu pămîntul. Nici o melodie nu s-a simțit bine coborînd în jos. Or, visul oricărei melodii este de a se mișca în sus, spre ceruri. Muzica este întruchiparea absolută a **SPIRITULUI**, care, la fel, gravitează spre ceruri. Muzica unește Pămîntul cu Cerul și Omul cu Divinitatea. Ea ne transpune în lumea unde ne contopim cu noi înșine și cu Veșnicia. Ne-am născut în sunet și din sunet. Iată de ce omul iubește muzica. Ea este *modalitatea de transformare a omului din Materie în Spirit.*

CHEMĂRILE VIETII ȘI ALE MUZICII LUI EUGEN DOGA (Eseu aniversar)

*Omul, prin ceea ce face,
este mânat de ceva sau chemat de ceva.
Mânat de instincte.
Chemat de Absolut.*

O privire dinspre teoria creației

A afirma că unui renumit compozitor „de mic copil i-a plăcut muzica”, după cum citim în unele surse, înseamnă a da dovadă de incompetență în materie de știință a creației artistice. Or pentru un adevărat muzician muzica nu este o „plăcere”, fie și una evidențiată printre altele, ci este destinul său – destin sub formă de cruce. Iar noțiunea de „destin” face parte din altă clasă de categorii decât cea în care se află cuvântul „plăcere”. „Plăcerea” omului de artă este de altă natură și se numește „chemare”. Oricât de măreț și de frumos, însă, ar răsună cuvântul dat, acesta poartă o profundă încărcătură dialectică: „plusul” este împletit aici indestructibil cu „minusul”. „Plusul” este înaintarea spre înalțimi, „minusul” este „ghimpele talentului”. Dacă ai talent, s-a încheiat cu ceea ce se numește „plăcere” în sensul pământesc al noțiunii. Talentul te cheamă, talentul îți cere, insistent și dur, talentul te consumă. Mai exact spus, talentul se realizează prin „arderea” ființei în care sălăsluiește. Dacă te-a înzestrat Providența cu acest dar, înseamnă că devii „supusul” unor forțe care se află peste dorințele tale pământești.

Cum se înscrie compozitorul Eugen Doga în această teorie a creației? Totodată, cum se înscrie Maestrul într-o altă teorie - cea despre „ascunzișurile” care stau la baza personalității însăși, ca om al vieții și care coordonează, din profunzimile ființei, creația, cu voia sau fără voia sa?

Chemarea înnăscută spre muzică i-a cerut viitorului compozitor să fie pusă în aplicație cât mai devreme - de în-

dată ce conștiința i-a permis să se orienteze câtuși de puțin în realitățile vieții. Primul instrument pe care l-a avut a fost o tobă mică, prin care își stingea pasiunea pentru muzică. Dar muzica nu se face doar cu simțirea, ci și cu înțelegerea. De aceea, conform cunoscutei legi „arta cere jertfe”, toba a trebuit sacrificată pentru a afla ce răsună înăuntrul ei. Și aceasta este o altă chemare a artistului – chemarea tainei. Or muzica este o mare taină! Iar taina are o irezistibilă forță de atracție, dincolo de capacitatea noastră de a o stăpâni. De aceea a trebuit sacrificat și al doilea instrument, care a apărut „în existența” sa, după cum zice Maestrul⁴⁵ – o armonică, la care, de îndată ce o atingea cu buzele, emitea felurite sunete magice. Cu toate acestea, doar vârful cuțitului de bucătărie a putut stinge curiozitatea de a afla „cine stă ascuns și scoate de acolo sunete atât de fermecătoare?”, transformând armonica într-o „jucărie rănită, desfigurată”. N-a fost acesta, însă, un motiv de a pune capăt apelurilor muzicii, căci în artă instrumentul nu este un scop în sine, ci doar un mijloc. El poate fi înlocuit ușor cu altul, căci adevăratul talent face muzică din orice. Și următorul „instrument” a apărut în rezultatul transformării unui strujan de porumb într-o vioară cu două „strune” și cu un „arcuș”. A mai inventat și alte „instrumente” (o sită-mandolină) din ce avea la îndemână. Acesta a fost începutul călătoriei pe care i-a trasat-o Providența – a marei călătorii la care a pornit și pe care o continuă și astăzi la frumoasa vârstă de 80 de ani, pentru că „în depărtare aud alte note, alte sunete, neauzite mai înainte”.

Solitarul

După o activitate de nu prea mulți ani în diferite funcții la începutul vieții profesionale (violoncelist în orchestră, profesor la școala de muzică, redactor muzical, funcționar

⁴⁵ Citatele Maestrului expuse cu titlu de argumentare la cele scrise în acest articol sunt preluate din volumul *Eugen Doga: compozitor, academician*. (Partea a III. *Eugen Doga. Tablete, cugetări*). Chișinău, Știința, 2007.

la Ministerul Culturii), compozitorul Eugen Doga se retrage din învălmășeala și problemele vieții obișnuite, alegând calea *liberului artist*. Ce este liberul artist, în adevăratul sens al noțiunii? Este „un fel de a fi” al persoanei, este un stil de viață și o viziune asupra vieții. „Liber artist” mai înseamnă stil de creație. Liberul artist nu este o profesie, dar este o vocație, o urmare a unor legi care vin din interiorul ființei și cărora nu poți să nu te supui. Liberul artist este o persoana fidelă convingerilor sale, care nu-și „negociază” principiile, preferând să rămână independentă și suficientă sieși. Liberul artist face doar lucrul care-i plac, conform menirii sale. Dar liber artist nu înseamnă plăcere și autodelectare în sensul simplu al noțiunilor în cauză. Acest statut de viață poartă riscuri și dificultăți, conform necruțătoarelor legi ale dialecticii. Maestrul și-a dorit să fie liber, „însă această libertate am pierdut-o atunci, când am obținut-o”, mărturisește Domnia Sa. Totuși, Eugen Doga se plimbă prin muzică cu plăcerea pe care o știe doar el, manifestându-se ca un adevărat artist, care trece în registru „la subsidiar” cele pământești. Din acest motiv, este invidiat de unii colegi, fie „în alb”, fie în alte culori, dar lucrul acesta nu-l deranjează pe Maestru. El merge, „rămânând la toate rece”, pe calea vocației și a destinului său.

Singularul

Pentru a da răspuns la a doua întrebare formulată mai sus - despre „ascunzișurile” care stau la baza creației unui artist - e nevoie să ne adresăm acelei ramuri a psihologiei, care se numește „abisală” și care afirmă că personalitatea unui om, felul lui de a fi, fațetele activității sale de pe parcursul vieții își au sursa în copilărie și se manifestă începând cu această vârstă. Atunci, în primii ani de viață, ies la suprafață trăsăturile de bază ale caracterului, temperamentului, comportamentului. În cazul lui Eugen Doga această lege se manifestă pe deplin. E suficient să analizăm câteva din expresiile Maestrului cu referire la vârsta copilăriei sale pentru a ne convinge de acest lucru. După „incidentul” de la școala

de muzică, când a încercat să scrie un vals nu la trei pătrimi, după cum este regula, dar la două, viitorul Maestru „a intrat în clandestinitate”. „În copilărie, tare mai vroiam să mă evidențiez; până acum îmi place să fiu solo. Nu-mi place turma. Îmi plăcea să mă urc pe cel mai înalt copac, iar capul meu să fie mai sus decât cel mai înalt vârf”. Anume pe această cale, a solitarului, a „solistului”, a neimplicării în „valul comun”, a înaintat Eugeniu Doga, rămânând și astăzi cel care se află, totodată, în sine, „aparte”, dar și printre toți. „În viața mea toate sunt la singular”, adaugă compozitorul, aflându-se actualmente „în vârful copacului” la capitolul popularitate și apreciere din partea statului și a publicului - aici, acasă, dar și departe de casă. „Solo vieții mele încă nu l-am interpretat până la capăt”, zice Maestrul, urmărind ca să nu se rupă „acel fir ascendent care duce iarăși spre cel mai înalt vârf”. Coincidența lingvistică dintre prima silabă „Do” din numele compozitorului, nota „Do”, ca prima treaptă a gamei „de bază”, Do-major, și prima silabă „Do” din denumirea funcției armonice de „Dominantă” (cea care „domină”, psihologic, în muzică) sunt o simplă coincidență, desigur. Dar, după cum se zice, „nimic întâmplător în lumea aceasta”.

Romanticul

A putut fi, oare, Eugen Doga altceva, după toate acestea, decât un artist romantic? Dacă a învățat de la cei doi genii ai neamului - de la Enescu („am învățat de la el să caut muzica pretutindeni, în folclor, în natură”) și de la Eminescu (aranjându-i *Luceafărul* pe partitură de balet și un șir de poezii pe partitură de romanță sau de alte creații), ambii autoidentificându-se, după cum se știe, ca „eterni romantici”, atunci artistul Doga nu putea să împartă o altă credință. Din acest motiv, parcă ar fi fost de prisos subîntitularea baletului în cauză prin sintagma „liric-romantic”, însă Maestrul dorește să accentueze faptul că Domnia Sa este un romantic „la pătrat”. Romantismul muzicii lui Eugen Doga este de genul celui din starea sa „feciorelnică”, „inocentă” și „naivă”, în

sensul sacru al ultimului cuvânt, adică în sensul pe care-l poartă expresia „en toute innocence” („deplina” sau „sfânta naivitate”), calitate pe care dorește să și-o păstreze Maestrul. „Slavă domnului că există naivitate!”, exclamă compozitorul. „Eu și acum sunt utopist. Ei, și slavă Domnului că există această utopie, deoarece ea ne ademenește să mergem înainte”, încheie Domnia Sa acest subiect.

Crezul

„Prefer muzică frumoasă. Acesta este programul vieții mele, filosofia mea, o însușire psihică a mea”, își declară compozitorul crezul vieții, a felului său de a fi, dar și a creației sale. Cum este muzica lui Eugen Doga? „Nu cred că este mai bună decât altele. Ea este, pur și simplu, a mea. Și atât”. Așa zice, cu modestie, Maestrul. Și dacă ea este a Domniei Sale, atunci ea într-adevăr așa este: una distinctă de altele, una pe care o recunoști din primele motive. Și aceasta ar fi realizarea de vârf a oricărui creator – de a-și crea limbajul său muzical, sonoritățile specifice și intonațiile sale inconfundabile. E crearea noului, e deschiderea necunoscutului („de fiecare dată mergi pe un drum absolut necunoscut”, mărturisește compozitorul), e contribuția adusă de creatorul Eugen Doga în cultura muzicală.

Urcând la vale

Talentul este un dar, o binecuvântare. El te înzestrează cu calități care se află mult deasupra celor obișnuite. Totuși față de oamenii care posedă acest dar trebuie păstrată o anumită doză de „compasiune”. Pe de o parte, ei parcă „merg la vale”, dar, pe de altă parte, ei „urcă” această vale. „Pentru mine, fiecare atingere de partitură sau de o foaie curată este un chin cumplit”. „Eu sunt produsul unor vremuri grele”, mai afirmă Maestrul despre anii de copilărie. Dar nici ulterior n-a fost ușor de a înainta pentru a se ridica „pe cel mai înalt vârf”. Maestrul se simte mereu neîmplinit, or aceasta nu este „ambția” caracterului său, ci chemarea de care zi-

ceam anterior. „Creația se supune unor anumite reguli, și nu unor reguli simple, cum mulți își închipuie. Eu compun foarte încet, dar extraordinar de repede. Eu compun foarte ușor, dar incredibil de greu. Totul este atât de simplu, încât este enorm de complicat”, își destăinuie Maestrul tainele creației. Se dovedește că a merge la vale e mai greu, în unele cazuri, decât a merge la deal.

Sancta simplicitas

Formula vieții și a creației lui Eugen Doga poate fi exprimată prin sintagma „complexitatea simplității”. Or anume așa este muzica sa. După cum se știe, simplul, în expresia sa supremă, este nespus de complicat. („Tot ce e genial, e simplu”, nu?). Pentru că în simplitate se află esența, iar esența se dă greu cucerită. De aici și expresia „sfânta simplitate”. De unde popularitatea muzicii lui Eugen Doga? Din „simplitatea” ei complexă, care se numește „frumusețe”. Muzica lui Doga este frumoasă pentru că ea „curge”, așa cum curge sunetul prin felul său de a fi. Sunetul muzical este întindere, este planare, este plutire aeriană. Pentru că el nu este altceva decât flux de aer. La urechea noastră ajung nu corzile pianului, ale viozii, ale vocii, în vibrațiile lor, ci unduirile aerului pus în mișcare de ele. Muzica, astfel, este aer, este suflu-suflet. De aici, esența aeriană a acestei arte. De aici, genul primar și fundamental al muzicii, cântecul (în franceză „air” semnifică „aer”, dar și „arie-cântec”). A fredona e „simplu”, ca și a respira, însă și una, și alta întrețin complexitatea de vârf - viața omului sub dublul ei aspect, fizic și spiritual. Toată muzica lui Doga cântă. Acesta este spiritul ei și aceasta este menirea muzicii, în general.

Valsare

Muzica lui Doga este planare, este plutire-legănare, dar nu pe linie dreaptă, ci în rotire. Caracterul ei general este unul de „vals”. Și această „direcție” a muzicii sale i-a „șoptit-o” inconștientul încă în anii de școală, materializată prin

prima sa încercare de a scrie o piesă muzicală anume cu titlul *Vals*. El a fost scris „greșit” - la măsura de două pătrimi, și nu la cea de trei, după cum își amintește Maestrul, dar intuiția i-a spus că ceea ce este a lui, este „valsul”. Or toată muzica lui Eugen Doga „valsează”. Dar, probabil, prima încercare a fost nu „o greșeală”, ci, mai degrabă, o prevestire. Totodată, ea a fost un fel de căutare intuitivă a ieșirii din tipare. Au mai fost astfel de „abateri” în istoria muzicii: partea a doua a Simfoniei nr. 6 a lui Piotr Ceaikovskiy - una dintre cele mai emoționante pagini ale muzicii sale - este scrisă în caracter de vals, dar la măsura „greșită” de cinci pătrimi! Dacă e să distingem una din piesele lui Eugen Doga pentru capitolul „capodopere”, atunci aceasta ar fi celebrul *Vals* din filmul *Gingașa și tandra mea fiară*. Dar oare *Izvorașul*, *Gramofonul*, *Cascada de Paris* și alte valsuri din cele peste 60 pe care le-a semnat (sau nenumăratele melodii cu caracter de vals care împânzesc baletele sale și muzica pentru filme și spectacole) sunt mai puțin cuceritoare? Eugeniu Doga pe deplin poate purta titlul *Omul-Vals*.

Violoncelul

Prima specializare a muzicianului Doga a fost violoncelul, instrument pe care l-a studiat la școala de muzică, apoi la conservator și la care a cântat în orchestra simfonică și l-a predat în insușițiile de învățământ. O fi lăsat violoncelul vreo amprentă asupra gândirii sale muzicale? Nu credem că ar exista motiv de a infirma acest lucru. Ce este glasul violoncelului? Este glasul omului, acest instrument fiind cel mai apropiat, ca sonoritate timbrală, de vocea umană. Prin aceasta descoperim încă un factor care a influențat (posibil) caracterul cantabil, arcuitor-melodios al muzicii lui Eugen Doga.

Limbajul

Prin ce se caracterizează limbajul muzicii lui Eugen Doga? Prin curgere firească a sunetelor, prin „neimpunerea” înaintării lor, acestea construind linii sonore ingenioase și

captivante, pe alocuri de o senzualitate dezarmantă. Compozitorul parcă le lasă să curgă liber („libere artiste” și ele, ca și autorul lor?!), dar conduse de conștiința sa auditivă și de o intuiție intonațională ascunsă, poate neconștientizată pe deplin de autorul însăși. Muzica lui Eugen Doga este o muzică solară. Ea coboară din seninul cerului ca să ne reia și pe noi în înălțimile albastre, dar, totodată, ea este „de aici”, de lângă noi, este una uman-pământească în sensul frumos al cuvântului. Compozitorul și-a realizat visul – de a compune o muzică frumoasă. Și acesta este primul cuvânt care apare în conștiință atunci când ascultăm muzica sa. Limbajul muzical al lui Eugen Doga este unul inconfundabil, caracterizându-se printr-un șir de intonații-tip, printr-un ansamblu de formule melodice, ritmice, armonice specifice. Replicile, ca principiu constructiv al discursului său muzical, vin să răspundă liniei melodice de bază, însă nu pentru „a intra în polemică” cu ea, ci pentru a o susține, a o completa, construind un duios dialog și făcând-o prin aceasta să fie și mai cuceritoare. Semnele distincte de cea mai mare pregnanță a limbajului muzical al compozitorului sunt anume aceste replici, pe care le-am putea numi „replici-zâmbete”. Astfel, melodiile lui Eugen Doga, păstrându-și „suveranitatea” în raport cu celeleate elemente ale partiturii, poartă, totodată, un caracter dialogal: sunetele vorbesc între ele în graiul lor specific, care nu poate fi tradus sub aspect verbal, ci poate fi doar „prins” cu auzul și cu simțirea.

„Știi ce aud eu în muzica lui Doga?”, îmi zice un prieten nemuzician, care m-a surprins lucrând, pe fundalul muzicii Maestrului, asupra acestor rânduri. „Dacă în muzica altor compozitori, continuă el, parcă văd mai mulți oameni - de exemplu, în muzica lui Gheorghe Mustea –, apoi în muzica lui Eugen Doga eu văd un singur om – unul care se plimbă singur printre sunetele muzicii sale. Cum crezi, am dreptate?”. După o scurtă reflecție i-am răspuns că, probabil, are dreptate, deoarece un autor nu face altceva decât să se exprime în muzica sa pe sine. Pentru că poți vorbi despre cineva,

dar nu poți cânta despre cineva. Întotdeauna te cânti pe tine, chiar dacă cânti „pentru cineva”. Muzica este „sentiment”, iar a trăi sentimentele altcuiva nu este posibil. În cazul muzicii lui Doga, eu-l muzicii sale se dorește a fi solitar, probabil, ca și autorul ei, respectând stilul general al felului său de a fi și al vieții sale.

Melodia

Ceea ce caracterizează muzica lui Eugen Doga este, bineînțeles, elementul melodic. În orice creație a compozitorului, oricât de dramatic-conflictual ar fi subiectul pe care-l redă, domină melodicitatea discursului muzical. Dar ce este melodia în muzică? Este elementul principal, este „sufletul” acestei arte. Melodia exprimă ceea ce este muzica în esența sa, exprimă natura sa ca fenomen spiritual, chemat să înalțe omul, să-l înobileze, să-l transfigureze. Termenul „melodie”, etimologic, este compus din două cuvinte grecești: *melos* - motiv, linie melodică, intonație și *ode* - a intona, a cânta. „A cânta” în sens de „a proslăvi”, „a glorifica”, „a premări”. Prin aceasta, muzica este chemată să glorifice, să cânte „imn de slavă” vieții, omului, Divinității. Aceasta este natura ei, exprimată în elementul ei de bază, în melodie. De aceea mai mulți renumiți compozitori au afirmat că atunci când va dispărea melodia, va dispărea muzica însăși. Când ascultăm o creație a Maestrului Doga, auzul nostru se conectează, involuntar, la firul melodic, ce șerpuiește ingenios și plin de elan ademenitor, aducând sufletul în starea de cânt - de a aduce imn vieții.

Neprihănirea

Ascultând atent creațiile lui Eugen Doga cu intenția de a găsi un singur cuvânt, care ar caracteriza sufletul muzicii sale, conștiința și simțirea ne conduce, parcă, spre cuvântul „neprihănire”. Muzica Maestrului ne invită să mergem pe calea inocenței, pe calea a ceea ce poate fi mai curat în lumea umană, a trăirii celor mai pure sentimente. Ea ne conduce

„în acea lume, unde ar fi trebuit, de fapt, să trăim”, cum ar fi zis Emil Cioran.

Depășirea cuvântului

Compozitorul Eugen Doga afirmă că niciodată nu compune muzică pe „texte”, ci doar pe „versuri”, adică pe creații poetice de o certă valoare artistică. Or compozitorul prin aceasta își pune o problemă deloc ușoară. A pune pe muzică un „text rimat” nu e o mare problemă, dar pentru a face dintr-o muzică, după cum este adevărata poezie, o altă muzică, se cere o măiestrie aparte. Complexitatea însărcinării crește atunci când îți propui să te adresezi – după cum procedează Eugen Doga - creației lui Eminescu, știind că „muzică, prin fond și prin formă, poezia lui Eminescu nu mai are nevoie de nicio altă melodie” (Garabet Ibrăileanu). Intenția compozitorului, în acest caz, devine una temerară, devine un act de curaj, pe care și-l asumă compozitorul Doga. Or Maestrul se află actualmente în deplin proces de creație a unei opere cu titlul *Dialogurile iubirii* pe versurile lui Mihai Eminescu și ale Veronicăi Micle. Se cunoaște că prin colaborarea „muzică-poezie” are loc crearea unor planuri semantice pe care nu le poate reda fiecare din aceste două arte în parte. Poezia este mai „exactă” în exprimare (datorită concreteței cuvântului), pe când muzica, este mai „abstractă” (sunetul muzical nu exprimă lucruri concrete), obținându-se, prin aceasta, un conținut polisemantic. Discursul verbal este unul unidimensional, el înaintează pe direcție orizontală. Muzica, însă, cuprinde și își construiește discursul atât pe orizontală (melodia, ritmul), cât și pe verticală (armonia). Dar însăși dimensiunea orizontală a limbajului ei poate fi stratificată prin desfășurarea concomitentă a mai multor linii - lucru caracteristic discursului polifonic. În limbajul verbal o discuție la mai multe voci în unul și același timp creează o construcție non-artistică. Nu întâmplător se cântă în cor, dar nu se vorbește în cor. Muzica, prin particularitățile limbajului său, vine să aducă o „plus valoare” artistică accentuată în colaborarea sa cu arta

cuvântului. E tocmai ceea ce se întâmplă în cazul creațiilor vocale ale lui Eugeniu Doga. Muzica sa creează nuanțe de sens, care ridică ascultătorul la înălțimi ce nu pot fi atinse prin puterea altor limbaje.

Depășirea imaginii

Urmărind filmele la care Maestrul Doga a semnat coloana sonoră, observăm că, în multe cazuri, muzica nu doar aprofundează, nuanțează și îmbogățește planurile demersului cinematografic (ceea ce cu adevărat are loc), ci, dacă încercăm, prin efortul imaginației, s-o scoatem din tabloul general, înțelegem că se năruie întreaga construcție artistică. Arta filmului este indispensabilă de arta muzicii. Nu întâmplător încă în perioada incipientă, atunci când frazele personajelor erau scrise pe ecran între cadre, o prezență obligatorie în sală era pianistul, care nu doar „traducea” în limbaj muzical cele întâmplate, dar își aducea contribuția sa indispensabilă la construirea tabloului artistic. Arta muzicii pentru filme este una specifică, care cere de la compozitor o măiestrie aparte. E ceea ce, cu mult succes, o face de-o viață compozitorul Eugen Doga. Deloc întâmplător mulți regizori de film au preferat să colaboreze cu Maestrul. Peste 200 de filme de diferit gen și de spectacole dramatice, pe parcursul cărora își deapănă discursurile sute de melodii, contribuind la realizarea unor pânze cinematografice care rămân în conștiința și sufletul spectatorilor datorită, în mare parte, muzicii – aceasta este una din marile realizări ale compozitorului.

„Legea buclei divine”

Autorul acestor rânduri, în rezultatul analizei a nenumărate creații muzicale din muzica clasică universală, națională, ușoară, populară, religioasă etc., a descoperit un „straniu” fenomen: orice lucrare (cu foarte rare excepții) își începe discursul printr-un „act ceremonial” cu caracter „sacru” sub forma unei „reverențe” în fața unei „instanțe superioare”. Și acest lucru se întâmplă fie la nivel de motiv / submotiv, fie de

frază muzicală. Ascultând atent o creație, observăm cum, inițial, linia melodică urcă spre un punct culminant care, parcă, o atrage irezistibil, după care coboară, fie pe linie dreaptă, fie în mici unduiri sau în salturi. Figura pe care o proiectează în spațiu începutul melodiei capătă forma unei curbe sau a unei bucle, după care creația „își caută de drum”. Noi am formulat acest fenomen prin termenul „legea buclei divine”. Aplicând această „lege” asupra creației lui Eugen Doga, am obținut următorul rezultat: muzica sa nu numai că respectă „legea divină” pe deplin, dar face acest lucru într-o manieră accentuată, melodiile sale luându-și avânt „spre înalțuri” cu o râvnă deosebită. Prin aceasta, muzica sa rămâne fidelă spiritului muzicii în sensul ei original - ca fenomen chemat „să înălțe”, precum și în sensul tradițional-clasic al acestei divine arte, creată pe parcursul secolelor de marii ei genii.

Cercul și pătratul

Astăzi trăim alte vremuri decât cele în care a luat naștere, s-a dezvoltat și s-a afirmat în formele sale supreme muzica universală pe parcursul veacurilor. Timpul modern tinde spre alte sonorități, cele care ar exprima (se zice) psihologia și viața omului în secolul tehnologiilor, care tind să domine conștiința noastră, secolul armelor nucleare, al dezechilibrului ecologic, al desacralizării și închinării altor valori. Spiritul „cercului”, ca simbol al armoniei, al cosmosului, al mișcării sferice este înlocuit de spiritul „pătratului” - al vieții „în colțuri”. („Dacă o poezie sau o muzică nu-mi zgârâie nervii, atunci aceasta nu-mi place”, auzisem adineaori un tânăr). E spiritul „pătratului negru”, oare, al incertitudinii, al obscurului? Muzica lui Eugen Doga rămâne fidelă spiritului rotirii-vălsuirii, al „horei”, al cercului. Cu toate că viața este dialectică și „moldovenii când se strâng”, vorba poetului, „la un colț de masă plâng”, iar la altul „cântă”, creația lui Eugen Doga, prin spiritul său, exprimă starea noastră de cânt. Plânsul, ca muzică a „pătratului” colțuros, Maestrul Doga o lasă pentru alți autori. Crezul său - de a scrie „muzică frumoasă”,

care să încânte omul, rămâne neschimbat. De fapt, o expresie a Maestrului redă cum nu se poate mai bine „fața” creației sale: „muzică muzicală”. Expresia merită a fi reținută și promovată, or astăzi tot mai insistent ni se propune să îndrăgim un alt fel de „muzică”, una „amuzicală”.

Academicianul

Compozitorul Eugen Doga, alături de alte personalități de vază ale culturii noastre, este membru titular al Academiei de Științe a Moldovei. Ce urmărește activitatea unei academii de științe? Descoperiri, desigur. Și dacă savanții din domeniul științei urmăresc invenții științifice, atunci artiștii vin cu invențiile lor, și acestea sunt de ordin spiritual. În cazul lui Eugen Doga una din aceste descoperiri este renumitul *Vals* din filmul *Gingașa și tandra mea fiară*, compus doar în 10 minute! E ceea ce se numește „insight” - moment de „îluminare” a întregii ființe, pe ambele ei dimensiuni: gândire+trăire, însoțit de o puternică „ardere” interioară în procesul căreia apare noul, irepetabilul. Anume așa a apărut această creație, care a făcut înconjurul lumii. Anume din acest motiv ea poate fi numită în deplinul sens al cuvântului „descoperire”. Creația în discuție a devenit echivalentul numelui Eugeniu Doga. Și nu e vorba că maestrul n-ar avea scrisă și altă muzică de o inspirație asemănătoare. Dar acest *Vals* s-a evidențiat parcă de la sine pentru a deveni „emblema” compozitorului.

Exegi monumentum

Afirmând că niciodată n-a compus cântece pe „texte”, dar numai pe „versuri”, Maestrul adaugă: „Dacă sunt „cuvintele de Pușkin”, înseamnă că alături trebuie de scris „muzica de Doga”. Dar asociația Maestrului cu numele lui Pușkin trebuie făcută și pe alt plan. E vorba de ceea ce poetul exprimă prin fraza *Я памятник себе воздвиг нерукотворный: Cioplit-am nu cu mâna, un monument spre care / Vor fi cărări bătute întruna de popor*. Prin întreaga sa creație și activitate,

prin numele său cunoscut pe meridianele globului și prin care nume este cunoscută și Moldova noastră, prin contribuția adusă la înflorirea artei muzicale a neamului, Maestrul Eugen Doga și-a zidit monumentul spiritual al vieții, care va fi imprimat în cartea de aur a istoriei culturii noastre. *Păstrați iubirea, păstrați, / Păstrați divinul mister. / Păstrând iubirea, păstrăm nemurirea / A tot ce este lin sub cer – se cântă într-un cântec al Maestrului. Și dacă „a cânta înseamnă a iubi”, vorba lui Enescu, atunci Muzica, Iubirea și Nemurirea alcătuiesc o singură substanță.*

VALSUL LUI EUGENIU DOGA - O TRIPLĂ DESCOPERIRE

Dacă e vorba de „descoperire”, atunci trebuie să cunoaștem că acest termen se referă nu numai la domeniul științei, ci, în egală măsură, și la cel al artei. Omul de știință descoperă legi ale naturii. Dar ce descoperă omul de artă - compozitorul, de exemplu? Un prieten, de specialitate inginer, îmi zice într-o zi: „Ești muzician. Răspunde-mi, te rog, la o întrebare. Eu înțeleg de unde ia pictorul elementele necesare pentru a picta, or el le vede în natură. La fel înțeleg de unde ia poetul cuvintele din care face poezii, căci ele sunt numele lucrurilor care la fel există în natură. Dar de unde ia compozitorul melodiile, căci ele nu există în natură?”. „Ele la fel există, i-am răspuns. Numai că nu în realitatea exterioară, fizică, ci în cea interioară, psihică. Important este să le auzi. Mai exact, să le descoperi. Căci muzicianul nu scrie muzică, el o descoperă”. Și, ca exemplu, i-am relatat „legenda” (reală) a compunerii de către academicianul Eugeniu Doga a fenomenalului *Vals din filmul „Gingașa și tandra mea fiară”*. Filmul era gata, toată muzica pentru film era compusă. Lipsea însă numărul muzical principal care trebuia să sonorizeze scena centrală: dansul celor doi protagoniști. Regizorul îi cerea insistent compozitorului muzica respectivă, dar ea... „nu venea”. Într-o dimineață, maestrul Doga coborâse din apartament ca să cumpere... lapte la alimentară. În timpul ce stătea la coadă și aștepta, din adâncul conștiinței a început pe neașteptate să apară, unul după altul, sunetele unei melodii care tot mai mult lua amploare... Laptele a rămas necumpărat, căci maestrul a alergat repede acasă ca într-un timp scurt să apară pe partitură melodia „coborâtă” de undeva. Așa a fost „inventat” *Valsul* în discuție, devenit celebru. Pe maestru îl vizitase Marea Inspirație, din care apar ca regulă marele descoperiri, de orice gen.

Și acesta este primul aspect al **descoperirii** în cauză a academicianului Eugeniu Doga, cel **de ordin muzical**. Căci

de el este legat un alt tip de **descoperire**, cel **de ordin psihologic**. Or *Valsul* explorează eul nostru, muzica lui ne ajută să pătrundem în cele mai tainice substraturi ale universului nostru interior, descoperind – ca surpriză! - trăiri sufletești despre care nici nu bănuiam că le putem avea și care apar doar în cazul comunicării cu muzica. (Sigmund Freud afirma că nu el a descoperit inconștientul, ci artiștii; el a găsit doar instrumentele științifice de cercetare a acestui substrat abisal al eului). Și o a treia **descoperire** legată de *Valsul* în cauză, cea **de ordin filosofic**, ține de capacitatea noastră de a ne conecta, prin sunetele muzicii, la universul de dincolo de noi înșine, ține de capacitatea de a ajunge la esența noastră, de a ne re-găsi (re-descoperi) pe noi înșine. Or drumul spre muzică e drumul spre sine. Chemarea antică „Cunoaște-te pe tine însuși” își găsește o aplicare dintre cele mai directe și reale prin conectarea meditativă a ființei noastre la armoniile sunetelor muzicale. **Popularitatea acestui formidabil Vals al maestrului Eugeniu Doga ține anume de cuprinderea într-un tot întreg a acestor trei tipuri de descoperiri.**

Prin ce ne cucerește această muzică? În primul rând, prin frumusețea melodiei de o rară „sinceritate”. Sunetele parcă ne vorbesc ceva la direct, ceva aparte, fiecăruia din noi. Începându-și discursul printr-o mișcare ascendentă simplă, piesa își deapănă „povestea vieții” prin fiecare frază muzicală, de fiecare dată tot mai hotărât, ca până la urmă să se dezlănțuie într-un feeric vals de la care ți se întretaie respirația. Vocile acompaniatoare, de sus, pe fundalul unui legănat acompaniament în arpegii clare de „un-doi-trei”, vin să completeze această atmosferă de o adevărată poveste. E o poveste de dragoste. Căci **o astfel de muzică nu poate exprima decât sentimentul celei mai profunde, mai puternice și mai nevinovate iubiri.** „A cânta înseamnă a iubi”, zicea George Enescu. Această expresie a marelui geniu al muzicii românești își găsește reflectarea deplină în acest *Vals* al maestrului Doga.

Fiecare din noi își are preferințele sale muzicale, deseori chiar contrastante, de la unul la altul. Dar **în fața acestui Vals nu rezistă, cu siguranță, nimeni.** Fiecare din cei care l-au ascultat cel puțin o dată, îl va include neapărat în repertoriul său auditiv. De la copii, tineri, la oameni în etate, de la melomani la profesioniști, de la melancolici la colerici, de la omul de sud la omul de nord, de la Japonia la Portugalia și de la Australia la America – acesta este spațiul uman și geografic peste care răsună această muzică.

Valsul a căpătat o răspândire mondială. El este interpretat la cele mai prestigioase manifestări internaționale artistice, sportive și de alt gen. De exemplu, *Valsul* a creat inegalabila atmosferă de „poveste de iarnă” în timpul Olimpiadei de la Sochi. După sunetele *Valsului* își prezintă programul artistic maeștrii mondiali ai patinajului artistic. Valsul aproape că nu lipsește la concursurile și festivalurile de dans de gală în diferite săli de prestigiu de pe mapamond etc.

Creția în discuție a devenit echivalentul numelui Eugeniu Doga. Și nu e vorba că maestrul n-ar avea scrise și alte creații de o inspirație asemănătoare. Dar acest *Vals* s-a desprins parcă de la sine din creația sa generală pentru a deveni „emblema” compozitorului.

Iar dacă e să revenim la termenul de „descoperire”, atunci *Valsul* din filmul „Gingașa și tandra mea fiară” ar fi pe drept cuvânt „descoperirea vieții” compozitorului, ceea ce s-ar numi prin frumosul termen de *capo d'opera* - capul operei sale artistice.

MIHAIL MUNTEAN: O VIAȚĂ ÎN SPIRIT DE LEGENDĂ

Legendă

Când Dumnezeu L-a creat pe om din țărâna pământului, a rugat sufletul să intre în corp pentru a-i da suflare de viață. Sufletul, însă, liber prin natura sa, ezita să facă lucrul acesta. Dumnezeu, atunci, a zis îngerilor să cânte. Vrajit de cântul îngerilor, sufletul a intrat în om și i-a dat viață.

Datele problemei

Fenomenele, pentru a fi înțelese cu adevărat și definite în esența lor, se cer a fi studiate în profunzime. Or un fenomen - cu titlul deplin al acestei noțiuni - este o construcție verticală, multietajată în sensuri, multiaspectuală în manifestări și printr-o abordare „pe orizontală” nu clarifici aici lucrurile.

Ne-am propus să privim la cel care poartă numele de Mihail Muntean anume sub acest unghi - ca fenomen. Or, „legendă vie” a Teatrului liric moldovenesc - ca să folosim un supranume atribuit maestrului - este, chiar prin calificativul în cauză, un fenomen.

Dar care aspect al fenomenului ar fi fost interesant să-l cercetăm? - iată întrebarea. Pentru că, în primul rând, nu poți „cuprinde necuprinsul”, în al doilea rând, despre diverse aspecte ale creației maestrului Muntean nu puțin s-a scris.

*Unul din subiectele noastre de interes în materie de muzică este latura ei filosofică: arta sunetelor în contextul vieții, al existenței, al omului, ca ființă spirituală. Ne-am zis să-l abordăm pe Mihail Muntean tocmai din acest punct de vedere. Genul intenției noastre ne-a condus la formularea a două „metode” de lucru. Prima - întâlnirea *față către față* cu maestrul în ideea de a-l situa înaintea întrebărilor care ne interesau, provocându-l la discuție în „tonalitatea”*

respectivă,⁴⁶ a doua - ascultarea multiplă, atentă și pătrunzătoare a *voicii* lui Mihail Muntean, în procesul interpretării diferitor creații. A doua „metodă” ar cere, intuim, o mică explicație.

Se zice că dacă vrei să cunoști un om, pune-l să cânte. Or cântul este o modalitate directă și eficace de cunoaștere a omului. Ne-am propus să auzim, în vocea și prin vocea maestrului, cine este Mihail Muntean însuși - cel aflat dincolo de sunetele pe care le produce. Or vocea - intonația, timbrul ei etc. - denotă (inconștient pentru posesor) ceea ce stă în spatele ei, ceea din ce ea se naște și pe ce se sprijină. Vocea este expresia directă a profunzimilor noastre, este „instrumentul” prin care iese la suprafață ceea ce dănuie, „ascuns”, la temeliile eu-lui.

Am formulat ipoteza că pe aceste căi am putea pătrunde mai „direct” în lumea aflată dincolo de manifestările exterioare ale cântărețului, artistului și omului Mihail Muntean.

Între cele de sus și cele de jos. Destinul

...Nu noi alegem, aleg alte forțe. Nu Moise, nu David, nu Ioan, cel chemat să-l boteze pe Isus, nu Isus însuși a ales. A ales Cel aflat deasupra lor. Este important să conștientizăm următorul adevăr: cu noi conduc alte legi decât cele care credem, naiv, că se află în stăpânirea noastră. Cazul lui Mihail Muntean se înscrie pe deplin în spiritul acestui adevăr. Să urmărim, din această perspectivă, calea vieții protagonistului nostru.

Mihail Muntean, născut la nordul Moldovei (în satul Criva, Briceni), se pregătea să meargă după absolvirea școlii la Institutul Pedagogic din Bălți, acesta fiind mai aproape de casă. Dar, la îndemnul cuiva, a hotărât să depună actele la

⁴⁶ Intuind chiar de la primele întrebări, „introdutive”, intenția, maestrul a zis, zâmbind: „Abordarea dumneavoastră cere de la mine să mă destăinui. Nu știu...”. „Destăinuirile”, totuși, au avut loc, lucru pentru care îi mulțumim.

Chișinău, la Universitatea de Stat. A jucat aici rolul și faptul că îi plăcea chimia, dar la Bălți nu se făcea chimie. Pe lângă aceasta, mama vitregă - urmărindu-i succesul „artistic”, căci Mihai cânta de mic peste tot - îi tot spunea: „numai artist să nu te faci”. Însă când a ajuns la universitate i s-a spus că a venit prea târziu - admiterea fusese deja închisă. Trebuia să se întoarcă la Criva. Dar în curtea casei în care se oprise în gazdă (la niște cunoștințe de-ale părinților) venea de pe undeva muzică: în vecinătate se afla Conservatorul. Stăpânii casei, cunoscându-i „biografia” artistică, îl îndeamnă să încerce norocul la Conservator, fapt că Mihai mai avea cu sine și un teanc de diplome de laureat obținute la diferite concursuri. Dar aici apare „o dublă filosofie”, după cum zice maestrul, pentru că, fiind duminică, nici aici nu poate depune actele. Totuși, ziua de luni - când începuse examenele de admitere - l-a surprins în curtea Conservatorului, unde („un prizărit în pantalonii lui tata”), „cășca gura” la muzica care răsuna din toate geamurile („căci îmi plăcea!”) și unde îl observă profesorul Grigorie Șramko, întrebându-l cine este și ce caută pe acolo. Tânărul mărturisește că a vrut să depună actele la Conservator, dar a venit prea târziu. Profesorul, după câteva întrebări clarificatoare, îl duce la rector care-i examinează dosarul și care dă dispoziție să-i primească actele. Astfel, în soarta tânărului intervin forțele de sus. „Și iată așa, aproape în glumă, aproape în bancuri, am ieșit să cânt la examen”. Nu se pregătise special pentru aceasta, de aceea a cântat ce a considerat că este mai potrivit. A început cu *Bun îi vinul ghiurghiuliu*, părându-i-se că secvențele de genul „dirli-di-dirli” ar trebui să fie ceva complicat în materie de artă vocală și ar trebui să producă impresie. Dar comisia n-a ascultat cântecul până la capăt. A urmat „un cântec patriotic” pe versurile *Ilenuța-i tractoristă, cea mai bună fată din kolhoz* (așa erau timpurile și spera că prin aceasta va avea succes). Însă nici de data aceasta nu i-au dat să finiseze „capodopera”. „De ajuns”, i-au zis. M-am prăvălit, gata!”, îl străfulgerase un gând categoric. Dar, spre marea sa mirare, a fost admis.

Comisia, care depistase vocea neordinară a tânărului, puțin era interesată de conținutul „repertoriului”.

Dacă, la moment, cineva i-ar fi spus că o să cânte operă, nu exista nici o siguranță că ar fi rămas să învețe, acest gen de muzică fiindu-i absolut străin și necunoscut. Însă nu știa. (După cum vedem, „a nu ști” uneori e mai bun decât „a ști”). Destinul iarăși îi ia apărarea, cu toate că tânărul nu luase, totuși, în serios „afacerea”, căci continua să se gândească la universitate (ținea minte doleanța mamei vitrege - era un băiat ascultător - „de a nu se face artist”). „Totul a fost într-o glumă”, repetă maestrul.

Însă lupta dintre cele două ierarhii nu sfârșește aici, căci forțele de jos aruncă iarăși zarurile: după anul doi de studii este înrolat în armată - marinar, pentru patru ani ! Desigur, au apărut toate condițiile de a uita de muzică (cel puțin, de operă) pentru totdeauna. Dar iarăși destinul își spune cuvântul. Până la militarie făcuse canto cu un profesor care intenționa să-l facă bariton, pe când vocea lui nu era de bariton. Prin aceasta, a mai apărut un alt risc: de a nu deveni niciodată cântăreț. Revenind la studii, însă, află că între timp profesorul în cauză se concediase și plecase din Chișinău. Noul său mentor, Nicolai Deducenco, la care se înscrise la propria-i solicitare (aflase între timp că este un profesor foarte bun, venit de la Odesa și dorea să învețe la el), observă greșeala, formându-i vocea firească de tenor. Însă ghinionul dinnou își face prezența. La primul examen de specialitate după trecerea de la bariton la tenor, nu cânta „nici laie, nici bălaie”. Unul din membrii comisiei de examinare propusese ca tânărul să fie „dat afară” din conservator, căci „din el n-o să iasă nimic”. Și atunci „îngerul păzitor”, în persoana profesorului său, îi ia apărarea. Pare să fie corectă afirmația precum că dreptatea, până la urmă, câștigă: atunci când tânărul cântăreț interpretează primul său rol în spectacol, primul care vine după culise ca să-l felicite este tocmai profesorul care propusese să fie exmatriculat din Conservator !

Alesul muzicii

Dar „peripețiile” nu s-au terminat, cele de jos încercând să-i întindă iarăși o cursă (poate, ultima). Ca să ajungă la stagiul la Teatrul *La Scala* a trebuit să treacă la Moscova un concurs de selecție foarte riguros - din 68 de candidați urmau să fie aleși doar 4. Pe lângă toate, de la Chișinău veneau insistent mesaje telefonice prin care se sugera că Moldova nu prea este interesată ca tânărul în cauză să se afle printre cei care urmează să plece la Milano. „Dar eu sunt un om „încăpățânat” - de trei ori am fost la Moscova!”. În rezultat, Mihail Muntean este inclus în lista celor care pleacă în Italia.

Adevărul a triumfat - forțele „neprietene” s-au retras. Muzica l-a luat definitiv pe Mihail Muntean sub ocrotirea sa. Maestrul, astfel, este rezultatul luptei dintre două planuri ale vieții - dintre forțele celeste și cele terestre.

Trebuie spus, însă, că destinul începuse să-și anunțe intențiile nobile mult mai înainte. La Casa de cultură din Drepcăuți, unde Mihai își continua studiile în clasele a IX-X și unde participa activ la viața muzicală, conducător artistic nu era altcineva decât Dumitru Blajinu, „care acompania la acordeon duetul meu cu o mulgătoare”. Au mai fost și alte cazuri „misterioase”. O mătușă a lui Mihăiță, care locuia într-un sat îndepărtat de prin părțile Hotinului, avea patefon (e vorba de satul bucovinean Nisvoia, vestit prin fanfara sa, „cea mai bună din acele părți ale Europei”, dar și prin cunoscuții trompetiști din familia Usaci). Venit în oșpeție la mătușă, elevul de 7 ani găsește printre alte discuri unul cu vocea lui Caruso. „Am ascultat discul până la capăt de parcă eram vrăjit, cu toate că nici după școală nu prea înțelegeam ce este muzica clasică”. Iar impresiile în urma excursiei la Teatrul Muzical-Dramatic din Cernăuți (era în clasa a VII-a), i-au rămas în memorie pentru toată viața.

Mihail Muntean cântă deja de peste 40 de ani. Prin aceasta ar putea intra în cartea recordurilor Guinness, căci tenorii nu cântă decât, ca regulă, 20-25 de ani: vocea tenorilor trebuie să fie tot timpul clară, senină, viguroasă, „tinerească”.

Școala adevărată de canto pe care a făcut-o, inițial cu Nicolai Deducenko, apoi la *La Scala*, îi permit să se mențină în formă până în prezent.

În Italia („pe care am cutreerat-o aproape în întregime, căci întotdeauna am dorit să văd și să cunosc totul”) face și o „școală fantastică de cultură”. Îi stă viu în memorie cazul când în biserica *Sfânta Maria* a stat două ore vrăjit în fața capodoperei lui Leonardo Da Vinci *Cina cea de taină*. Iar în altă biserică, pictată de Boticelli și unde este înmormântat Donizzeti, „am stat în fața mormântului marelui compozitor ca un nebun, pentru că nu eram pregătit pentru aceste lucruri!”. Cultura generală, consideră maestrul, este fundamentul pe care se sprijină adevărata cultură vocală. La Milano, o profesoară („îndrăgostită de vocea mea”), îi oferă săptămânal o oră de canto suplimentară, pe gratis („dar acolo totul se plătește!”). Frecventarea repetițiilor de operă cu Luciano Pavarotti, Placido Domingo, Montserrat Caballé și alți mari cântăreți, la pupitru cu Claudio Abado etc., devine iarăși un element important al școlirii de înaltă clasă.

Revenit din Italia, la unul din spectacolele *Trubadur* de Verdi a înțeles că începe să aibă plăcere de la ceea ce face. Și-a zis atunci că dacă el are plăcere, vor avea plăcere și cei care îl ascultă. Abia acum venise deplina conștientizare a misiunii sale!

Astfel, în final, nu Mihail Muntean a ales muzica – muzica l-a ales pe el.

Vocea ca emanație a interiorului.

Dacă e să ne referim la tipul de voce al lui Mihail Muntean – tenor lirico-dramatic – atunci ea corespunde pe deplin felului său de a fi, chiar aflându-se în deplin acord cu soarta sa. Aspectele „liric” și „dramatic” ale caracterului și ale vieții se împletesc în mod organic. Despre aceasta ne vorbesc faptele. Mult prea devreme a plecat în lumea celor dreپți mama, copilul de 9 ani rămânând lipsit de gingășia și căldura maternă de care se bucurau alți copii, mereu ducând

dorul acestor sentimente. „Eu sunt un om foarte sensibil, cad pradă gingășiei, conștiința mea este neîmpăcată dacă știu că nu am făcut ceva ce nu trebuie, uneori mă trezesc noaptea de la acest gând...”. În același timp, încă din copilărie a înțeles că viața este, într-un fel, „dură”. Tatăl (șef de gospodărie în kolhoz), o fire muncitoare, înțeleaptă, dar și exigentă, stabilise cu fiul relații de „parteneriat”, sugerându-i ideea că situația îi obligă să fie pe același cântar privind responsabilitățile. Când tatăl a fost invitat odată la școală din cauza unei „isprăvi” nereglementare a fiului („făcusem o bazaconie”), i-a zis doar atât: „Măi Mihăiță, eu am lucrul meu, și tu ai lucrul tău. Hai să ne înțelegem astfel: pe mine să nu mă cheme la lucrul tău și pe tine să nu te cheme la lucrul meu”. Aceasta a fost pentru el una din lecțiile „filosofice” ale lui tata, pe care a însușit-o pentru toată viața. Își amintește că altă dată i-a fost încredințată misiunea culegerii din iarbă a grăunțelor care cădeau în rezultatul vânturaturii porumbului, ca apoi să le dea la găini. Cu minte de copil, se întreba: de ce, adică, nu s-ar putea ca găinile înseși să ciugulească din iarbă grăunțele rămase? Dar „regula” trebuia respectată fără întrebări de prisos. Astfel, copilul era educat în spiritul atitudinii grijulii față de lucruri, al responsabilității și al muncii. Toate acestea au lăsat o amprentă determinantă asupra formării sale ca personalitate. A moștenit și caracterul „mândru” al lui tata – a ști să te porți în viață cu demnitate.

Confirmarea ipotezei.

Totul depinde de felul cum percepi lucrurile, desigur. O fire sensibilă receptează și reacționează sensibil la ceea ce-i pune viața în față. Așa sunt, de regulă, artiștii. Se zice că cu cât este mai mare un artist, cu atât sensibilitatea lui este mai mare. Probabil, ar trebui spus invers: forța de acțiune a artistului se sprijină pe forța trăirii lui interioare. Zicea Enescu: „Ceea ce este important în artă, este să vibrezi tu însuți și să-i faci și pe alții să vibreze”. Puterea de *expresie* (de convingere artistică) se naște din puterea de *impresie*

(de percepție și de imprimare-interiorizare a lucrurilor), capacitatea de dăruire se naște din capacitatea de receptare. Mihail Muntean este o fire artistică puternică, cu simțul valorilor adevărate, cu o capacitate de trăire spirituală profundă și, respectiv, cu o forță puternică de cucerire a publicului. De mic a fost receptiv, „imprimabil”, păstrând pentru toată viața această calitate indispensabilă a oamenilor profunzi. Cazurile cu Caruso, cu excursia la Teatrul din Cernăuți, cu *Cina cea de taină*, cu mormântul lui Donizzeti ș.a. vorbesc de la sine despre aceasta. Are dreptate Rabindranath Tagore: „Dacă muzica nu-i în suflet, n-o căuta în fluiet”. N-o căuta nici în degete, nici în voce...

În scopul „verificării” ipotezei formulate la început, am realizat un sondaj de opinii în cadrul ciclului de conferințe-audiții *Arta de a asculta și a înțelege muzica* (pe care le realizăm cu diferite categorii de ascultători), propunând publicului să răspundă la următoarea întrebare: „Ascultați cât se poate de atent câteva creații muzicale încercând să determinați ce vă spune *vocea interpretului despre el însuși ca om, ca personalitate?*”. (Numele cântărețului n-a fost, inițial, anunțat).⁴⁷ Am specificat că accentul se cere a fi pus anume pe voce, și nu pe lucrările ca atare.

Expunem, selectiv, unele răspunsuri ale ascultătorilor.

Prin vocea sa cântărețul vorbește despre sine. Are o mare bucurie pentru că știe a iubi și este fericit pentru că știe a trăi în clipe triste... Acest om este cu o inimă mare fiindcă știe a se dăruia cu dragoste.

Timbrul acestui cântăreț îmi vorbește despre o persoană sentimentală și parcă cu o durere rămasă în suflet, cu o dezamăgire, poate cu o supărare. Am impresia că înțelege și ascultă oamenii cu plăcere, lămurindu-le ce e bine și ce e rău. Mi-aș dori să-l cunosc.

Este o fire emoțională, aflată în toamna vieții...

În opinia mea este o persoană care știe ce vrea de la viață, cu

⁴⁷Am solicitat ascultătorilor, în cazul în care vor identifica cântărețul, să nu-l „divulge” până la încheierea „experimentului”. (Din aceștia au fost, desigur, dar aceasta nu a influențat, în esență, obiectivitatea studiului).

un caracter puternic, dar totodată sentimental. A trecut prin multe confruntări ale vieții, dar a obținut ceea ce și-a propus.

Are un suflet mare. Este în relație directă cu inima sa. Este un om dat de la Dumnezeu. Este un om bun, dar inima îi este tristă. Este un om fericit, un om al universului.

Este un om emoțional, deschis, sufletist, mulțumitor, ascultător. Este un om iubitor.

Vocea acestui cântăreț ne vorbește despre liniștea lui sufletească, despre dragostea nemărginită pentru tot. Intonația vocii sale ne povestește despre felul lui de a fi. Un om iubitor, sufletist, mereu cu gândul la tot ce e bun, înțelept, o persoană care este iubită și iubește. Un om de o adevărată puritate. Intonația vocii lui ne insuflă dorința de viață.

Este un om cu un suflet deschis, un om foarte talentat, cu un talent aprins. El fără muzică n-ar putea exista...

Mie îmi pare că are un caracter bun, că e bun la suflet.

Intonațiile vocii sale vin din suflet cu multă dragoste, duioșie, dar și durere...

Un om simplu cu o inimă mare, poartă o dragoste profundă pentru cei dragi. Puternic, răbdător, cu o credință profundă, fericit și mulțumit de tot ce are în viața sa. Înțelept, cu o inimă mare. Un om care știe a prețui frumosul, credința, iubirea. Un om care și-a atins scopul vieții dar totuși unele lucruri le-a scăpat din vedere și poartă un regret...

După voce se poate vorbi multe despre om. În vocea acestui cântăreț se simte multă iubire, regret, durere. Este un om inimos, deoarece doar o persoană inimoasă poate să transmită la toți o stare de bunăătate.

Această voce ne spune cât de tare el își iubește viața, cât de tare își iubește oamenii dragi și totodată se aude în voce teama de a nu-i pierde.

Este o voce înzestrată cu tot ce este sfânt. Prin vocea sa se vede că este bogat sufletește. Vocea sa redă chemarea binelui pe pământ.

Acest om este un sufletist, în el cântă și sufletul, și chipul. E o persoană care se dăruiește muzicii și care este destinată scenii.

El nu cântă despre cineva, dar își cântă soarta. Vocea lui pătrunde ușor în adâncurile sufletului. Auzind-o, nu poți trece pe alături fără a o asculta și a medita puțin. Vocea sa e un dar pe care-l primește fiecare cine o ascultă. Acest interpret face acest dar ascultătorului foarte ușor, ducându-l într-o poveste fără sfârșit, îl înalță ca pe un zeu. Oricât de iritat, descurajat ai fi, vocea lui te liniștește, te face mai bun, mai blajin – face din ne-om, Om.

El simte orice vers ca un gând de dor din viața lui. Vocea cântărețului te duce spre culmi cu gândul departe de probleme și aproape de înțelepciunea veșnică.

Vocea acestui cântăreț ne redă sufletul lui. Este foarte bogat sufletește. Vocea lui redă întreaga sa viață, viață care n-a trăit-o înzadar, a învățat ceva din ea, ceea ce și redă vocea sa.

Acest cântăreț crede în ceea ce cântă. Pe alocuri se face impresia că vocea lui nu are nevoie de sunetele acompaniamentului, ea e mai convingătoare decât vocea instrumentelor care o însoțesc, e cumva independentă de ele. Sunetul vocii lui mă face să-l cred. Prin intonațiile vocii sale a juns aproape de ascultător, i-a adus ascultătorului ceea ce vroia acesta și l-a luat cu sine.

George Enescu mai zicea că "a cânta înseamnă a iubi". Cântul, pe drept cuvânt, solicită de la om calitățile sale supreme - ca în cazul iubirii. Or, când iubești, pui la dispoziția persoanei iubite cele mai bune calități ale tale, te dăruiești totalmente. Aceleași caracteristici le solicită și cântul adevărat.

Mărturisiri

De ce omul cântă, maestre Muntean?

„În ziua trecerii în neființă a lui Nicolae Sulac, la funerarii, am formulat următorul gând. „În ce constă miracolul lui Sulac?” Răspunsul, în opinia mea, este următorul: fiecare om, fiecare țăran al nostru cântă în suflet, își cântă cântecul său, pentru că este imposibil ca omul să nu cânte. În caz contrar el pierde o parte din eu-l său, poate chiar partea esențială. Să ne amintim că omul se naște cântând, și la înmormântare la fel se cântă. Este un miracol de care foarte

rar ne dăm seama. Dar omul se sfiește să-și cânte cântecul în voce tare. Și atunci iese cântărețul pe scenă și-i cântă omului cântecul exact așa cum sună el în sufletul lui. De ce lumea îl diviniza pe Sulac? Pentru că el venea exact cu ceea ce omul avea în suflet, dar se rușina să spună. Pentru a răspunde la întrebarea de ce omul cântă trebuie să scrii o carte întreagă. Omul nu poate să nu cânte. Or noi avem în sufletul nostru anumite strune, avem anumite policioare unde punem binele, unde punem răul, unde punem deșteptăciunea, unde punem tâmpenia, și tot acolo este un loc – dar unul special ! - unde se găsește cântecul. Și omul își dă seama că parcă se renaște printr-un cântec frumos, se curăță, se spală de rele”.

Dvs ce sunteți, după chemarea interioară: cântăreț? muzician? artist? (mergând pe ideea că între acești termeni există diferențe).

„Ca să devii cineva în domeniul pe care-l practici trebuie să fii și cântăreț, și muzician și artist. Când lucram la *Dama de pică* de Ceaikovsky după Pușkin (interpretam Gherman, un rol foarte complicat), l-am citit pe Dostoievsky aproape în întregime - ca să înțeleg perioada respectivă, atmosfera în care trăiau oamenii pe atunci etc. Eu când ies în fața publicului, am senzația că ascultătorii simt că eu știu mai mult decât ei, poate ca fără să-și dea clar seama de aceasta. Multă lume care nu mă cunoaște crede că eu sunt acel doar care mă văd pe exterior – fie pe scenă, fie în viață - dar eu sunt mai mult decât atât.

Despre ce discutați la o oră de canto cu studenții?

„Despre tot ce este posibil: despre cultură, despre creația în cauză și istoria ei, despre poetul versurile cărui stau la bază, despre istoria poeziei în cauză. Plus la aceasta, studentul trebuie să explice lucrurile așa cum le înțelege el. Tehnica este tehnică, dar mie întotdeauna mi-au plăcut studenții care sunt mai deștepți decât tehnica, chiar dacă au mai puțină voce. Pe aceștia îi prefer față de cei care au mai multă voce decât minte. Odată, îmi amintesc, când lucram cu colegii la montarea lui *Don Carlos* de Verdi i-am recomandat

colegului care-l juca pe Filip, Regele Spaniei, să-l citească pe Schiller, unde se descrie cum acest personaj, fiind rege, a suferit atât de mult, la care colegul mi-a răspuns: „Pentru ce? Am citit libretul și îmi este de ajuns”. Vreau să spun că cunosc mulți cântăreți care nu citesc în viața lor o carte...

În rolurile pe care le alegeți sau pe care le jucați deja, ce urmăriți: performanțele vocale ale rolului sau personajul, personalitatea lui?

„Pentru mine nu elementul vocal se află pe primul plan. Pe primul plan se află ideea, gândul, mesajul.. Or cântul dacă n-are conținut, n-are bază - este gol, deșert.

Care ar fi rolul preferat din cele pe care le-ați jucat?

Toate rolurile mele sunt preferate, n-ași putea alege, pentru că ele sunt etape ale vieții trăite de mine (orice rol este o etapă a vieții mele). Rolurile sunt ca și copiii tăi - toți îți sunt la fel de dragi. Eu întotdeauna am cântat ce mi-a plăcut. S-a întâmplat că am refuzat anumite roluri pentru că ele nu mi veneau la suflet. Și lucrul acesta îl fac și cu studenții. Ei trebuie să cânte într-un semestru, de exemplu, un program din 7-8 lucrări, dar eu le propun un repertoriu din douăzeci de lucrări pe care ei ar putea să le cânte, dar le permit să-și aleagă ei înșiși - ceea ce rezonază cu eu-l lor interior. La noi la lecții este o atmosferă de colegialitate, de prietenie. Un fost student al meu, cu o voce foarte bună (acum cântă în Italia), se temea să cânte în fața mea. El nu se temea de mine, se temea de numele meu. Și atunci eu ieșeam pe hol, iar el cânta în clasă, și cânta mult mai bine decât în prezența mea. Am pățit și eu odată așa ceva în raport cu profesorul meu, Nicolai Deducenko, care avea o voce extraordinară. Era un cântăreț de talie, a cântat în toată Europa. Când mi-a cântat un *arioso* dintr-o operă, n-am fost o săptămână la ore. Pentru că am simțit cât de mic și neputincios sunt față de el. Și când m-a întâlnit și m-a întrebat de ce nu vin la ore, i-am zis că am să vin, dar să mai uit, să-mi iasă un pic din urechi vocea lui...”

Ce calități umane vă sunt străine, de care omul ar trebui să scape?

„Minciuna, răutatea, indiferența, pizma sunt calitățile omenеști care cel mai mult mă indispun, îmi dau senzații absolut negative. Eu sunt un fel de Don Quijote. Am impresia că m-ași simți mai bine undeva prin sec. al XVIII-lea. Eu nu înțeleg, de exemplu, de ce trebuie să fie invidie în teatru? Știți ce-am observat? Nu-ți spune nimeni nimic până nu greșești, până nu faci o gafă. Când cânti bine - pe nimeni nu interesează. Dar când se întâmplă ceva, toți discută aprins. Răutatea ne paște, ne paște peste tot...”

Cine v-ați dori să fie publicul Dvs? Cum ar arăta un public ideal pentru care ați dori să cântați?

„Oricine: un copil, un moș bătrân, o fată tânără... Eu întotdeauna mi-am dat seama că este lume care te ascultă și te aude, este lume care te ascultă și nu te aude, dar sunt care nici nu te aud, nici nu te ascultă. Pentru mine publicul sunt acei trei sau doi, sau unul din sală căruia îi ard ochii și eu pentru el o să cânt o seară întreagă. Îmi aduc aminte de un caz. S-a întâmplat în Italia, la spectacolul *Tosca*. Era ora unu de noapte (spectacolul începuse seara târziu), o sală extraordinară, într-o mănăstire, circa 3000 de ascultători, la unii din ei copiii dormeau pe umăr. Toți așteptau celebra Arie a lui Cavaradossi din actul trei *E lucevan le stelle* (care se încheie cu cuvintele *L'ora è fuggita, e muoio disperato! E non ho amato mai tanto la vita! - Timpul s-a scurs, eu mor în disperare ! Și niciodată nu mi-a fost atât de dragă viața*). Am cântat-o în seara aceea ca niciodată. Dar, terminând aria - tăcere totală, nu se aud nici un fel de aplauze... Abia la sfârșitul spectacolului aplauzele păreau că dărâmă sala... Mi s-a făcut impresia că cel puțin treime din spectatori au venit să le scriu dedicație. Mulți mi-au spus că felul cum am cântat i-au făcut să uite de aplauze”.

Ce faceți în timpul liber, maestre?

„Muncesc. Pentru că totul vine din muncă. Eu nu am avut niciodată timp liber. Meseria aceasta cere o muncă

permanentă. Tatăl meu, când m-a ascultat pentru prima dată în operă (eram în *Cio Cio San*), a venit după culise și mi-a zis: „Da greu lucru mai ai, măi Mihai”. Îi mulțumesc lui Dumnezeu că am avut un tată extraordinar care m-a învățat să muncesc, m-a învățat foarte multe lucruri, inclusiv de ordin „filosofic”. Dumneavoastră ziceți că un cântăreț trebuie să fie, totodată, un gânditor, un filosof – un filosof al sunetelor și al vieții - altfel nu va avea forța respectivă de convingere. Aveți dreptate. Pentru că, uitați-vă, dai drumul filosofiei muzicii lui Verdi prin ciurul minții tale, și, prin vocea ta, omul ascultă înnebunit! Dar dacă nu ai nimic în interior... Deseori auzi o astfel de frază: „Acest cântăreț are voce bună, dar ceva nu-i ajunge”. Omul nu conștientizează clar ce nu-i ajunge, dar *simte* că ceva îi lipsește. Și aceasta pentru că acest cântăreț rămâne distanțat de ceea ce face. Eu m-am format, în mare parte, singur. Am citit foarte mult. Or dacă nu-ți place să citești, să studiezi, dacă nu ești pregătit, nu faci nimic”.

Și ultima întrebare, maestre, cea mai simplă și, totodată, poate, cea mai complicată: ce este muzica?

„În înțelegerea mea, muzica este calea care ne unește cu sublimul, cu cerescul, cu Dumnezeu. Fără muzică nici pe Dumnezeu nu L-am putea găsi. Muzica, totodată, este sufletul nostru, fără de care nu am putea trăi. Pentru mine, muzica este viața mea. Am trăit o viață dedicată muzicii...”.

Mic epilog

Prin acest răspuns al maestrului „cercul s-a închis”, revenind la conceptul legendei: cântul lui Mihail Muntean aduce oamenilor viață. Aceasta este chemarea muzicii și a marilor artiști.

TRANSFIGURAREA MUZICALĂ A POEZIEI ÎN CREAȚIA VOCALĂ

**Anatomia unei analize hermeneutice:
Adio de Vlad Mircos vs *Pastel* de George Bacovia**

Printre arte, muzica are ultimul cuvânt
Heinrich Heine

*De ce-o iubești când inima îți frânge
Și-ți dă tristeți în loc de bucurii?*
Shakespeare despre muzică

Introducere

Subiectul studiului în cauză îl constituie fenomenul transfigurării (remodelării semantice) a textului poetic în rezultatul intervenției factorului muzical.⁴⁸ Altfel spus, se dau răspunsuri la întrebările: ce aduce muzica peste ceea ce și-a propus să exprime textul poetic? ce transformări se produc pe plan artistic în rezultatul implicării artei sunetelor în substanța poetică și de ce gen sunt aceste transformări? și, drept rezultat, ce obținem din colaborarea (sinteza, fuziunea, complementaritatea sau contrapunerea) acestor două arte? Pe de o parte, ne întrebăm: ce și-a propus compozitorul să realizeze prin scrierea muzicii la *Pastelul* lui Bacovia și ce s-a obținut realmente prin acest act al compozitorului peste ceea ce el însuși, posibil, și-ar fi propus. Adică, ce lucruri s-au produs „de la sine” în rezultatul „revizuirii” muzicale a discursului poetic „în afara știrii” compozitorului? Or este cunoscut faptul că actul de creație artistică, pe lângă implicația factorului conștient, conține o bună doză de participare a inconștientului creatorului. Sunt cunoscute cazurile când autorii înșiși, la aflarea rezultatelor analizei estetico-artistice a creațiilor lor,

⁴⁸ În cazul dat, în baza creației corale a lui Vlad Mircos *Adio* pe versurile lui George Bacovia.

au arătat mirare față de rezultatele scoase la suprafață, recunoscând că ei înșiși nu și-au propus în mod conștient multe din lucrurile pe care le pune în evidență teoreticianul. Pe lângă acestea, mai este prezent fenomenul acțiunii a înseși legilor artei asupra conștiinței autorului, el aflându-se în situația de a respecta strict și fidel aceste legi. Prin aceasta, autorul devine „supusul” artei în care se implică, aceasta dictându-i principiile și regulile sale de organizare și de funcționare. Astfel, la crearea operei artistice participă doi factori esențiali: pe de o parte, autorul, pe de alta - înșăși arta respectivă prin legile limbajului său stabilite de-a lungul secolelor și cărorora autorul este chemat să li se supună.⁴⁹

Intermezzo initio

la parcurgerea studiului de față se recomandă respectarea următoarelor faze: 1. Lectura textului Pastelului.⁵⁰ 2. Audierea creației corale. 3. Lectura studiului propriu-zis. 4. Reaudierea creației corale.

Pastel George Bacovia

*Adio, pică frunza Și s-a pornit iubita, - Mai stai și mă alintă
Și-i galbenă ca tine -, Și s-a pierdut în zare - Cu mâna ta cea mică,
Adio, nu mai plânge, Iar eu, în golul toamnei Și spune-mi de ce-i toamnă
Și uită-mă pe mine. Strigam în disperare. Și frunza de ce pică...*

Autorul studiului a realizat inițial două sondaje de opinie privind receptarea de către ascultători (1) a textului poetic și (2) a creației corale.

⁴⁹ Ar reieși că autorul este stăpân-nestăpân pe creația sa.

⁵⁰ Lectura poate fi: a) de tip informațional („didactic”) – receptarea fabulei; b) cu caracter artistic (lectură teatralizată, actoricește); c) lectură „intim”, din interiorul eroului liric.

Reproducem un grupaj de expresii-cheie extrase din răspunsurile respondenților la **receptarea textului poetic**:

- *Stare melancolică produsă de despărțirea a doi iubiți; motivul toamnei adaugă nostalgie evenimentului.*
- *Răscolire sufletească de regret, de durere, de tânguire; sentimentul re-trăirii unei iubiri stinse.*
- *Sentimente de tristețe, jale, dor, durere; clipe de neuitat.*
- *Trecerea ireversibilă a timpului (eul liric regretă că timpul trece; pomii sunt asemenea oamenilor: prind viață, înverzesc, dau rod și mor).*
- *Tabloul toamnei: sumbru și fără speranță.*
- *Stare de melancolie, de meditație; nedorința de a se împlini cele predestinate spre rău.*
- *Frunzele sunt zilele; pică frunzele – scad zilele, viața se duce, nu putem opri scurgerea ei; spunem „adio” zilelor care au trecut; și în viața omului „cad frunzele”.*
- *Nostalgie. Sfârșit. Sentimentul eului liric se contopește cu starea naturii.*
- *Stare de meditație asupra iubirii și toamnei; viața omului e ca și toamna, ca și frunza.*
- *Melancolie, tristețe, despărțire; asemănare între durerea unei despărțiri și anotimpul de toamnă.*
- *Sfârșitul unui episod de dragoste stinsă asociat unui anotimp (anume toamna, când totul moare și nu mai există speranța că va reînvia).*
- *Singurătate, regret, pustietate sufletească, dorința de a re-întra în timp pentru a trăi din nou clipe minunate alături de iubită.*

- *Tristețe. Disperare. Totul trece și nu putem întoarce nimic înapoi.*
- *Sentimente de dor, de iubire.*
- *Tulburare interioară. Poezia mi-a trezit sentimentul iubirii care mi-a răcit tot corpul.*
- *Stare de „gol”. Lipsa speranței. Depresie.*

Unui alt grup de respondenți li s-a propus să audieze creația în integritatea ei (muzică și text) și să dea răspuns la întrebarea: *Ce aud eu în această muzică, ce-mi spune ea?* În special, s-a solicitat să se facă abstracție, pe cât este posibil, de conținutul cuvintelor, concentrând atenția la muzică, la ceea ce vorbesc sonoritățile propriu-zise ale lucrării. Reproducem răspunsurile lor.⁵¹

- *Simt o curgere în suflet, o curgere de sentimente înălțătoare (parcă); ceva se mișcă în suflet și mă duce undeva sus. Deși versurile spun „pică frunza”, muzica, dimpotrivă, parcă te ridică în văzduh, de unde privești la viața ta... Muzica te ajută să urci și să te menții undeva acolo sus, în aer, simțindu-te ușor, curat, pur. Această muzică îmi vorbește despre ce este bine și ce este rău; mă aduce într-o stare de rugăciune și aș vrea să răsună încontinuu. Melodia, armonia, întreaga muzică mă eliberează de toate emoțiile și trăirile negative, lăsându-mă în mijlocul celor mai sincere și pure sentimente. Muzica mă îndeamnă să mă las de tot ce mă trage „în jos”, spre pământ, și să mă duc după ea, să fiu purtată de muzica ce răsună, care aș vrea să nu se mai termine...*
- *Muzica aceasta îmi vorbește despre o rugămintă, despre o implorare... Îmi povestește despre o îngrijorare, dar în același timp în ea răsună sunete luminoase, care te cheamă*

⁵¹ Creația a fost audiată în înregistrare audio în interpretarea Capelei corale „Moldova” a Companiei Publice Teleradio Moldova, conducător artistic și prim-dirijor Valentin Budilevski.

spre ceva plăcut și care îți insuflă o speranță, ceva pozitiv și liniștitor pentru viitor. Sunetele transparente, dar totodată parcă profunde, vorbesc despre o îngrijorare, despre o tristețe și o tânguire, dar în același timp parcă te cheamă undeva. Începutul piesei se asociază cu picăturile de ploaie în ceață într-o dimineață devreme, dar printre ele se întrezăresc razele soarelui. Vocile corului care răsună la unison ne transmit o stare de neliniște, de tristețe; sunetele încearcă să ne povestească ceva; ele vorbesc despre gânduri profunde, despre ceva ce nu ar trebui să fie așa cum este; dar sunetele „luminoase” ne sugerează că am putea schimba situația... Această creație ne aduce mult din ceea ce se numește „înalt”, „curat”, „evlavios”; se asociază cu drama filosofică.

- Trăire sufletească asociată cu o despărțire de o realitate deja trăită. E durerea unei femei înșelate... Toamnă, frig, trist și pustiu. Timpul trece fără sens și fără plăcere, pe alocuri el stă locului: gândurile, pașii – nimic nu se schimbă. Auzi și vezi sonorități pale, întunecate, care se zbat să iasă spre lumină.
- Strigăt de durere sufletească; dor, sentiment de singurătate. Traumă sufletească de ani de zile; dorești să spui ceva, dar nu te ascultă nimeni. Dar undeva, în adâncul sufletului, trăiește speranța că nu totul este pierdut.
- Sunetele coborâtoare din introducere parcă redau răsăritul soarelui, ale cărui raze luminează pământul. Muzica în întregime îmi vorbește despre o neliniște, dar în același timp în suflet parcă e pace. Muzica parcă vorbește că în curând neliniștea va dispărea și totul va fi bine.
- Audiind lucrarea, în conștiința mea apare imaginea tristeții, a amintirilor despre ceva frumos, dar care a dispărut, a ceva ce nu-i mai este sortit să se împlinească. Viața în stări triste, fără rost. Omul încearcă în anumite momente să iasă din această stare, dar nu-i ajung puteri. Totoda-

tă, parcă văd doi îndrăgostiți în haine albe, ultimul lor dans, într-un loc foarte frumos (munți, grădină). Am trăit o stare de parcă mă uitam la ei și înțelegeam că nu le este sortit să fie împreună, cu toate că inimile lor își doresc atât de mult acest lucru. Și iată acest fior sufeletesc al lor te vrăjește...

- *Muzica acestei creații parcă vrea să ne spună ceva, rugându-ne s-o ascultăm. Ea este liniștită și tristă. Redă o dezamăgire... O despărțire răsună în sufletul meu... Totul pare nespus de trist. După așa o melodie gândești și visezi bine...*
- *Muzica audiată îmi creează imaginea unui suflet îndurerat, măcinat de problemele vieții, care nu are putere de a lupta, dar totuși speră. Încearcă să afle împăcare, să găsească echilibrul, să intre în armonie cu ceea ce-l înconjoară. Zbucium în tăcere. În același timp, parcă e o rugăciune pentru pacea sufletească. Această muzică mă duce dincolo de ceea ce poate fi scris. Îmi creează trăiri pe care de multe ori le re trăiesc, dar pe care nu le pot explica, nici mie însumi. E vocea dragostei care nu-și găsește locul în sufletele și mințile îngrijorate de problemele vieții, captate de lucrurile ieftine. Tăcere...*
- *Picături de ploaie care se adună în șuvoaie ce se scurg pe sticla geamului... Ploaie mărunță, mohorâtă. Nori negri ce se mișcă greoi pe cer, printre care soarele nu se mai vede. Pomi care-și leagănă crengile dezgolite, supunându-se vântului rece. Frunzele care și-au trăit sorocul și care cad spre pământ, acoperind pământul cu un covor rar. Toamnă târzie. Deprimare, mâhnire adâncă, pustiu, sentimentul a ceva necunoscut care trebuie să se întâmpale, dar pe care nu poți să-l schimbi și căruia trebuie doar să te supui. Dar nu este fatal, se păstrează o rază de speranță...*
- *O rugăciune, o trăire sufletească profundă... Aud sunete ale Universului și a tot ce ne înconjoară... O lucrare care*

ne spune „totul” și care ne face să ne gândim la multe alte lucruri.

- *O persoană care-și răsfoiește cartea vieții... Un om care se lasă condus de soartă, de ritmul vieții, de legile ei...*

După cum vedem, răspunsurile formulate în baza receptării textului poetic și, respectiv, a muzicii, diferă pe mai multe planuri, iar sub anumite aspecte diferă substanțial. În primul rând, aria asociațiilor apărute în conștiință în rezultatul audierii creației în totalitatea sa (muzică și versuri) este, în comparație cu receptarea doar a versurilor, mult mai largă, mai variată, pe alocuri mai nuanțată, iar în multe cazuri poartă un caracter ambivalent, polisemantic, contradictoriu la unul și același respondent (măhnire adâncă și speranță, durere sufletească și lumină, picături de ploaie de toamnă și raze de soare, zbucium și pace sufletească etc.). În cazul receptării muzicii, apar asociații „noi”, adică de altă natură în raport cu conținutul textului literar: *rugăciune, sentimente înălțătoare, puritate sufletească, planare în văzduh, eliberare de calitățile negative, relația dintre bine și rău, inevitabilul nedorit și speranța depășirii lui, dramă filosofică* etc. Așadar, concretețea cuvintelor a ținut gândirea respondenților în cadrul unei zone „concrete” și „limitate” de imagini și reprezentări, pe când caracterul „abstract” și „deschis” al limbajului muzical a permis ieșirea într-un spațiu semantic mult mai larg. Cu toate acestea, „nucleul” conținutului artistic se păstrează în cazul ambelor texte: poetic și muzical. Aceasta ne permite să afirmăm că muzica creată de compozitor corespunde, la prima apropiere, ideii și mesajului *Pastelului*.

Reportul „limbaj poetic - limbaj muzical”: asemănări și contraste

interesul pentru relația dintre poezie și muzică (sau invers) este unul vechi care, probabil, nu se va epuiza niciodată. Acest lucru nu este întâmplător, or afinitățile și deo-

sebirile dintre aceste două genuri artistice pot fi studiate la nesfârșit, deoarece în fiecare caz al colaborării lor (în creații artistice concrete) acestea se manifestă în forme și aspecte dintre cele mai felurite.

În cazul relației dintre arta poetică și cea muzicală ne întrebăm: care este factorul esențial ce face ca aceste două arte să devină „arte-surori”, după cum, de regulă, se afirmă?

Specificăm că acest factor nu este unul de ordin secundar, ci este însăși substanța genetică din care se nasc ambele arte. Și această substanță este *sunetul*. Pe sunet se construiește muzica, pe sunet se construiește poezia. De aici, întreg șirul de elemente constructive de limbaj, comune ambelor arte, dar și de interpretare (de lectură în cazul poeziei și de sonorizare în cazul muzicii), și anume: *metrica; ritmica; intonația; tempoul; temporalitatea; sintaxa* (cuvânt = motiv muzical, propoziție = propoziție muzicală, frază = perioadă muzicală); *cezurile* = semnele de punctuație: punctul sau răspunsul = tonica, virgulele = cezurile dintre frazele / dintre propozițiile muzicale, semnul întrebării = dominantă, semnul exclamării = tonica pe „forte”, trei puncte = rezolvarea tonicii în treapta a VI-a etc.); *forma / genul* (narațiune = miniatură, poem = sonată, roman = simfonie) etc. Șirul asemănărilor poate fi continuat.

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

Însă care este factorul-cheie care desparte aceste două arte născute dintr-o singură substanță, dar care, în evoluția lor, și-a urmat fiecare calea în istoria culturii?

Elementul „disociativ” aici este tocmai însușirea definitorie a sunetului muzical (care îl face distinct de alte tipuri de sunete, nemuzicale) – *înălțimea* lui exactă (exprimată, fizicește, în herți). Pentru că celelalte trei caracteristici (în total fiind patru) ale sunetului muzical – *durata, intensitatea și timbrul* – sunt proprii implicit sunetului din care își construiește materia poezia (literatura). Anume înălțimea exactă a sunetului dă naștere unui șir de elemente ale limbajului muzical care înzestreaază această artă cu caracteristici esențiale și care o plasează pe o treaptă superioară, ca putere de expresivitate, în raport cu alte arte și care îi atribuie dreptul de „a spune ultimul cuvânt” (Heinrich Heine).⁵² Dacă e să parafrazăm, în acest context, cunoscutul dicton despre „drumurile care duc spre Roma”, atunci am putea afirma: „În artă toate drumurile duc spre muzică”.

Înălțimea exactă a tonului muzical, pe lângă faptul că imprimă intonației o expresivitate aparte (poate că aceasta ar fi expresivitatea umană în forma sa supremă), a dat naștere unuia din constituentele de importanță esențială în muzică – *modului* muzical. Elementele modului muzical (tonurile din care el se constituie) se află în *relații* unul față de altul. Termenul de „relație” nu poartă aici un caracter „mecanic” – ca raport simplu dintre două lucruri aflate alături, dar se manifestă sub forma sa vie – ca *relație-atitudine, ca relație-comunicare, ca relație-înaintare și relație-așteptare*. Într-o creație muzicală, un interval muzical sau altul nu este doar o „sumă” a

⁵² Aducem și alte afirmații la acest subiect. Nietzsche: „Prin muzică poți converti omul spre orice eroare sau spre orice adevăr: cui i-ar reuși să combată tonul?” (Nietzsche Friedrich. *La gaya scienza*. În: Ницше. Сочинение в двух томах, Москва, 1990, том I, с. 15). Schopenhauer: „Muzica în toate cazurile redă chintesența vieții; alte arte vorbesc despre umbre, muzica – despre esențe”. F. G. Lorca: „Muzica în sine este patimă și taină. Cuvintele vorbesc despre omenesc. Muzica însă exprimă ceea ce numeni nu știe, nu poate să explice, dar care într-o măsură mai mică sau mai mare există în fiecare”. Gh. Sviridov: „Cuvântul poartă în sine Gândul despre lume. Muzica însă – Sufletul acestei lumi”. (În: Казанцева Л. П. *Основы теории музыкального содержания*. Астрахань, 2009, p. 7-10).

două sunete sau o oarecare vecinătate a lor, dar este o „pornire”, o mișcare vie a unui sunet spre altul și o „primire” a primului sunet de către cel de-al doilea. Relațiile dintre sunete într-o creație muzicală sunt relații dinamice, construcții de energie invizibilă, ca rezultatul a unor mișcări cu caracter de „încordare” și de „destindere” („rezolvare”), de „întrebare” și de „răspuns” etc., care pun în mișcare auzul, simțul și conștiința ascultătorului (interpretului), făcându-l să vibreze în toată plinătatea sa. Și aceasta este ceea ce oferă modul muzical ca expresivitate distinctă. Iată de ce uneori pot apărea lacrimi în ochii unui ascultător de muzică, lucru mai puțin probabil în cazul lecturii unei creații literare.⁵³ În limbajul poetic noțiunea de „mod” nu există, chiar dacă cuvintele într-un text literar la fel se află în anumite relații. Însă ele nu poartă energia pe care o creează sunetele muzicale grație naturii lor vibratorii vii.

Diferența dintre forța de acțiune asupra universului interior al receptorului de către aceste două arte este determinată, în mare măsură, de diferența dintre formele componente de bază, atât a limbajului poetic, cât și a celui muzical. Or aceasta este intonația.⁵⁴ Esența (natura) intonației muzicale ține în măsură determinantă anume 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

⁵³ Pe lângă aceasta, modul muzical apare ca un model miniatural al universului: șapte trepte (planete) cu tonica (soarele) în centru. Cele șapte planete se află și ele în raporturi asemănătoare cu cele dintre elementele modului muzical, fapt afirmat încă de Pitagora, care vorbea despre „muzica cerului” (gama muzicală fiind o „copie” a acesteia), dar și de Kepler, de Newton ș.a. și demonstrat ulterior de astrofizica modernă. Energia cosmică, o parte a căreia este și energia creată de interacțiunea dintre aștrii cerești, își are, după cum știm, un impact puternic asupra stării noastre fiziologice și, prin aceasta, a celei sufletești: „muzica” (vibrațiile) cerului ne influențează zilnic la direct. Astfel, muzica este o creație a „cerurilor”.

⁵⁴ Intonația, afirma Marina Tsvetaeva, este „cuvântul” principal al limbajului. („Главные слова – интонации”, zice poeta).

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.⁵⁵ Iar intonația muzicală, ca expresie specifică, este rezultanta raporturilor dintre sunetele pe care le întrunește. O melodie, după cum se știe, nu este o succesiune mecanică de tonuri, ci este o *linie energetică* (o arcă întinsă între primul și ultimul sunet) construită din raporturile de diferit gen dintre sunete (relații de înălțime, de durată, de intensitate ș.a.), sunetele aflându-se între ele în relații de „conjugare” („împletire”). Această „conjugare” invizibilă creează acea forță dinamic-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 sunetului exprimate în unități exacte de măsură: doimi, pătrimi, optimi etc. Divizarea unităților ritmice care se aplică în muzică – de la durata cea mai lungă, nota întregă, până la cea mai scurtă, șaiszecipătrimea – permite construirea de formule ritmice dintre cele mai diverse, acestea purtând în sine încărcăturile afective respective (or se cunoaște faptul că ritmul exercită o acțiune psihologică foarte puternică). În limbajul poetic, componenta ritmică – foarte importantă și ea, după cum se știe – nu presupune unități componistice măsurabile și nici nu este atât de variată ca în muzică. Pe lângă aceasta, ritmul în muzică este unul 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 este faptul că discursul verbal este unidimensional, el producându-se liniar, doar pe direcție ori-

⁵⁵ A se vedea, ca exemplu, cunoscuta „teorie intonațională a muzicii” a lui Boris Asafiev expusă în cartea *Музыкальная форма как процесс. Книга вторая: Интонация*. Ленинград, 1971, dar și în alte studii ale sale, precum și lucrarea: J. J. Rousseau. *Eseu despre originea limbilor unde se vorbește despre melodie și despre imitația muzicală*. Iași, Polirom, 1999 ș.a.

zontală. Muzica, însă cuprinde și își construiește mesajul atât pe orizontală (melodia, ritmul), cât și pe verticală (armonia). Totodată, însăși dimensiunea orizontală a limbajului muzical poate fi stratificată prin desfășurarea concomitentă a mai multor linii – lucru caracteristic discursului polifonic cu diferitele sale forme, iar pe dimensiunea verticală obținem diverse variante de scriitură complexă: orchestrația, aranjamentul coral la mai multe voci etc. Or în limbajul verbal o discuție la mai multe voci în unul și același timp creează nu o construcție estetic-artistică, ca în muzică, ci o cacofonie.⁵⁶

Pe lângă acestea, în cazul muzicii în conștiința noastră se produc procese de altă natură, decât în cazul poeziei.⁵⁷ După cum arată cercetările, cuvintele cântate își schimbă nu numai caracteristicile fizico-fonetice, dar și semantica lor: forța descriptivă și de argumentare scade pentru a lăsa să crească cea expresivă, intonațională, emoțională.⁵⁸ (E suficient să ne convingem de lucrul acesta urmărind multe din cântecele care se difuzează zilnic la diverse posturi de radio și televiziune pe texte care nu doar că stârnesc zâmbete ironice prin banalitatea lor, dar sunt chiar de o sfidătoare calitate morală. Acestea însă, „puse pe muzică”, își schimbă „fizionomia” devenind, într-un fel, acceptate chiar de persoane cu gusturi estetice formate. Citind însă textele în cauză luate în sine, suntem „răsplătiți” cu o bună doză de amuzament! Pe drept cuvânt, „muzica e în stare să poetizeze orice proză”, vorbind la figurat).⁵⁹

⁵⁶ Nu întâmplător se cântă în cor, dar nu se vorbește în cor.

⁵⁷ La fenomenul în cauză se referă compozitorul Anatol Vieru în cartea *Cuvinte despre sunete* (București, 1994, p. 46) prin analiza fonetic-muzicală a versurilor lui Mihai Eminescu „Adormind de armonia / Codrului bătut de gânduri, / Mii de flori deasupra noastră / Or să cadă rânduri, rânduri”.

⁵⁸ A se vedea mai detaliat acest subiect, de exemplu, în: Ion Gagim. *Dimensiunea psihologică a muzicii*. Iași, Editura Timpul, 2003.

⁵⁹ Ion Gagim. *Sub semnul muzicii*. Chișinău, Editura Știința, 2009, p. 42.

Este semnificativ și faptul că limbajul verbal se aplică în deplina sa semnificație doar sub forma sa scriptică, fără a fi necesară sonorizarea textului pentru redarea planului semantic. În cazul literaturii textul este suficient siesi. În cazul muzicii, însă, doar lecturarea vizuală a partiturii nu poate substitui muzica însăși. Muzică se numește ceea ce răsună și se aude, nu ceea ce este scris pe hârtie. Textul notografic este doar o potențială muzică sau muzica în starea sa virtuală. Pe când în cazul literaturii situația tocmai se inversează: numim literatură numai ceea ce este pus (scris) pe hârtie, textele artistice orale făcând parte din ceea ce se numește „folclor”. De aici și prezența interpretului, dar și a domeniului interpretativ (ca unul definitoriu) în arta muzicală, lucruri care lipsesc în cazul artei literare, dar și a altor arte.

În literatura de specialitate relația dintre muzică și poezie (sau invers) este tratată tradițional sub două aspecte: 1. *La nivel de „limbaj”* în sensul „tehnic”, *structural-gramatical* al problemei, unde se pun în discuție similitudinile și distincțiile dintre aceste două forme de limbaj prin ceea ce au ele identic și distinct. Problema se discută pe planul terminologic al semiologiei (cu categoriile sale centrale de „semnificat-semnificant” etc.), al lexicografiei (sintaxă etc.), al morfologiei (formă / structură etc.) și altele de acest tip de analiză. 2. *La nivel „artistic” („estetic”)*, în spiritul cunoscutelor afirmații: „toate artele tind spre muzică” sau „toate artele își doresc să fie ca muzica”. Acest aspect ar mai putea fi numit și „muzical-poetic” (sau invers). Termenii-cheie aici sunt: „melodicitate”, „cantabilitate”, „muzicalitate” (în sensul larg al cuvântului), „ritmicitate”, „proporție”, „armonie”, „curgere”, „fluiditate” etc. Altfel spus, e vorba de acele calități supreme pe care și le-ar dori să le atingă poezia, arta plastică, coregrafia, inclusiv sculptura și arhitectura (să ne amintim de expresii de genul „arhitectura este o muzică înghețată”). Sub acest aspect este tratată de mai mulți autori,

de exemplu, poezia lui Eminescu atunci când apare intenția de a fi raportată la noțiunea de „muzică”.⁶⁰

Dar mai există o paralelă între fenomenul muzicii și cel al poeziei care, după câte cunoaștem, nu și-a găsit încă tratarea în literatura despre aceste arte (cel puțin, sub forma unei exegeze profunde și integre). E vorba de aspectul (sau nivelul) fundamental, „ontologic” al raportului dintre muzică și poezie. Poezia, fondată pe „cuvânt”, își raportează „originea” la Logosul primar, din care se naște „totul” în direcția vieții-conștiinței omului cu orientarea spre „existența” lui în „a doua sa patrie”, unde a fost „exilat” după săvârșirea păcatului original („La început a fost Cuvântul...” etc.). Însă, prin coborâre pe pământ, s-a produs „căderea Logosului în cuvânt”. Poezia (literatura) este alcătuită din „cuvinte”, dar cu intenția de a ajunge, prin mesajul pe care dorește să-l exprime în formele sale supreme, la Logosul-prim cu semnificația sa fundamentală. Aceasta este aspirația dintotdeauna a artei cuvântului. Are ceva cu această aspirație „visul” poeziei de a deveni „muzică”? Se vede că da. Și care este aici „motivul”? Recunoaște poezia, prin această tendință, superioritatea muzicii față de sine? Iarăși probabil că da, de îndată ce-și dorește „să fie ca muzica”. Recunoaște ea, astfel, că muzica este mai aproape de Logosul-prim? Din nou se vede că da. Și care ar fi această „mai mare apropiere” a muzicii de Logos, în raport cu alte arte (implicit, cu poezia / literatura)? Aici trebuie să intrăm deja în zona semanticii muzicale, adică în domeniul a ceea ce exprimă muzica în expresia sa supremă și pură (eliberată de cuvânt, de imagistic, de mișcare etc). Problema „conținutului” muzicii (dacă e să ne referim la aspectul științific al tratării ei) este una dintre cele mai complexe și chiar contradictorii probleme ale teoriei despre muzică,

⁶⁰ Garabet Ibrăileanu: „Muzică, prin fond și prin formă, poezia lui Eminescu nu mai are nevoie de nici o altă melodie”. George Călinescu: „E foarte cu puțință ca toată poezia (lui Eminescu – I. G.) să nu fie decât textul alcătuit de poet pentru un cântec ce-i suna mereu în urechi.” (În: *Opera lui Eminescu*, vol. II).

însă ea nu intră în aria obiectului de cercetare a studiului de față.

Colaborarea artistică Mircos-Bacovia

În calitate de studiu de caz pentru examinarea relației „muzică-poezie” prezentăm creația pentru cor mixt a compozitorului Vlad Mircos intitulată *Adio*, scrisă pe versurile cunoscutului *Pastel* al lui George Bacovia.

A) Poezia

Vom încerca să pătrundem mai întâi în mesajul textului poetic, după care vom proceda în același mod cu muzica piesei ca, în rezultat, să urmărim metamorfozele care s-au produs prin îmbrăcarea discursului poetic în haină muzicală. 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, realizează ceea ce s-ar numi „schimbarea la față” sau transfigurarea poeziei,⁶¹ compozitorul creând, prin aceasta, *o nouă realitate artistică*.

Noul DEX definește *pastelul* ca „specie a poeziei lirice în care se descrie un peisaj”.⁶² În Wikipedia întâlnim o descriere largă a noțiunii: „Pastelul este o creație lirică descriptivă (...) care, prin intermediul unui peisaj, transmite sentimentele eului 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 de-

⁶¹ *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).

⁶² *Noul dicționar universal al limbii române*, ediția a doua. București, Editura Litera Internațional, 2006, p. 985.

semneze o poezie cu conținut liric, în care se zugrăvește un tablou din natură”.⁶³

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

După cum observăm din text însă poetul în cea mai mică măsură respectă prima parte a definiției, căci în afara de expresiile *pică frunza; galbenă; în golul toamnei; de ce-i toamnă* nu mai întâlnim altceva din ceea ce s-ar numi „creionarea 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”.⁶⁴ Atenția poetului este îndreptată, în principal, spre cealaltă parte a caracteristicii genului: „exprimarea sentimentelor eu-lui liric”. Lucrul acesta se produce chiar din primul cuvânt al poeziei, *adio*, ca apoi să fie „confirmat” prin procedeul personificării imaginii artistice: frunza care pică e galbenă *ca tine*. Iată aici, prin expresia *ca tine*, se produce reorientarea esențială (și instantanee) a atenției spre o altă direcție decât „descrierea” naturii: are loc trecerea de la „natură” la „persoana umană”. În calitate de figuri de stil, caracteristice genului și pe care le aplică Bacovia, sunt personificarea, metafora, comparația, repetiția ș.a. Cu toate că pastelul în discuție diferă de pastelurile lui Vasile Alecsandri, care respectă în mod „fidel” trăsăturile esențiale ale genului, Bacovia, prin elementele utilizate, a avut, totuși, „dreptul” de a-și intitula poezia dată anume așa.

Dar în acest caz poetul nu apelează la personificare doar ca la unul din procedeele artistice, ci o ia drept element definitoriu pentru a-și traduce în fapt ideea-cheie: descrierea momentului despărțirii, pentru totdeauna, a doi (foști)

⁶³ Wikipedia (*Pastel*).

⁶⁴ Idem

iubiți. Ca fundal „conceptual” este luat aici chipul toamnei – tristul anotimp al despărțirilor, ilustrat printr-un „caz concret” – despărțirea frunzei de ram și a ramului de frunză: a „iubitei” de „iubit”. Referitor la frunză, ea „pică”, nu „cade”. Acest cuvânt, „pică”, relevă un moment-stare care este de cu totul altă nuanță afectivă decât dacă poetul ar fi utilizat cuvântul „cade”. „Cade” sună cumva mai „pozitiv” decât „pică”: picătura pică (e picătura tristă a ploii de toamnă care s-ar asocia cu lacrima), pe când frunza, având formă plată, planează, și nu se îndreaptă brusc spre pământ ca picătura. Vocala sonoră (muzicală) „a” din „cade” imprimă „imagini” cuvântului un aspect „pozitiv” în raport cu „i”-ul din „pică”. *Nu mai plânge*, zice eroul liric, căci nu mai are rost, totul s-a sfârșit. Așa este legea vieții: nașterea (aparitia frunzei – înfrunzirea) și moartea (disparitia frunzei – desfrunzirea) sunt „a filei două fețe” (Eminescu); *uită-mă pe mine* (frunza va trebui să uite pomul, căci, oricât de mare i-ar fi dorința, nu va mai mai fi cu el, odată ce va trebui să se desprindă – să „dispară” / să „pice” – de pe ram; și a dispărut – *s-a pierdut în zare*. Bacovia alege expresia „s-a pierdut”, și nu (de exemplu) „a dispărut”, lucru care la fel vine să accentueze dramatismul situației: iubita „s-a pierdut” în sensul că „s-a prăpădit” („s-a stins”, „a murit”).

Pe de o parte, eroul înțelege bine că legile inevitabile ale vieții („iubirea”) și ale morții („adio”) trebuie să se împlinească, or aici nu se poate face nimic. Pe de altă parte, el își dorește ca lucrul acesta totuși să nu se întâmple: *Iar eu, în golul toamnei / Strigam în disperare / - Mai stai...* E un sentiment dual, care îi rupe inima în două: „du-te, trebuie să pleci” și – „nu, mai stai!”.⁶⁵ Tocmai această dualitate afectivă contradictorie creează o puternică trăire a momentului. Fiecare vers pare a purta amprenta acestui sentiment – de a reți-

⁶⁵ *La ea, precântata / Nu-i om să n-ajungă. / Iar ea, răsfățata / Și cheamă, și-alungă.* Astfel este caracterizată natura iubirii în versurile unui alt cântec despre unul dintre cele mai „capricioase”, dar dorite de toți, uneori până la jertfă totală, sentimente umane.

ne, 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*. Autorul nu constată un fapt deja consumat, dar scoate în evidență producerea lui - mișcarea vie, procesul urmăririi, cu ochii în tristețe (poate chiar în lacrimi), a plecării iubitei. Dacă strofele întâi și a treia poartă un caracter „narativ”, strofa a doua descrie o acțiune vie - „pornirea” iubitei, „pierderea” ei în zare urmată de „strigătul” eroului liric *mai stai!* Pe de o parte, eroul zice „adio, uită-mă”, pe de alta, urmărește, cu inima în durere, plecarea ei ca, după ce „iubita” *s-a pierdut în zare*, sentimentul în cauză să atingă starea de paroxism: *Iar eu, în golul toamnei / Strigam în disperare*⁶⁶... Dorința lui, totuși, este ca să rămână a fi „alintat”, ca odinioară, „de mâna mică”. Însă lucrul acesta nu mai este posibil. Și atunci rămâne retorică întrebare: „De ce?": „de ce-i toamnă” și „frunza de ce pică?”. Altfel zis, „de ce, oare, totul este fără rost”? Ideea sacramentalei „întrebări fără răspuns” este redată de poet prin omiterea a însuși semnului întrebării, acesta fiind înlocuit cu puncte de suspensie, care ar exprima faptul rămânerii eroului în starea mult prea tristă de „suspans” („The rest is silence”, ar fi zis Hamlet).

Așadar, mesajul *Pastelului* se construiește pe următorul șir de cuvinte-cheie: *adio, pică, galben, ca tine, uită-mă, s-a pornit, s-a pierdut, gol, disperare, mai stai, de ce?*

B) Muzica

Urmărind rezultatele travaliului compozitorului, observăm mai întâi că Vlad Mircos a efectuat în raport cu textul lui Bacovia câteva modificări de ordin exterior: 1) a re-intitulat creația, numind-o *Adio*, și nu *Pastel*; 2) a reluat, în final, strofa întâi, lucrarea căpătând o structură din patru părți (pe

⁶⁶ În altă variantă a *Pastelului*, după *Iar eu în golul toamnei*, urmează *Chemam în aiurare* (în loc de *în disperare*). Regretul și durerea, prin atingerea apogeeului, aduc eroul la starea de paroxism, de „delir”. Totodată, atragem atenție la cuvântul „chemam” - eroul, totuși, nu poate accepta despărțirea - el „cheamă” realmente.

când *Pastelul* are trei strofe); 3) a precedat discursul poetic cu o Introducere instrumentală⁶⁷, apoi l-a finalizat, „simetric”, cu o Încheiere instrumentală, totodată introducând în interiorul lui un Interludiu instrumental. Astfel lucrarea, „muzicalizată”, a căpătat o cu totul altă formă.

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
	= 20''
	Strigam în disperare. (Culminația poetică „exterioară”)
1,00' C (strofa a III-a)	- Mai stai și mă alintă (Culminația „interioară”) Cu mâna ta cea mică, muzicală și poetică) Și spune-mi de ce-i toamnă Și frunza de ce pică?
	= 20''

⁶⁷ Lucrarea este scrisă cu acompaniament de pian.

1,21' <i>Interludiu</i>		= 8''
1,28' A (<i>strofa I: repriza</i>) - Adio, pică frunza	Și-i galbenă ca tine, Adio, nu mai plânge	
	Și uită-mă pe mine	= 20''
1,49' <i>Încheiere</i>	- Adio, adio, adio...	= 18''
Total: 2, 07'		

Astfel, lucrarea, în varianta ei muzicală, capătă următoarea formă:

Introducere (I) A B C Interludiu (I) A Încheiere (I)

I A B C I A I



(Proporția de aur)

Reluarea strofei întâi are funcția de accentuare (consolidare) a mesajului de bază: *adio... uită-mă...* Lucru care se și întâmplă, în fond, or chemările de genul *mai stai, mă alintă, spune-mi rămân nerealizate*.

Însăși Introducerea instrumentală, prin structura sa „binară” (primul segment – măsurile 1-5, al doilea segment, contrastant sub aspect de limbaj, implicit de atmosferă – măsurile 6-7)⁶⁸ vine să exprime, parcă, cele două mesaje ale lucrării. Prima parte a Introducerii redă atmosfera de „gol” a toamnei / despărțirii (prin mișcare la intervale de cvarte „goale” coborâtoare, reluată multiplu-obsedant: *do-sol-do-sol; si bemol-fa-si bemol-fa; do-sol-do-sol; si bemol-fa-si bemol-fa* etc.), a doua – sentimentul-dorință „liric-gingașă” de *mai stai*

⁶⁸ A se vedea partitura la sfârșitul studiului.

și mă alintă (sfârșitul Introducerii, care capătă un caracter cantabil în raport cu mișcarea „sacadată” a primei ei părți pe sunete separate). Partea a doua a Introducerii exercită funcția de pregătire a „intrării în scenă” a corului, cu caracterul său la fel melodic-legănat. Indicația de ordin agogic *ritenuto* vine și ea să-și aducă aportul specific, atât sub aspectul imprimării mișcării a unui caracter „meditativ-reflexiv-liric” – *mai stai și mă alintă*, – cât și cu funcția de anticipare a liniei vocal-melodice a lucrării – partida corului. Dacă e să ne aplecăm în mod special asupra primului segment al Introducerii, atunci constatăm că materialul ei muzical (sub formă de pasaj coborâtor în cvarte pe parcursul a trei octave – de la *do* din octava a două până la *re* din contraoctavă), se asociază, cel puțin, cu trei imagini: 1. Picăturile de ploaie (sunetele pianului articulate *non legato*, adică „separate” unul de altul, cu toate că derulează pe fundalul pedalei); 2. Căderea lentă a frunzelor – de la ram până la pământ – pe distanța a trei octave; 3. „Coborârea” sentimentului eroului liric din „înalturi” spre planul „beznei” lăuntrice (pasajul în cauză se încheie prin acordul dominantei – însă fără terță, sunând, prin aceasta, „gol”) cu sunetul din bas într-un registru grav: *re* din contraoctavă.

Pe plan general observăm o simetrie temporală (cronometrică) în succedarea elementelor structurii lucrării: sunarea fiecărei strofe durează 20 de secunde, Introducerea și Încheierea – fiecare a câte 18 secunde, Interludiul – 8 secunde. Strofa a III-a, pe care cade culminația, alcătuiește împreună cu Interludiul 28 de secunde (= „ieșirea” din starea de trăire culminațională), acest segment fiind cel mai extins, ca timp, în raport cu celelalte segmente (strofe).⁶⁹ Lucrul acesta nu este întâmplător. Or în cazul poeziei, pentru a ieși din starea afectivă culminantă, ar fi necesar de mai puțin timp, decât în

⁶⁹ Am putea spune că însăși timpul fizic „ascultă” aici, volens-nolens, de logica discursului artistic, subordonându-se, astfel, unei „instanțe” superioare – realității spirituale.

cazul muzicii. Și aceasta pentru că starea interioară creată de muzică, după cum am constatat deja, este mai puternică decât starea creată de versurile poetice. Prin aceasta am putea explica (justifica) atât rolul Interludiului, cât și fragmentul care-l urmează - reluarea strofei întâi.

Modificarea de către compozitor a titlului lucrării iarăși vine să aducă un anumit „mesaj”. E vorba de schimbarea accentului semantic de bază. Dacă poetul intitulează starea pe care dorește s-o exprime într-o manieră nedeterminată, incertă, ambiguă - *Pastel*, atunci compozitorul atribuie creației un titlu concret și clar - *Adio*. Când citești, inițial, cuvântul *Pastel* (titlul poeziei), nu ai o certitudine asupra ideii de bază, conștiința orientându-se spre o stare lirică oarecum general-abstractă (=gândul la natură). Când însă citești cuvântul *Adio*, ca titlu, situația se schimbă în mod accentuat. În primul rând, devine destul de clar mesajul de bază. În al doilea rând, acțiunea trece de pe planul „obiectiv-neutru” al naturii pe planul „subiectiv-concret” al spiritului. (Or, unui obiect neînsuflețit - nici chiar naturii - nu-i zicem, de regulă, „adio”). În cazul poeziei, cuvintele *pastel*, *pică frunza* ne sugerează invariabil un tablou al naturii, dar care se transformă în metaforă a situației care urmează ulterior să se creeze - *și-i galbenă ca tine*. Frunza cade și se desprinde, pentru totdeauna, de ram, iubiții se despart pentru totdeauna, prin „adio”, unul de altul.

Conform principiului dramaturgiei artistice, după care se construiește o operă de artă, unul din elementele ei constructiv-semantice cu o semnificație aparte este culminația. Unde s-ar afla punctul emoțional de vârf în cazul creației în discuție și care ar fi argumentele de rigoare? Analiza noastră ne-a condus la concluzia precum că am putea vorbi aici nu de una, ci de două culminații de diferit tip.

„Întregul”, la Bacovia, după cum am menționat, este construit din trei părți (strofe). În cazul când mergem pe par-

tea „exterioară” („directă”) a mesajului 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 moment, ar părea că eroul s-ar afla în starea afectivă supremă, exprimată (exteriorizată) printr-un „strigăt” disperat. Dar, considerăm, aceasta ar fi o cvasiculminăție sau o culminație de ordin exterior. Privind mai profund și situându-ne în poziția stărilor eroului, atunci trăirea lui interioară de vârf s-ar produce nu în momentul „strigătului” (*strigam în disperare*), dar în ceea ce urmează după aceasta – în rugămintea *mai stai și mă alintă cu mâna ta cea mică* (căci aceasta și-ar dori, în fond, eroul, nu în zadar întreabă, cu durere și regret, *de ce?*) – cuvinte care nu pare a fi logic de a fi rostite cu o tonalitate puternică. De aceea acest *mai stai* – dacă ar fi să citim teatralizat *Pastelul* – nu se cere a fi „strigat”, dar „șoptit” pe o intonație de profundă durere sufletească, or eroul se află parcă „fără puteri” într-o stare de „aiureală”.⁷⁰ 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 și mă alintă*) s-ar afla culminația semantică propriu-zisă (culminația „de fond”, „interioară” sau „profundă”) 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. Prin aceasta, are loc respectarea cunoscutei legi a „proporției de aur”: 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

⁷⁰ Nu întâmplător, poate, găsim în altă variantă a *Pastelului* versiunea *strigam în aiurare*.

= 12)⁷¹. Or acesta este un argument esențial în demonstrația noastră cu privire la culminația semantică a lucrării.

Adresându-ne muzicii, observăm că ea vine să confere discursului o altă arhitectonică, 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). Lucrul acesta l-am explicat, ipotetic, prin faptul că ieșirea din starea psihologică culminațională în cazul poeziei și în cazul muzicii ar necesita perioade diferite de timp. Desigur, nu știm dacă autorul muzicii a făcut în mod premeditat acest lucru. El a scris muzică, iar logica discursului muzical își are legile sale, după cum am constatat, fie că autorul le aplică conștient, fie că nu (legile muzicii „conducându-l” după sine). Dacă în textul poetic culminația, care cade pe versul al 9-lea, ar putea fi „stinsă” prin cele trei versuri care o succed, apoi în muzică, sub aspect afectiv, lucrul acesta într-un timp atât de scurt este greu de realizat. De aceea în cazul muzicii compozitorul reia prima strofă pentru a avea posibilitatea de a „adăuga” muzică în scopul încheierii lente și treptate a discursului muzical. Compozitorul adaugă, cu aceeași funcție, un mic Interludiu instrumental, acesta exercitând, totodată, rolul de reculegere după cele întâmplate.

Referindu-ne în mod special la culminația creației sub aspectul ei muzical și al specificului acesteia, înregistrăm un șir de lucruri care în cazul culminației textului poetic nu puteau avea loc. Și aceasta, repetăm, datorită particularităților și posibilităților limbajului muzical în raport cu cel poetic.

În cazul discursului muzical, la fel înregistrăm două culminații - una „exterioară” și alta „interioară”. Ceea „exterioară” pare să cadă pe segmentul partiturii indicat de compozitor cu cifra 2, unde diapazonul urcă la cel mai înalt

⁷¹ După cum vedem din partitură, compozitorul la fel a secționat textul muzical în patru segmente, marcate prin 4 cifre.

sunet din creație – *sol* octava a II-a⁷² –, începând cu nuanța dinamică *mezzo-forte* pe cuvintele *și s-a pornit iubita*, ca să ajungă la *forte* pe cuvintele *și s-a pierdut în zare* (se accentuează constatarea „inevitabilului”, a dispariției pentru totdeauna?), moment după care compozitorul indică un *diminuendo* treptat („dezamăgirea”?) 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 și care exprimă ideea ei de bază – printr-un interval larg, în cazul dat, de octavă: *re* octava I-a – *re* octava a II-a.⁷³ 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, ultimul *Adio* fiind intonat (rostit) pe o cvintă micșorată (!), numită și triton – *re* octava I-a – *la bemol* octava I-a, interval „sinistru” prin însăși natura sa⁷⁴. După coborârea melodiei de la *sol* octava a II-a la *fa* octava I-a (mai mult de o octavă pe parcursul unei singure măsuri muzicale), începe culminația „interioară” („de fond”), care, ca și în cazul culminației din discursul poetic, cade pe cuvintele *mai stai* și este susținută de nuanța dinamică *mezzo-piano* (care a „coborât” 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 durează pe parcursul a cca 12 măsuri muzicale: toată cifra 2, începând cu cuvintele *și s-a pornit iubita* (culminația „exterioară”) și continuând cu începutul cifrei 3, pe cuvintele *mai stai și mă alintă cu mâna ta cea mică* (culminația „interioară”).

⁷² A se vedea partitura.

⁷³ A se vedea partitura, cifra 1.

⁷⁴ Cândva tritonul era considerat „intervalul diavolului”.

Totodată, întâlnim aici un moment semnificativ: faza culminațională nu apare, muzicalmente, „pe loc gol”, dar este precedată de un acord cu rolul de „arc întins” care pregătește saltul melodiei spre culminație la interval de octavă: *sol* octava I-a – *sol* octava a II-a, salt care, pentru a se produce, are nevoie de un anumit „suport-energie”. Iar 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 acut, tensional) către următoarea funcție armonică, de subdominantă și unde melodia urcă la cel mai înalt punct al lucrării – *sol* octava a II-a.⁷⁵ 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 culminației „exteriore” – cade pe cuvintele *s-a pornit*. Deci, aici s-ar afla, sub aspect semantic, unul din momentele-cheie – momentul când iubita *s-a pornit*, cu alte cuvinte, când a început să se producă actul propriu-zis al despărțirii inevitabile (eroul liric parcă urmărind, *realmente*, acțiunea de plecare – „pierdere” a iubitei). Acest moment – al stării de agitație / tulburare, marcat prin cuvintele *și s-a pornit iubita și s-a pierdut în zare* – este exprimat inclusiv prin apariția elementelor de mișcare polifonică în vocile partidei corale. Totodată, începutul frazei *și s-a pornit iubita* este redat în muzică prin intervalul larg de octavă, asociat aici cu un fel de impuls pentru demararea mișcării.

Revenind la observația anterioară precum că strofele întâi și a treia poartă un caracter narativ, iar a doua descrie o acțiune vie, atunci observăm că și muzica „susține” prin mijloacele sale momentul acțiunii prin saltul melodiei

⁷⁵ Aici am putea afirma că se produce procedeul definit în lingvistică „conversiune” – transformarea unei părți de vorbire în altă parte de vorbire.

la interval de octavă însoțit de creșterea intensității sonore la cota supremă – *forte*, saltul propriu-zis fiind pregătit de procedeu de conversiunii tonicii în dominantă. Observăm că la reluarea strofei întâi, spre sfârșitul piesei, acest procedeu nu se mai produce: în locul respectiv se păstrează funcția lui *sol minor* (însă cu un sunet străin de acord – *do* în loc de *re*, lucru care face să se păstreze o sonoritate „disonantă”, congruentă cu atmosfera generală „instabilă” a creației). Aceasta pentru că lucrarea înaintează spre final, unde faza culminațională, în mod firesc, lipsește și, respectiv, nu mai sunt necesare mijloacele de pregătire a ei. Acest acord creează, pe plan auditiv, o atmosferă neutră-calmă care ar consuna, parcă, cu o stare de „resemnare” a eroului liric: „ceea ce a avut să se întâmple, s-a întâmplat, irecuperabilul s-a produs, totul a luat sfârșit...”.

Prin urmare, toate mijloacele, atât cele de ordin poetic, cât și cele de ordin muzical, se întrunesc într-un efort concentrat pentru a soluționa problema artistică concepută.⁷⁶

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).⁷⁷ 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*, urmând a se desfășura pe parcursul întregii strofe a II-a. Are loc o deplasare a planului muzical în raport cu cel poetic. Prin aceasta putem reafirma în mod cert că, totuși, culminația de fond a lucrării este cea „interioară”. Iar

⁷⁶ Nu cunoaștem faptul dacă autorul muzicii a realizat în mod conștient ceea ce scriem noi. Am putea presupune că logica muzical-artistică l-a condus, de la sine, la utilizarea acestor procedee, în afara unei analize în prealabil a compozitorului.

⁷⁷ A se vedea reproducerea grafică a creației.

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 denotă anumite particularități specifice ale dramaturgiei muzicale în raport cu dramaturgia literară, derivată din psihologismul accentuat al artei muzicale în raport cu arta poetică.

Pe lângă aceasta, segmentul culminațional se evidențiază printr-un șir de caracteristici artistice atribuite muzicii de către compozitor care îl fundamentează (și, prin aceasta, îl aprofundează), dar și îl fac distinct de restul materialului muzical al piesei. Caracteristicile în cauză vin ca argumente în plus la ideea că anume aici se află culminația muzicală de fond (nu și cea a textului poetic) a creației. Acestea sunt următoarele: a) în momentul culminației „interioare” (*mai stai și mă alintă cu mâna ta cea mică*) muzica devine mai agitată prin apariția unor elemente polifonice în vocile corale de mijloc (la tenori și bași); b) creșterea intensității sonore pe segmentul primei părți a culminației „exterioare” de la *mezzo-forte* prin *crescendo la forte* (pe cuvintele *și s-a pierdut în zare*); deci, culminația poetică „pe exterior” este susținută în muzică de nuanța dinamică *forte* – cea mai puternică sonoritate a întregii piese; c) descreșterea intensității sonore (*diminuendo*) pe parcursul segmentului de culminație „exterioară” către culminația „interioară” (de la *forte* la *mezzo-piano*); d) compozitorul indică intonarea culminației „interioare” pe intensitatea sonoră *mezzo-piano* (ajungându-se la ea treptat, prin descreștere de la *forte*);⁷⁸ e) pe cuvintele centrale ale culminației – *mai stai de mă alintă* – compozitorul indică creșterea și descreșterea intensității sonore, fapt ce creează

⁷⁸ Prin aceasta, observăm inversarea, în realitatea spirituală, a legilor lumii materiale: în muzică nuanța dinamică *piano* produce un efect psihologic mai puternic (respectiv, o trăire interioară mai intensă), decât *forte*. În realitatea fizică, ne-artistică, însă, sunetele acționează în ordine direct proporțională puterii lor asupra auzului și a sferei emoționale: cele puternice – puternic, cele slabe – slab.

o senzație de tulburare interioară accentuată („valuri emoționale”); f) fragmentul culminațional în cauză urmează a fi interpretat într-un tempou mai alert, adică, cu un mic avânt interior (în partitură, la cifra 4, întâlnim indicația *piu mosso*), or acest lucru la fel conduce la o anumită agitație interioară; g) partea C, pe care cade culminația, este cea mai lungă sub aspect temporal – 28 de secunde (cifra 4 în partitură), ea evidențiindu-se în raport cu celelalte părți ale lucrării, pe lângă alte caracteristici deja indicate, inclusiv sub aspect de „formă”; f) părții C îi urmează, după cum am specificat deja, un mic Interludiu cu scopul „stingerii” tensiunii interioare de vârf, fapt asupra căruia contribuie și încetinirea tempoului – indicația agogică *ritenuto* – pentru a scoate, „lent”, ascultătorul din starea supremă, dar și pentru a pregăti reîntoarcerea la ideea de început a creației prin repetarea nemodificată a strofei întâi, atât sub aspect muzical, cât și poetic (a se vedea cifra 4 în partitură).

Prin reluarea strofei întâi compozitorul parcă accentuează ideea de bază – *adio*. NB: autorul muzicii subliniază un hotărât *adio*, dar nu întreabă ca și poetul, „retoric”, *de ce-i toamnă și frunza de ce pică...* Căci realmente se produce, totuși, o ireversibilă despărțire, iar întrebarea *de ce?* rămâne una fără răspuns și răsună doar în conștiința eroului liric. (Observăm că în text această frază nici nu este încheiată de Bacovia cu semnul întrebării, ci cu puncte de suspensie). Compozitorul, însă, nu încheie cu o întrebare retorică, dar cu un cert *Adio*, reluat triplu, lucru care, iarăși, nu este întâmplător.⁷⁹

Tonalitatea de bază a creației este *sol minor*, însă ultimul acord care răsună în partida corului pe parcursul ultimelor patru măsuri este *sol-do-re-sol*, însoțit la pian de o succesiune descendentă de sunete începând cu octava a patra și ajungând în octava mică: *re-do-sol-mi*, *sol-re-do-sol*, *re-do-sol*

⁷⁹ Sentimentul dual de „du-te – 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 notă din subsolul paginii).

mi, sol-re-do-sol. Întrebarea este următoarea: ce funcție armonică ar fi aici – subdominantă (*do-mi-sol*) cu sunetul străin de acord *re* sau tonica *sol-si-re* cu înlocuirea lui *si* prin *do*, reținut din măsurile precedente? Situația devine și mai incertă prin constatarea faptului că ultimele două măsuri sunt fundamentate de sunetul *do* (în bas), cu aceasta încheindu-se întreaga creație (adică cu acordul *do-sol-re-sol*). Altfel spus, 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? Dacă e să atragem atenția la sunetul *la bemol* din ultimele trei măsuri înainte de sunetul final *sol* din melodie, atunci el ne-ar conduce – auditiv, dar și teoretic – spre afirmația că lucrarea totuși se încheie cu funcția subdominantei (în armura de la cheie a lui *sol minor* nu există *la bemol*, prezența acestuia fiind caracteristică pentru tonalitatea *do minor*). 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 un triplu *Adio* urmat de trei puncte. Bineînțeles, starea ambivalentă (duală) – pe de o parte, *adio*, pe de alta, *mai stai* – lasă problema deschisă.⁸⁰

Modificările ușoare de tempo, aplicate de compozitor (*moderato, piu mosso, tempo-115, tempo-113, iarăși tempo-115, ritenuto, a tempo*), precum și nuanțările subtile ale intensității sonore (*mezzo-piano, piano, mezzo-forte, forte, diminuendo*) la fel contribuie la redarea unei atmosfere accentuat lirice, romantic-tulburătoare, „intime”.

La toate, mai putem adăuga și alte nuanțe specifice ale textului muzical care contribuie, în felul lor, la redarea mesajului general al creației: caracterul sincopant al melo-

⁸⁰ „Există o eroare ortografică pe care o fac toți poeții: după ultimul vers al unei adevărate poezii nu se pune punct” zice L. Blaga. (Lucian Blaga. *Aforisme*. București, Editura Humanitas, 2008, p. 218). Și, vorbind metaforic, nu se pune nici „tonica” în muzică, am adăuga noi. Cu atât mai mult, în creații de genul celei în discuție.

diei, care, în cazul dat, creează o stare de ușoară tulburare sufletească; mișcarea melodiei pe mai multe intervale de septimă (camuflata produce o instabilitate auditiv-melodică; mișcarea în cvintă (*do-sol, do-sol*) a introducerii instrumentale – interval care se asociază cu starea de „pustiul”, de „gol” – prevestitoare de „pustiul” de mai apoi din piesă, atât al toamnei, cât și cel din suflet. Aceeași cvintă, *do-sol*, prevestește, la fel – dar deja sub aspectul limbajului muzical (al planului armonic) – *do minor*-ul cu care se încheie piesa (funcția subdominantei cu caracterul ei specific, marcat prin prefixul „sub” – „dedesubt”).

În acest context, am putea să ne aprofundăm și mai mult în analiză și să ne amintim de fenomenul armonicilor sunetului muzical, superioare și inferioare, în baza cărora se formează cele două acorduri principale în muzică: major (de orientare „ceastă”, „spre lumină”) și, respectiv, minor (de orientare „terestră”, „de umbră”). Cel major, creat de armonicile superioare (care se desfășoară grafic pe direcție ascendentă de la sunetul fundamental), reprezintă acordul tonicii, iar cel minor, creat de armonicile inferioare (care se desfășoară grafic pe direcție descendentă de la sunetul fundamental), reprezintă acordul subdominantei. Așadar, raportând, în sens semantic, acest fenomen la creația în discuție, atunci mesajul ei de bază este „cu tendință în jos”, spre „teluric” (și nu spre „cer”) – despărțirea pentru totdeauna a iubiților, or „desfacerea” dragostei este deloc aprobată de „ceruri” („Dumnezeu este iubire”; căci „dacă dragoste nu e, nimic nu e” ș.a.m.d).⁸¹

⁸¹ Cu toate că despărțirea „pentru totdeauna” a iubiților, după rostirea lui *adio*, este relativă. Or ei se despart pentru totdeauna doar aici, în realitatea terestră, căci se vor reîntâlni „în ceruri”, „în lumea lui Dumnezeu”. Cuvântul „adio”, etimologic, cu cele două părți ale sale – „a” + *dio*” (sau „deo” – Dumnezeu) – nu înseamnă altceva decât „la Dumnezeu”, adică, „ne revedem în lumea lui Dumnezeu”.

La crearea și menținerea pe tot parcursul lucrării a atmosferei „tomnatic-triste” contribuie tempoul indicat de compozitor – *moderato*.

La tabloul semantic general vine să-și spună cuvântul și acompaniamentul instrumental, cu caracterul său parcă „stagnant” (care „frânează” cumva mișcarea) în strofa întâi și care apoi capătă un caracter narativ. Odată cu strofa a II-a, unde începe „mișcarea” (și *s-a pornit iubita*) și unde își ia început faza culminațională a piesei, acompaniamentul „se agită” într-un anumit fel prin mișcarea în optimi la nivelul liniei basului, ca la cuvintele *și spune-mi de ce-i toamnă și frunza de ce pică* (întrebarea fără răspuns) să se agite (solidar) și mai accentuat prin mișcări de șaisprezecimi. Pe parcursul segmentului postculminațional (la reluarea strofei întâi) acompaniamentul revine la formula din Introducere, cu caracterul său „descriptiv”: picături de ploaie, căderi de frunză etc. Remarcăm că această mișcare pe intervale de cvintă a liniei melodice a acompaniamentului (care se asociază cu un fel de sunete-picături „dispersate” ce exprimă „starea de pustiu”) este foarte reușită pentru redarea mesajului respectiv. Și acest lucru îl exprimă în mod adecvat anume sonoritatea pianului.

Alături de linia ritmică a acompaniamentului vine să contribuie la redarea caracterului general al creației planul armonic pe care acesta se construiește. Astfel, caracterul „ambivalent” al stării sufletești exprimate în creație, atmosfera generală de instabilitate afectivă, de vibrație interioară adâncă le „regăsim” în structura unui șir de acorduri. De exemplu, crearea de instabilități auditiv-armonice prin prezența sunetelor străine de acord (de exemplu, prima măsură a cifrei 1, acordul *sol-si bemol-re-la*, cu trecerea ulterioară a lui *la* în *sol*, completând firesc acordul tonicii; a doua măsură a cifrei 1, acordul *sol-si bemol-do-re*, cu trecerea ulterioară a lui *do* în *si*, completând firesc acordul tonicii; măsura a treia a cifrei 1, acordul *do-mi bemol-sol-si bemol* – subdomi-

nanta cu sunetul străin *si bemol* – trece în acordul *do-mi bemol-sol-la* – subdominanta cu sunetul străin *la*; prezența, în continuare, a acordurilor disonante – septacorduri, nonacorduri – pe primul timp al măsurilor etc). Acompaniamentul participă, la fel, la crearea stării de „amortire” a mișcării (pe parcursul strofei întâi) prin expunere sincopată a scriiturii la mâna dreaptă și prin acorduri prelungite la mâna stângă și, respectiv, de impulsioneare a mișcării (pe parcursul strofei a doua începând cu cuvintele *și s-a pornit iubita*) prin mișcare „înviată” în optimi. Iar întrebarea fără răspuns *de ce? (și spune-mi de ce-i toamnă și frunza de ce pică?)* este însoțită de agitația tulburătoare a acompaniamentului redată prin mișcare (spontan-nepregătită) la mâna dreaptă în șaisprezecimi cu fracțiuni melodice cromatice (care se asociază cu o accentuată tulburare interioară).

Instabilitatea tonicală (ca rezultat al mișcării melodiei pe intervale „micșorate”, „gâtuite”, pe septacorduri ascunse etc.), prezentă pe tot parcursul piesei, se menține până la încheierea ei. Ultimul acord al creației, care, după cum am menționat, este reprezentatul funcției subdominantei, conține în sine un sunet străin – *re*, elementele constitutive ale acordului subdominantei fiind *do-mi bemol-sol*.

Așadar, compozitorul vine cu conceptul său raportat la discursul poetic, conferindu-i acestuia o dramaturgie proprie, iar odată cu ea, obținem o altă versiune artistică a *Pastelului* lui Bacovia. E ceea ce face regizorul cu textul dramaturgului: îi imprimă tratarea sa.

Intermezzo finalis

O altă sursă artistică (alături de partitură și de textul poetic), în baza căreia urmează a fi realizat un studiu muzicologic, este însuși materialul sonor al creației. De menționat că receptarea a ceea ce răsună realmente (sub formă de muzică „vie”) este de o importanță aparte în efectuarea unei analize de specialitate detaliate, complexe și complete,

a unei creații muzicale. Or, după cum se știe, muzică se numește „ceea ce răsună și ce se aude” (B. Asafiev), și nu ceea ce este scris în partitură. Sonoritatea reală, creată de un șir de factori, constituie „produsul final” – creația muzicală în sine. Și acești factori în cazul creației analizate în acest studiu, ar fi următorii: timbrul vocilor, al instrumentului, aranjamentul coral, particularitățile planului interpretativ propriu-zis: emisia (formarea și „viața”) sunetului, filarea lui, frazările, cezurile de text și cele interpretative, nuanțările subtile de ordin dinamic și agogic, scoaterea în evidență sau atenuarea unor sau altor mișcări de diferit gen (melodice, armonice, polifonice, ritmice, dinamice) ș.a.

Însă studiul auditiv al unei creații muzicale (adică a ceea ce este muzica în sine) se confruntă cu o problemă fundamentală, și anume: lipsa în știința muzicologică a unui instrumentar analitic în acest scop. Analizele creațiilor muzicale efectuate, tradițional, de teoria muzicii iau ca material factologic partitura, și nu sunarea propriu-zisă a muzicii. Dar partitura încă nu este muzică, după cum am afirmat deja. Muzicologia, cu tot instrumentarul său teoretic, nu poate intra, sub aspect de metode investigaționale, în sanctuarul muzicii – în substanța ei vibrațional-sonoră. Știința despre muzică, oricât ar părea de paradoxal, rămâne neputincioasă în fața muzicii însăși, neavând deocamdată „competența” analitică de a intra în substanța ei pură, în ceea ce este arta muzicii ca sonoritate, și nu ca text care poate fi cercetat vizual. Muzica este adresată auzului, și nu văzului.

Ce este muzica în starea ei sonoră pură? Sunt, oare, structurile muzicale de diferit gen din care ea se construiește și pe care le auzim (percepem-recunoaștem) la contactul cu ea: ritmurile, armoniile, planurile melodice, dinamice, timbrale etc.? Sau muzica este ceva de dincolo de toate acestea, dar pe care le include implicit? Dacă da, atunci ce este acest „ceva”? Dar dacă nu avem știre despre toate acestea, ca, de exemplu, în cazul unui nespecialist: ce aude el în muzică, ce

aude *ca* muzică? Ce este, totuși, ceea ce numim *muzică*, dacă înlăturăm tot ceea ce poate fi analizat rațional-profesionist în ea? Sentiment? Nu, căci aceasta deja este psihologie. Reflecții-meditații? Nu, căci acestea deja sunt filosofie. Frumusețe? Nu, căci aceasta deja este estetică. Atunci ce?

Unul din răspunsurile logice și argumentate la sacramentală întrebare „ce este muzică” ar fi următorul: *energia*; muzica, în starea ei pură, este *energie sonoră*. „Muzica este un complex de energii care pornesc de la starea de repaus și revin la repaus”, afirmă Knud Jeppesen⁸². Însă elaborarea unei metodologii analitic-muzicologice care ar studia lucrarea muzicală din perspectiva substanței ei energetic-sonore, create de fiecare din elementele din care se constituie și, în ansamblu, prin sinteza lor, este o problemă (o direcție) de viitor în știința muzicii. Fără dezvoltarea acestei direcții, însă, analiza artei sunetelor va rămâne neîntregită, cu toate realizările remarcabile pe care le-a acumulat teoria muzicii pe parcursul mileniilor. Alături de analiza teoretică, semantică, hermeneutică, estetică, psihologică, filosofică a muzicii urmează să-și ocupe locul *analiza muzicală a muzicii*, care se produce în baza audierii muzicii reale – a sonorităților pe care le emană creația.

În studiul de față ne-am propus o abordare hermeneutică (cu elemente semantice) a creației muzicale în discuție, scop pe care, sperăm, l-am atins într-o anumită măsură. Or un studiu cu caracter exhaustiv asupra unei lucrări muzicale nu este posibil: muzica (arta) păstrează întotdeauna o mare doză de „enigmatic” pentru conștiința umană, chiar dacă ea însăși este creată de această conștiință.

⁸² Cf: Victor Giuleanu. *Tratat de teoria muzicii*. București, Editura muzicală, 1998, p. 211.

CONCLUZIE

Colaborarea „muzică-poezie” creează planuri și nuanțe semantice pe care nu le poate reda fiecare din aceste două arte în parte.

Pastelul este o operă de artă în sine, cu toate atributele de rigoare. Intrând în colaborare cu muzica, el, prin concretețea mesajului exprimat în cuvinte, vine să-și aducă aportul fără de care muzica creației în cauză, luată separat, n-ar fi ceea ce este (sub aspect de percepție). Impresia pe care o produce această creație corală se datorează inclusiv textului poetic, concreteții mesajului adus de acesta. Muzica, la rândul ei – prin specificul limbajului său „abstract” și, prin aceasta, polisemantic, polidimensional, polietajat – ne ridică deasupra concretului, ea depășește „imediatul” și urcă încărcătura artistică în înalțurile insondabile ale unei realități „de dincolo de toate realitățile”.

Prin cele spuse putem concluziona că în cazul punerii pe muzică a unui text poetic arta sunetului pur nu doar îmbogățește poezia, nu doar o aprofundează sau îi adaugă noi nuanțe de sens, dar o *transfigurează*, o ridică, prin proprietățile specifice ale limbajului său, la un alt grad de „ardere” interioară. În rezultat, apare o nouă realitate artistică la care arta poetică, prin mijloacele proprii, nu poate ajunge și pe care (realitatea de natură supramaterial-supraverbală) o poate construi doar muzica prin potențele sale. „Într-o creație vocală, afirmă, metaforic, George Bălan, cuvintele rămân pe pământ, doar muzica urcă spre ceruri”.

Surse artistice

1. George Bacovia. *Pastel*.
2. Vlad Mircos. *Adio*. Creație corală pe versurile lui George Bacovia. (Partitura, înregistrare audio).

Surse bibliografice

1. Blaga Lucian. *Aforisme*. București, Editura Humanitas, 2008.
2. Gagim Ion. *Dimensiunea psihologică a muzicii*. Iași, Editura Timpul, 2003.
3. Giuleanu Victor *Tratat de teoria muzicii*. București, Editura Muzicală, 1998.
4. Nietzsche Friedrich. *La gaya scienza*. În: Ницше. Сочинение в двух томах, Москва, Изд-ство «Мысль», 1990, том I.
5. *Noul dicționar universal al limbii române*. Ediția a doua. București, Editura Litera Internațional, 2006.
6. Wikipedia. (*Pastel*).

ADIO ...

Muzica - Vlad MIRCOS
Versuri - George BACOVIA

Moderato (Tempo - 113)

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, and Piano accompaniment. The score is in 2/4 time and B-flat major. The piano part features a melody with dynamics *mp* and *m.s.* (mezzo-forte).

Vocal and piano accompaniment with lyrics. The tempo is marked **Tempo - 115**. The lyrics are: *p* A - di - o, pi-ca frun-za Si-i. The piano part includes a *rit.* (ritardando) section and a *p* (piano) section.

10

S. gal - be - na ca ti - ne, - A - di - o, nu mai plan-ge. Si

A. gal - be - na ca ti - ne, - A - di - o, nu mai plan-ge. Si

T. gal - be - na ca ti - ne, - A - di - o, nu mai plan-ge, Si

B. gal - be - na ca ti - ne, - A - di - o, nu mai plan-ge, Si

P-no

14

S. 2 divizi
ui - ta - ma pe mi - ne. Si *mf*s-a por - nit iu - bi - ta Si

A. ui - ta - ma pe mi - ne. Si *mf*s-a por - nit iu - bi - ta Si

T. ui - ta - ma pe mi - ne. Si *mf*s-a por - nit iu - bi - ta Si

B. ui - ta - ma pe mi - ne. Si *mf*s-a por - nit iu - bi - ta Si

P-no

mf

legato

unison

S. s-a pier - dut in za - re - lar eu dim. in go-lul toam-nei Stri -

A. s-a pier - dut in za - re - lar eu dim. in go-lul toam-nei Stri -

T. s-a pier - dut in za - re - lar eu dim. in go-lul toam-nei Stri -

B. s-a pier - dut in za - re - lar eu dim. in go-lul toam-nei lar eu stri

P-no

3 Più mosso

S. 22 gam in dis-pe-ra - re. - Mai *mp* stai de ma a lin - ta Cu

A. 22 gam in dis-pe-ra - re. - Mai *mp* stai de ma a lin - ta Cu

T. 22 gam in dis-pe-ra - re. - Mai *mp* stai, mai stai de ma a lin - ta Cu

B. 22 gam in dis-pe-ra - re. - Mai *mp* stai, mai stai de ma a lin - ta Cu

P-no

26

S. *mf* ma - na ta cea mi - ca Si spu - ne-mi de ce-i

A. *mf* ma - na ta cea mi - ca Si spu - ne-mi de ce-i

T. *mf* ma - na ta, ma-na cea mi - ca Si spu - ne-mi de ce-i

B. *mf* ma - na ta, ma-na cea mi - ca Si spu - ne-mi spu - ne-mi de ce-i

P-no *mf*

29

S. toam - na Si frun - za de ce pi - ca ?...

A. toam - na Si frun - za de ce pi - ca ?...

T. toam - na Si frun - za frun - za de ce pi - ca ?...

B. toam - na Si frun - za frun - za de ce pi - ca ?...

P-no

32 4 a tempo

S. *mp* A - di - o, pi-ca frun - za Si-gal - be - na ca

A. *mp* A - di - o, pi-ca frun - za Si-gal - be - na ca

T. *mp* A - di - o, pi-ca frun - za Si-i

B. *mp* A - di - o, a - di - o, pi-ca frun - za Si-i

P-no *rit.* *a tempo* *p* m.s. m.s. m.s. m.s. m.s. m.s.

37

S. ti - ne, A - di - o, nu mai plan - ge, Si ui - ta - ma pe

A. ti - ne, A - di - o, nu mai plan - ge, Si ui - ta - ma pe

T. gal - be - na ca ti - ne, - A - di - o, Si ui - ta - ma pe

B. gal - be - na ca ti - ne, - A - di - o, Si ui - ta - ma pe

P-no m.s. m.s. m.s. *mf*. m.s.

41

S. *mi - ne ... A - di - o ... A - di - o ... A - di - o ...*

A. *mi - ne ... A - di - o ... A - di - o ... A - di - o ...*

T. *mi - ne ... A - di - o ... A - di - o ... A - di - o ...*

B. *mi - ne ... A - di - o ... A - di - o ... A - di - o ...*

P-no *m.s. m.s. m.s. m.s. m.s. m.s. m.s.*

45

S.

A.

T.

B.

P-no *rit. dim. m.s. m.s. m.s. m.s. m.s.*

pp

Fine

PARTICULARITĂȚI ALE PERCEPȚIEI TIMPULUI SUB INFLUENȚA MUZICII

Ion GAGIM,

doctor habilitat, academician-coordonator, Filiala AȘM,

Gheorghe MUSTEA,

academician al AȘM, compozitor, dirijor,

Victor LĂCUSTĂ,

academician, Institutul de Fiziologie și

Sanocreatologie al AȘM,

Timpul se află în centrul vieții noastre terestre
(Basarab Nicolescu)

Psihologia timpului se naște din filosofia lui. În mitologie și religie, în artă și filozofie în centrul atenției întotdeauna s-au aflat problemele ce țin de atitudinea omului față de timp, pentru că ele țin în mod direct de ceea ce este viață, sensul vieții, taina morții și a nemuririi. Viața, ca valoare supremă, și timpul sunt de nedespărțit. Experiența noastră de viață se încheie odată cu expirarea timpului rezervat ei. De aceea, *tensiunea mișcării în timp* e mai mare decât a mișcării în spațiu: reacția psihică la micșorarea spațiului locuirii nu se poate egala cu reacția psihică la micșorarea timpului viețuirii. Întreaga noastră viață terestră, în fundamentele sale, este influențată și dirijată de dimensiunea timpului – trecut, prezent, viitor. De aceea, el se prezintă ca cel mai *dramatizant* factor al existenței, purtând, astfel, o puternică semnificație psihologică și filozofică. Timpul joacă un rol important în *trăirea interioară*, iar trăirea exercită o acțiune substanțială asupra modului viețuirii [Jean-Louis Vieillard-Baron 2000].

Deoarece omul receptează sunetul nu numai prin intermediul auzului, dar și al întregului corp-organism,

acțiunea muzicii provoacă schimbări fiziologice dintre cele mai variate, directe și profunde. Cu toate că sub aspect științific problema începe a fi studiată începând cu sfârșitul secolului al XIX-lea, lucrurile în discuție erau bine cunoscute și aplicate în practică încă în timpurile vedice. Sunetul constituia în mâinile vechilor hinduși un instrument magic de dirijare, acordare, control și valorificare a energiei organice. După cum remarcă, de exemplu, Hazrat Inayat Han [Хан 1998: 143], cântăreții antici, studiind acțiunea sunetului asupra organismului, intonau o singură notă circa jumătate de oră pentru a cerceta efectul ei magic asupra diverselor centre ale corpului. S-a constatat că sunetul penetrează întregul sistem corporal și, în funcție de felul de aplicare asupra corpului, intensifică sau moderează circuitul sanguin, excită sau calmează sistemul nervos etc. Tradiția chineză atribuie un sunet (o frecvență particulară) fiecărui organ al corpului, și dacă funcțiile organice se efectuează conform ritmurilor sale.

Esența bioritmurilor este bine cercetată. Un interes aparte îl reprezintă însuși mecanismul de calculare a timpului de către organism. Or, funcționarea ceasurilor biologice (organice) nu este posibilă în afara unui mecanism reglator, care permite calcularea timpului. Ritmicitatea organismului se sprijină pe ritmul celular. În baza unui proces autooscilatoriu funcționează ceasornicul celulelor. Acest ritm nu este adăugat celulei – ea însăși îl produce și-l menține prin vibrația sa. Cercetările arată că celula în afara acestui mecanism autovibrator nu poate exista, el devenind condiția vieții ei. Acest principiu, prin extrapolare, devine caracteristic întregului organism (ca sistem constituit din celule), instituindu-se ca principiu fundamental al existenței lui. Desincronizarea (dezarmonizarea) bioritmică a sistemului duce la diverse dereglări atât somatice, cât și psihice.

Altă sursă a apariției și desfășurării multiplelor ritmuri biologice ale organismului este de ordin chimic:

multiplele reacții chimice se produc, la fel, conform unor stricte periodizări, generând anumite mișcări (procese) de o strictă ritmicitate. Însăși activitatea creierului este de natură vibratorie, el fiind un sistem de elemente electrice cu caracter autovibrator (numărul cărora este de același ordin cu cel al stelelor Galacticii) [Волков, Поликарпов 1999]. Neurobiologia noastră se conduce de formula „omul nu suferă haosul”. Muzica este o artă fundamentală, deoarece codul ei este, parțial, programat genetic, înscris fiind în organismul uman, parțial, este produs al culturii.

Prin receptările anterioare, acumulate filogenetic și ontogenetic, muzica este percepută concomitent din afară și din interior prin trezirea orchestrei anterior „instalate” în spațiul neuropsihic, orchestră care abia așteaptă să se pună la unison cu cea exterioară, auzită [Dragomirescu 1990: 167-170].

Aspecte subtile ale relației muzicii cu fiziologicul uman sunt studiate și de alți autori sub alte planuri [Блинова 1974]. Considerăm că datele expuse sunt suficiente pentru a înțelege aspectul fiziologic-muzical al subiectului nostru.

Problema percepției timpului continuă să trezească interesul cercetătorilor. Prezența în cadrul concepțiilor actuale a diferitor niveluri structurale ale timpului (biologic, social-istoric, psihologic etc.) nu permit a ne reprezenta timpul ca o realitate. Se preferă a se vorbi de *simțul timpului* la om, dar nu de timpul propriu-zis. Actualmente, există ideea că la baza percepției de către om a timpului se află o oarecare unitate de timp – un etalon temporal subiectiv care se păstrează în memoria de lungă durată [Lacusta 2010; Wittmann 2005; Szpuner 2010].

Relațiile cu caracter temporal se manifestă prin intermediul următoarelor noțiuni: *cronometrie* (calculul timpului), *cronologie* (reflectarea timpului în raport cu fenomene generale pentru toți oamenii – anotimpul etc.), *cronognozie* (timpul subiectiv, adică percepția subiectivă a duratei evenimentelor). În cronofiziologie, la studierea

percepției curgerii timpului, la evaluarea cronotimpului respondenților, se aplică testul minutului individual. Pentru percepția timpului nu există un analizator special. De aceea indicatorii minutului individual pot fi tratați ca expresie a succesiunii duratei și vitezei diferitor procese care au loc în organism și în mediul din jur.

Ipoteza cercetării noastre constă în supoziția că simțul timpului nu este doar nativ, dar se poate forma și modifica pe parcursul vieții omului sub influența diferitor factori, printre care acțiunea muzicii poate exercita un rol esențial.

În cadrul investigației noastre am antrenat în experiment 50 de persoane practic sănătoase, dintre care 22 aveau studii muzicale de specialitate (grupa de *profesioniști*) și 28 – fără studii muzicale (grupa de *neprofesioniști*).

Pentru cercetarea percepției timpului am aplicat două metode în aceeași perioadă a zilei, cu intervalul între 10-12 ore: 1) determinarea duratei unui minut fără numărătoare, doar în baza simțului timpului; 2) determinarea intervalului de un minut prin numărarea imaginată a secundelor de către respondent.

Prima metodă permite de a raporta percepția timpului la o componentă ideatorică (viteza derulării reprezentărilor, a proceselor asociative), iar a doua, raportarea la componenta motrică (motrica verbală). Minutul individual fără numărare caracterizează *simțul timpului* persoanei, iar cu numărare, *conceptualizarea timpului*.

Aplicarea a două metode de determinare a minutului individual este argumentată de faptul că percepția individuală a timpului este legată de starea funcțională a diferitor zone ale scoarței cerebrale, în special a zonelor verbal-motrică și asociativă [Новикова 2013; Брагина et alii1988].

În cercetarea noastră, grupa de profesioniști nu se deosebea statistic accentuat de grupa neprofesionistă (respectiv, $27,4 \pm 2,6$ ani și $26,2 \pm 2,4$ ani); precum grupele nu se deosebeau esențial și conform duratei studiilor ($11,2 \pm 1.1$

ani și $12,4 \pm 1,5$ ani).

Investigarea grupelor conform acestor criterii este foarte importantă, deoarece vârsta și studiile acționează substanțial asupra percepției subiective a timpului. „Timpul accelerează (...). La început merge, apoi aleargă, apoi zboară, pe măsura maturizării noastre” [Брагина et alii 1988].

Una din posibilele explicații constă în aceea că oamenii în mod automat percep curgerea perioadelor ample de timp în raport cu perioada întregii lor vieți: vârsta proprie îi servește ca un fel de scală de comparație. De exemplu, pentru o persoană de 60 de ani un an este perceput ca un fragment de timp neînsemnat al vieții sale (1/60 sau mai puțin de 2 %). De aceea, în cazul unei persoane în etate timpul se scurge, sub aspect psihologic, mai repede decât în cazul unui copil. În literatura de specialitate întâlnim date despre dependența corelațională pozitivă între vârstă și perceperea timpului [Wittman 2010; Sucala 2011].

Scurtă descriere a piesei *Melodie* de Gheorghe Mustea

"Melodie"
pentru pian Gh. Mustea

Andante con moto e molto rubato

mf dolce

Piesa este scrisă în tonalitatea mi minor, cu structura: mi, fa-diez, sol, la, si, do, re (re-diez).

Dacă analizăm, sub aspect statistic, sunetele muzicale din care este compusă *tema* Melodiei, sub aspectul prezenței și repetării lor, atunci obținem următorul tablou:

Tabelul 1.

Notele (în ordinea aparității lor pe linia melodică)	Numărul de repetări	Repetări în %
si	10	25,0 %
la	5	12,5 %
sol	4	10,0 %
fa diez	4	10,0 %
mi	7	17,5 %
re (re diez)	3	7,5 %
do	7	17,5 %
Total	40	100 %

După cum observăm, pe primul loc, conform numărului de repetări, se situează nota „si” (10 ori = 25 %), pe locul doi – notele „mi” și „do” (7 ori = 17,5 % fiecare), iar pe locul trei – nota „la” (5 ori = 12,5 %). Nota „si”, în cazul dat, reprezintă funcția armonică de dominantă (treapta a V-a a gamei), „mi” – de tonică (treapta I-a), iar „do” și „la” – de subdominantă (respectiv, treapta a VI-a și a IV-a).

Așadar, în piesa dată sunetul „si”, ca reprezentant al dominantei, domină, atât sub aspect formal (statistic), cât și sub aspect psihologic. Or el își face frecvent apariția pronunțată (în raport cu celelalte note) atrăgând atenția auditivă prin valori de note lungi în care este „îmbrăcată” (măsurile 1,4,6,8 ale temei), dar și prin poziția sa sub aspect de expresie („puncte de reper” ale melodiei). Astfel, sub aspect semantic sunetul „si” ar exercita în această piesă un rol de „întrebare”. Însăși primul interval de octavă („si – si”), cu care începe melodia, dacă s-ar cere a fi pus pe cuvinte, s-ar potrivi cu expresia-întrebare „De ce?”. Prin acest „De ce?” am putea subîntitula și piesa ca atare (dacă ar fi să-i atribuim un titlu). Or sonoritatea ei generală (după caracter) creează expresia unei întrebări fără răspuns. Ca argument la această teză vine și sfârșitul piesei care se încheie nu cu

acordul tonicii, dar cu un acord polifuncțional disonant (sol – si – mi – fa diez – si – re diez), îmbinându-se într-o singură consunare funcția tonicii cu cea a dominantei.

Deci, caracteristica generală a piesei sub aspect semantic ar fi: nostalgie, îngândurare, căutare, așteptare...). Durata în timp: 2 minute și 7 secunde. Tempoul: *Andante con moto e molto rubato*. Forma: bipartită. Factura: de „barcarolă”. Tipuri de acorduri: figurații armonice (gen chitară). Diapazonul: „mi” subcontraoctavă – „sol” octava a treia. Registrul: înalt (cu segmente de mediu). Dinamica: *piano, mezzoforte*. Instrumentul: pian.

În cercetarea noastră am clasificat respondenții (atât profesioniștii, cât și neprofesioniștii), în trei categorii: 1) cei cu percepția scurgerii accelerate a timpului (tipul tahicronic); 2) cei cu percepția retardată a curgerii timpului (tipul bradicronic); 3) cei cu percepția obiectivă a timpului (tipul normocronic).

Indicatorii minutului individual al respondenților sunt prezentate în Tabelul 2.

Tabelul 2. Durata minutului individual al respondenților până și după audierea piesei muzicale „Melodie” (de Gheorghe Mustea) în funcție de nivelul pregătirii muzicale

Grupele de respondenți	n	componenta verbal-motrică		P1-2	componenta ideatorică		P3-4
		până la audiere	după audiere		până la audiere	după audiere	

neprofesi- oniști	28	46,3±0,6	52,8±0,4	<0,001	44,1±0,5	50,4±0,6	<0,001
profesioniști	22	47,5±0,5	54,5±0,6	<0,001	43,8±0,7	45,8±0,8	>0,05

După cum arată datele din Tabelul 2, audierea muzicii îmbunătățește procesul de percepție a timpului, însă sunt prezente anumite particularități în funcție de nivelul pregătirii muzicale: la profesioniști îmbunătățirea procesului de percepție subiectivă a timpului se produce în special în baza componentelor verbal-motrice ($P < 0,001$), pe când componenta ideatorică manifestă doar o tendință spre îmbunătățire, fără să atingă date statistice semnificative ($P > 0,05$). La persoanele fără pregătire muzicală după audiția muzicii se schimbă semnificativ ($P < 0,001$) atât componenta verbal-motrică a percepției subiective a timpului, cât și cea ideatorică.

Datele obținute sunt prealabile, dar ele prezintă totuși un interes sporit deoarece reflectă schimbări semnificative ale activității creierului în procesul instruirii muzicale și a audiției muzicii. Cercetările aprofundate de viitor în acest sens ne vor permite să scoatem în evidență particularitățile interacțiunii funcționale ale zonelor cortico-cerebrale ale omului sub acțiunea muzicii.

La faza a doua a cercetării am efectuat analiza duratei minutului individual sub aspectul posibilităților de adaptare ale organismului, deoarece capacitatea de a evalua (a percepe și a reproduce) segmente temporale este interpretată ca un criteriu al capacităților de adaptare [Lacusta 2010; Брагина 1988; Вороненко 2005; Новикова 2013].

În baza investigațiilor clinico-psihologice și neurofizi-

ologice efectuate în ultimii ani la oameni sănătoși și la pacienți cu diferite maladii ale sistemului nervos, propunem o clasificare de lucru a corespunderii duratei minutului individual cu starea capacităților de adaptare ale organismului:

<i>Durata minutului individual (sec.)</i>	<i>Capacitățile de adaptare</i>
<i>Componenta verbal-motoră</i>	<i>Componenta ideatorică</i>
55-65	53-62 _____ Adaptare normală
45-54	40-52 _____ Dezadaptare slab exprimată
41-44	36-39 _____ Dezadaptare moderată
31-40	29-35 _____ Dezadaptare pronunțată
pînă la 30	pînă la 28_____ Dezadaptare gravă

Din numărul total de respondenți (50) am evidențiat următoarele variante ale capacităților de adaptare ale persoanelor studiate: adaptare normală - 17 persoane (34,0%), dezadaptare slab exprimată - 18 persoane (36,0%), dezadaptare moderată - 8 persoane (16,0%), dezadaptare pronunțată - 5 persoane (10,0%), dezadaptare gravă - 2 persoane (4,0%).

În Tabelul 3 sunt prezentate datele despre acțiunea procesului de audiție a muzicii asupra stării de adaptare a organismului în funcție de nivelul instruirii muzicale.

Tabelul 3. Starea de adaptare a organismului până și după audierea piesei "Melodie" (Gheorghe Mustea) în funcție de nivelul instruirii muzicale.

	starea de adaptare		adaptare normală	deadaptare slab exprimată	deadaptare moderată	deadaptare pronunțată	profesioniștii	neprofesioniștii
	până la audiție	după audiție						
	$\frac{7}{31,8\%}$	$\frac{12^*}{54,5\%}$	$\frac{10}{35,7\%}$	$\frac{12}{42,9\%}$	$\frac{3}{10,7\%}$	$\frac{2}{7,1\%}$		
	$\frac{6}{27,3\%}$	$\frac{4}{18,2\%}$	$\frac{18^{**}}{64,3\%}$	$\frac{7}{25,0\%}$	$\frac{5}{22,7\%}$	$\frac{2}{7,1\%}$		
	$\frac{3}{13,6\%}$	$\frac{1}{4,5\%}$						

dezadaptare gravă	$\frac{1}{4,5\%}$	-	$\frac{1}{3,6\%}$	$\frac{1}{3,6\%}$
total	$\frac{22}{100,0\%}$	$\frac{22}{100,0\%}$	$\frac{28}{100,0\%}$	$\frac{28}{100,0\%}$

Notă: Numărătorul indică numărul respondenților, iar numitorul - expresia în procente. Observăm diferențe statistice concludente (*- $P < 0,05$, **- $P < 0,01$) în comparație cu indicii de până la audição.

În rezultatul experimentului am constatat că audição muzicii îmbunătățește substanțial capacitățile de adaptare ale organismului, mărind numărul persoanelor cu adaptare normală din contul micșorării numărului de persoane cu capacități de adaptare eșuate, însă în grupa de neprofesioniști aceste modificări sunt mai pronunțate ($P < 0,01$) în comparație cu grupa de profesioniști ($< 0,05$).

Astfel, datele preliminare demonstrează prezența unei diferențe importante între componenta verbal-motrică și cea ideatorică a percepției subiective a timpului sub acțiunea audição muzicii în funcție de nivelul instruirii muzicale a persoanelor. Independent de nivelul instruirii muzicale, audierea muzicii îmbunătățește capacitățile de adaptare ale organismului (conform criteriului minutului individual) demonstrând un efect pozitiv mai pronunțat la persoanele fără pregătire muzicală.

Bibliografie

1. Jean-Louis, Vieillard-Baron. *Problema timpului*. - Șapte studii filosofice, București, Editura Paideia, 2000.
2. Dragomirescu, M. *Ritm și culoare*, Timișoara, Editura Facia, 1990.
3. Iorgulescu, A. *Timpul muzical. Materie și metaforă*, București, 1988.

4. Gagim, I. *Dimensiunea psihologică a muzicii*, Iași, 2003.
5. Lacusta, V. *Cerebelul și funcțiile cognitive*, Chișinău, 2010.
6. Erich, Leinsdorf. *The composer's advocate*, Yale University Press, 1981.
7. Larny, J. *Phonophorese ou l'acupuncture musicale*, în „Guitare, musique, chansons, poésie”, nr. 6, Paris, 1973.
8. Sessions, R. *Experiența muzicală a compozitorului, interpretului și ascultătorului*. New Jersey, Princeton, 1950.
9. Sucala, L. M. *Cognitive mechanisms involved in the subjective time perception*. Ph. D. Thesis, Cluj-Napoca, 2011.
10. Szpuner, K. *Episodic future thought: an emerging concept. Perspectives on psychological science*, 2010.
11. Wittman M. Lehnhoff S., *Age effects in perception of time. Psycholog. Reports*, 2005.
12. Блинова, М. *Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности*, Москва, 1974.
13. Брагина, Н. Н., Доброхотова Т. А., *Функциональные асимметрии человека*. Москва, Медицина, 1988.
14. Волков, Ю., Поликарпов В., *Человек: Энциклопедический словарь*. Москва, Гардарики, 1999.
15. Вороненко, И. Н. *Особенности воспроизведения временных отрезков и интервалов у студентов с различным типом вегетативной регуляции*. Автореф. канд. дисс. психол. наук. Ставрополь, 2005.
16. Леонтьев, А. *Проблемы развития психики*, Москва, 1965 sau: Соколов А. *Внутренняя речь и мышление*, Москва, 1968.
17. Новикова, Е. И. *Восприятие времени лицами с разными профилями межполушарной асимметрии при психоинформационных нагрузках и депривациях*. Журнал «Грани Познания», nr. 5 (25), 2013.
18. Хазрат Инаят, Хан. *Мистицизм звука*. Москва, 1998.
19. Шестаков, В. П. *От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века*, Москва, Музыка, 1975.

MUSICOSOPHIA: UN PUNTO DI VISTA DALL' ORIENTE

Musicosophia (lat. *musica* „muzică”, gr. *sophia* „înțelepciune”) – „Înțelepciunea muzicii” - noțiune concepută, lansată și materializată de muzicologul, filosoful și omul de cultură George Bălan în activitatea sa teoretică și practică. „*Musicosophia*” este: a) un concept filosofic asupra muzicii, tratată ca fenomen spiritual, cu valențe supreme în edificarea ființei umane; b) un concept muzicologic care pune în evidență ascultătorul, pentru care și este, în fond, creată muzica și care este considerat „al treilea creator” al ei” „*Musicosophia*” fundamentează statutul și locul deosebit al ascultătorului în actul de comunicare muzicală, argumentând importanța acestuia ca factor determinant în existența muzicii și funcționarea ei culturală și socială; c) un concept muzical-pedagogic, cu principii și metodologie specifice, elaborate de autor și orientate spre formarea deprinderilor de audiere „activă”, „conștientă”, „cercetătoare”, „meditativă” a muzicii, conducând la receptarea profundă a mesajului artistic și la apropierea artei sunetelor sub aspect spiritual; d) o instituție internațională cu numele de „*Musicosophia*”, situată în orașelul Sankt Peter din Ținutul Pădurea Neagră, Germania.

În anul acesta „*Musicosophia*” a împlinit 30 de ani de la înființare. Anual instituția organizează și desfășoară congrese internaționale pe diferite meridiane ale globului. Între 25 – 30 iulie 2010 în orașul Roncegno din Italia a avut loc Congresul al 19-lea Internațional al *Musicosophiei*, la care autorul acestor rânduri a participat cu o conferință teoretico-practică (discurs verbal + audiere), intitulată „*Musicosophia*, o privire de la Est”. Textul ce urmează are la bază această conferință.

I

Cari amici, sono felice di essere in mezzo a voi.

La comunicazione con la musica è una delle comunicazioni supreme dell'uomo con la realtà che lui ha chiamato divina. Questa realtà ci sorpassa irrimediabilmente

in termini di ragione, ma è familiare alla nostra anima che le parla in un modo libero e diretto. L'anima è la rappresentante plenipotenziaria della realtà, ne è l'emanazione.

Sarebbe ingiusto parlare della musica senza darle la parola per primo. Se la musica non ha suonato ancora, non è successo niente. Solo allora possiamo parlarne. Se possiamo...

Ascoltiamola. (Gh. Sviridov. Romanza...)

Questa melodia, che ci ha parlato con l'onestà la più candida, come solo la musica è capace, è stata un messaggio di saluto per la Musicosophia, che si trova attualmente alla sua età più giovane - 30 anni. Viene da una „sorella spirituale” di Sankt Peter - da Sankt Petersburg.

Perché ho chiamato queste due città „sorelle spirituali”? Che cosa hanno in comune oltre al nome?

Le strade di Sankt Petersburg si ricordano i passi di colui, che ha fondato a Sankt Peter un'istituzione unica.

Il fondatore della Musicosophia era allora alla ricerca. È venuto a Sankt Petersburg per incontrare Schostakovich e la sua musica che lo trascinavano irresistibilmente. La passione per Schostakovich è rimasta, a quanto pare, per la vita.

A quell'epoca e nei quei luoghi in Europa orientale cominciò a prendere forma nella coscienza del nostro giovane un'idea che è diventata destino (perché anche le vere idee hanno un destino), sia per sé che per il suo autore. Lei incontrò in un libro un articolo su un tema specifico, l'autore del quale era il compositore e il musicologo Alexandr Serov, anche lui da Petersburg. Questo articolo ha consolidato l'interesse del nostro giovane per la sua idea, facendolo riflettere di più.

Certo, siamo tutti consapevoli che entrambi, l'autore e l'idea erano George Balan e l'audizione della musica, occupazione umana che Lei ha sollevata al livello più alto possibile, trasformandola in un fenomeno a parte della cultura moderna.

Inoltre, possiamo capire dove sono nascosti i segreti di una parentela di questi due punti sul globo, che portano, in un modo misterioso, lo stesso nome. C'è in mezzo l'idea di

Musicosophia. C'è stato un arco nel corso degli anni: Sankt Petersburg – Sankt Peter.

Ma i collegamenti nascosti non finiscono qui. L'autore della musica che abbiamo ascoltato all'inizio è uno dei discepoli di Schostakovich. Ed è anche uno chi è diventato una personalità nella cultura musicale. Questo è il compositore Gheorghy Sviridov.

Ho scelto questo pezzo per la presentazione di oggi non per il compositore. Non ci ho pensato all'inizio. Stavo cercando un lavoro con caratteristiche musicali determinate. Solo più tardi mi sono reso conto che il suo autore è vissuto a Sankt Petersburg ed è un'allievo di Schostakovich. Quindi, ancora un dettaglio al nostro argomento.

Ma i collegamenti misteriosi tra Sankt Petersburg e Sankt Peter non finiscono qui. Continuano, solo che a un certo punto hanno preso una altra piega.

Il destino mi aveva fatto un dono: ho conosciuto George Balan. Con questa conoscenza che si è trasformata in un'amicizia, Musicosophia si è trovata di fronte alla possibilità di rivedere i luoghi dove l'autore era una volta alla sua ricerca.

Senza rendermi conto, ho incominciato a teletrasportare lo spirito di Musicosophia dal luogo dove si è stata stabilita definitivamente oggi, Sankt Peter, ai luoghi dove nella coscienza del suo fondatore sono nati i primi lavori in questa direzione. Mi sono trovato nel ruolo del messaggero di Musicosophia in Oriente.

Come è potuto accadere?

Vivo nella Repubblica di Moldova. Come professore universitario sono in collaborazione con alcune istituzioni di istruzione musicale di Russia, tra cui Sankt Petersburg, dove, tra le altre preoccupazioni, ho cercato di provare l'attuazione del metodo musicosophico là dove George Balan aveva passato l'età della giovinezza che sogna.

Il suo sogno è diventato realtà. Ed io ho portato Sankt

Peter a Sankt Petersburg. Le estremità del circolo misterioso si sono toccate.

Ma non dimentichiamo la musica. Ascoltiamola.
(Audizione. Romanza. Tema...)

II

(Torneremo a questa musica).

Una volta che ho scoperto il nome di George Balan, leggendo i suoi libri e poi quando ho scoperto la sua opera, *Musicosophia*, il mio pensiero è diventato indispensabile di questi due nomi. È successo circa 15 anni fa.

Ho scritto e pubblicato diversi testi su *Musicosophia*. In un mio dizionario di musica ho dato la prima definizione di *Musicosophia* e dei concetti correlati a essa. Il mio corso universitario di *Filosofia della musica* contiene il tema *George Balan: Musicosophia*.

(A proposito, credo che *Musicosophia* dovrebbe essere insegnata come materia di studio negli enti di istruzione musicale, anche qui in Occidente).

Che cosa è per me *Musicosophia*?

Chiedo la pazienza e la buona volontà dell'autore che mi permetta di formulare alcune idee su *Musicosophia*. Lei potrebbe guardare con scetticismo la mia modesta esegesi. Ma non è arbitraria. In ogni caso, vi prego di trattarla come un punto di vista de'Oriente...

Un autore potrebbe non accettare i giudizi elogiativi sulla creazione per vari motivi. Il primo sarebbe la modestia, un attributo delle persone veramente grandi. Il secondo sarebbe questo: ogni autore vede la sua creazione dall'interno. Ma la creazione va all'esterno. Ed entra in un contesto diverso di quello personale. Per vederla in tutta la sua pienezza, la sua prospettiva culturale, sociale, storica la creazione deve essere vista alla luce dei criteri oggettivi, ciò che l'autore non può fare. Ci sarebbe, ovviamente, un'altra ragione per la disapprovazione dell'autore - una caratteristica incompetente della sua creazione. Comunque, ho voluto rischiare...

Riflettendo a casa sulla mia comunicazione di oggi, ad un certo momento mi sono reso conto che faccio alcune valutazioni non su Musicosophia, ma sul suo autore, o anche sul suo modo di pensare. Cercando di capire il motivo, ho concluso che George Balan e la sua opera si identificano. George Balan è il suo pensiero, il pensiero è il prodotto della sua vita. Si identifica completamente con la strada percorsa. Musicosophia è il risultato di questa vita ed il prodotto di questo pensiero.

Per me l'opera del filosofo, musicologo, professore e uomo di cultura George Balan ha le seguenti dimensioni.

Prima di tutto, Musicosophia è **una visione della vita, dell'esistenza in generale.**

Tutta la creazione è il risultato di una visione, è l'espressione di quella visione. E una visione è basata su un modo di pensare.

Musicosophia è dunque **un modo di pensare**, ma uno particolare. Pensiero nato da **una sensazione speciale**, sensazione prodotta da certi recettori (o sensori). George Balan è stato dotato di alcuni sensori innati ipersensibili, sconosciuti alle altre persone, e attraverso cui ha percepito la realtà e l'ha interpretata, secondo i dati forniti da questi sensori.

Ogni filosofia è „soggettiva“, ha un carattere personale. In principio, non esiste una filosofia, ci sono delle filosofie: tanti filosofi, tante filosofie. Perché la filosofia è il risultato del sentire, pensare, vivere la vita-esistenza dell'autore. Ogni essere umano è irripetibile. Ognuno di noi sente, vede, interpreta e vive la vita in suo modo. I filosofi non fanno eccezione. Da loro il fattore individualità è particolarmente forte, è portato al più alto livello d'espressione.

Così, la Musicosophia è **un modo di vivere** la vita-esistenza.

Vivere secondo certe leggi. Quale sono queste leggi? Le leggi della musica, della saggezza contenuta in questa arte. „La saggezza della musica è la saggezza *sui generis*“, dice George Balan. Sono leggi fondamentali dell'esistenza.

La musica in sé contiene queste leggi. I grandi pensatori de tempi antichi hanno affermato: „Il mondo è una musica, la vita è una musica. Tutto è musica”. La prima di queste leggi è la libertà. Lo spirito della musica è assolutamente libero, sovrano, è al di sopra di eventuali vincoli, pregiudizi, convenzioni. Queste sono anche le leggi della vita di George Balan.

George Balan pensa in un modo musicosophico e anche vive in questo modo. E ci propone di farlo.

Musicosophia quindi è **un concetto filosofico, oppure musico-filosofico.**

George Balan è un filosofo nel pieno significato del termine. Ci sono **filosofi** e **professori di filosofia**. George Balan è un filosofo e non un professore di filosofia. Lui non scrive e non parla della filosofia, ma scrive **la filosofia** e ne fa.

George Balan è anche un professore, uno straordinario. Un vero maestro non è quello che insegna, ma quello da cui si impara. Non insegna attraverso le nozioni prese direttamente dal manuale di pedagogia. Insegna attraverso l'influenza della sua mente sopra la mente degli altri.

George Balan è anche musicologo, ma ancora una volta in un senso particolare del termine. Il termine „musicologia” consiste delle parole „musica” e „logos”. George Balan tratta la musica e la presenta al lettore e all'ascoltatore dal punto di vista del suo Logos originale, ciò che è essenziale ed esistenziale per la musica e per la sua relazione coll'essere umano. Lui non ci presenta il corpo o lo scheletro della musica, come lo fa la musicologia dottrinale, ma ci mostra e ci chiama nello spirito della musica, ci insegna a decifrare il suo messaggio misterioso, divino, cosmico.

Musicosophia viene verso la musica ed entra nella musica dalla sua parte essenziale - dall'audizione e dall'ascoltatore. Questa questione è sollevata seriamente nella storia della cultura musicale. Musicosophia passa questi concetti attraverso una revisione radicale, gli rilancia in una forma nuova e gli da un nuovo significato. Essa fa scoprire al perso-

naggio centrale una vera vita musica. Questo personaggio è quello per cui la musica è stata creata, ma che è ignorato dalla scienza musicale - è l'ascoltatore chiamato da George Balan „il rè della musica”.

(Ascoltiamo)

Che cosa è l'audizione? Questa è l'essenza nella musica. L'analisi, la ricerca, la caratterizzazione, l'interpretazione vengono dopo. Se non si sente, come si può cantare, che cosa si può cantare? Rabindranath Thagore ha fatto questa osservazione giusta: „Se non c'è la musica nell'anima, non cercarla nel flauto”.

Quelli che hanno qualche rapporto con l'arte della musica devono sapere che la musica al livello dell'interpretazione e al livello di audizione sono **due realtà musicali distinte**.

Musicosophia fa vivere nell'anima l'arte del suono facendo scoprire la musicalità presente in ognuno. Essa ci chiede di diventare più musicali, armoniosi ed integri, di pensare e di vivere musicalmente. Sogno di Emil Cioran (amico da decenni di George Balan) che ha detto: „Vorrei che la vita fluisca nell'uomo pure come la musica di Mozart”.

Certo, la nozione di *meditazione musicale* esisteva, ma non era chiaro che cosa era. Musicosophia definisce il fenomeno, ne descrive le caratteristiche e presenta a colui che lo desidera la tecnologia per praticarla. La meditazione musicale parte da quello che George Balan ha chiamato *l'ascolto cosciente della musica*.

Possiamo parlare degli elementi di Musicosophia ispirati, scoperti, descritti e messi in pratica da George Balan, tale *il canticchiare* (che ha costituito il soggetto di un trattato), *il gesto musicale*, *la meloritmia*, *la partitura dell'ascoltatore* ed altri.

Tutti si ritrovano nel **metodo musicosophico** d'investigazione auditiva della musica. Il metodo si realizza in base a una **tecnologia didattica** molto rigorosa.

Ho detto che la musica si è costituita come concetto, non vuol dire che è solo una teoria, un astratto filosofico o musicologico. È diventata un'esperiezia viva- con la fondazione

e il funzionamento di **una scuola di pratica spirituale della musica**. È una traduzione del concetto. Questo è il fine supremo di ogni filosofia o teoria. Molti pensatori hanno formulato varie teorie giuste, ma quanti sono riusciti a trasformarle in una esperienza di vita, in una pratica sociale ampia? L'istituzione creata da George Balan a Sankt Peter – fenomeno unico nella storia della cultura - è il coronamento della sua vita.

Ma c'è ancora qualcosa d'importante. È la voce *Musicosophia* che impressiona l'udito e ti fa pensare al suo significato. Per ricominciare, si dovrebbe partire da questa nozione da un'ispirazione davvero geniale.

... Si può parlare all'infinito su *Musicosophia*. Sono convinto che essa troverà i suoi esegeti che la tratteranno al merito.

In conclusione del mio discorso, se Loro permettono, vorrei dire che *Musicosophia* ha, per noi, almeno le seguente dimensioni:

Una dimensione filosofica - come concetto originale basato su una visione sull'esistenza umana.

Una dimensione musicologica - come approccio nuovo della musica dalla posizione dell'ascoltato e dell'udito, valorizzando per la prima volta il ruolo e la dignità dell'ascoltatore.

Una dimensione pedagogica - sotto la forma di una metodologia didattica ben pensata, coerente, precisa e integra nei suoi elementi.

Una dimensione socio-culturale - sotto la forma di una scuola, nel centro della Germania e con ramificazioni su molti meridiani, dove molte persone coltivano la divina facoltà di comunicare con una delle forme supreme dello spirito, edificando, in questo modo, l'ego esistenziale.

III

Ma torniamo alla musica che ci aspetta.

Improbabile che questa musica potrà lasciare qualcuno indifferente. Ma perchè ci conquista? La forza di questa

musica non è solo nella sua bellezza (essa è davvero bella), ma nella capacità di identificarci con lei, di dissolverci e di fare un tutt'uno insieme a essa..

Da che cosa è formata questa capacità? Dalla semplicità, dall'innocenza e dalla sincerità con cui si rivolge a noi. E la musica si aspetta la stessa cosa da noi: sincerità e dedizione quando l'ascoltiamo.

Questa canzone non ci invita al dialogo, come lo fanno le altre opere musicali. Ci invita a partecipare, semplicemente ci invita ad unirci a essa e fare insieme il percorso.

Facciamolo, seguendo attentamente, suono per suono, il discorso musicale.

(Audizione del lavoro tutto intero).

Ora tentiamo di penetrare all'interno dell'opera, per vedere come è formata, quali principi segue il suo contenuto.

Di regola, un lavoro musicale si basa su una melodia principale.

Ma che cosa è una melodia?

A mio parere, una melodia (qualsiasi melodia) è una voce - la voce di qualcosa, è la voce di qualcuno. Una melodia è un personaggio, un essere che ci parla.

Quanti personaggi- melodie di base ci sono in questo lavoro?

Una.

Canticchiamola.

(Audizione del Tema, insieme al canticchiare).

Così, abbiamo una melodia principale.

Si ripete?

Sì.

Quanti volte si ripete?

Cinque volte.

Ma a parte la melodia principale, c'è qualcosa d'altro in questo lavoro?

Sì, ci sono delle altre melodie, come „nascoste”, che l'accompagnano.

Quante sono? Quali sono?

Seguiamole.

(Audizione del lavoro, determinando le melodie d'accompagnamento).

Quante melodie, oltre alla principale, abbiamo sentito?

Tre. Queste tre melodie che l'accompagnano possono essere chiamate „contro-melodie” o „contrappunti” (questo è il termine musicale).

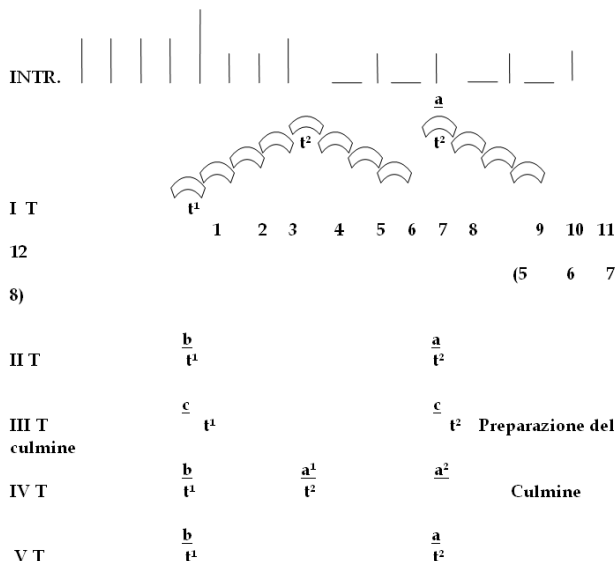
Ma l'opera oltre, a essere composta di una melodia principale, accompagnata da tre contrappunti, cosa vediamo nella sua struttura?

Un'introduzione.

Quindi, questo pezzo è composto in gran parte di un'introduzione e cinque sequenze (sezioni).

Riproduciamo la struttura del lavoro:

Gheorghy Sviridov. Romanza



T - tema; t^1 - 1 motivo, t^2 - 2 motivo
 $T = t^1 + (t^2)^2$
 a, b, c - contrappunti („contro-melodie”)

Un lavoro musicale fluisce, rappresenta un'azione in movimento.

Suono per suono, ottiene la forma di una narrazione.

E una narrazione segue una linea drammaturgica (una drammaturgia). Ha alcune fasi:

un inizio

uno sviluppo

un punto culminante,

un passaggio ("discesa") verso la fine,

una fine.

Vediamo qual'è la drammaturgia di questo lavoro?

Dove si trova il culmine in questo lavoro?

Il culmine è il segmento IV (in cui suona la tromba:

fortissimo,

solo tromba,

agitazione dei contrappunti,

motivo struggente, drammatico („a“):

variato, modificato,

tutti l'orchestra si e agitata,

una tensione psicologica grande.

Possiamo chiederci: „Che importa se il culmine è sul segmento quattro?“

Questa cosa è interessante, perché non è casuale.

La musica (in generale) è composta da alcune **leggi**, spesso molto severe.

Una composizione musicale segue alcuni **principi** secondo i quali costruisce il suo discorso (la narrazione).

Uno di questi principi (molto interessante) è la cosiddetta „**sezione divina**“ (o „sezione aurea“).

Che cosa significa?

Ciò significa che in una narrazione il culmine non cade sulla metà, ma è trasferita sulla terza parte del tutto, verso la fine.

1	2	3 !!!	4
---	---	-------	---

La sezione divina

Nel nostro lavoro siamo in grado di tracciare in questo modo:

1	2	3	4 !!!	5
---	---	---	-------	---

La Drammaturgia della Romanza

Come può essere spiegato il fenomeno della sezione divina? Qual è il ragionamento dalla sua base?

Sotto l'aspetto psicologico è basato sul principio che segue: il periodo di accumulo dell'energia interna, il progresso verso un culmine, di tendere a qualcosa è più grande che la fase di distinta, di rilassamento, di ritorno.

Scalare la montagna è, psicologicamente, più a lungo che la discesa.

La strada di ritorno a casa è, psicologicamente, più breve che quella di andata. E così via.

Questo principio si trova anche in natura: il centro magnetico all'interno della Terra non è al centro del globo, ma è spostato. Ecc.

Questa legge è presente anche in altri generi di arte.

E 'stata formulata da Leonardo da Vinci, che ha notato che il centro della struttura del corpo centrale umano che si troverebbe nell'ombelico, non è là, ma è spostato un po' più in giù.

(Ci ricordiamo tutti l'immagine del corpo umano all'interno di un cerchio, autore Leonardo da Vinci).

Come si vede, la musica contiene i principi fondamentali dell'esistenza universale, comprese le leggi della vita della psiche umana.

Nel nostro lavoro, questo principio è presente non solo al livello della forma generale, ma anche al livello degli elementi:

- al livello del tema,
- al livello dell'introduzione,

- al livello di ogni melodia d'accompagnamento (contra-ppunti): a, b, c,
- al livello della struttura generale.

Così, nel nostro lavoro la legge della „sezione divina” diventa un **principio ordinatore**. Ordina in un modo invisibile l'intero discorso musicale. Un tale „ordine cosmico” è presente in ogni opera musicale. Agisce, a livello inconscio, sul nostro spirito, portandolo così al livello dell'ordine universale. Sta qui il segreto di somiglianza, dell'unità della musica umana con l'ordine cosmico.

Ascoltiamo di nuovo (finalmente) questa opera, seguendo la drammaturgia. Nello stesso tempo, proviamo a **interiorizzarla**.

Che cosa significa l'**interiorizzazione** della musica?

Significa il suo passaggio dal piano fisico, sonoro al piano psichico, interiore.

L'opera deve risuonare dentro di noi, non fuori.

Quando sentiremo la musica dentro di noi, senza sentirla fuori, riteniamo che ci siamo fusi con essa, che diventata nostra, che ne abbiamo preso la sua sostanza musicale, armonica, divina, e l'abbiamo trasformata in una proprietà del nostro ego.

Sarebbe il più alto livello di comunicazione con un'opera musicale.

Ascoltiamo

...Abbiamo ascoltato la Romanza di Gheorghy Sviridov dalla musica per la novella di Puskin „La tempesta”.

EIN WEG ZUR GROSSEN MUSIK: *MUSICOSOPHIA*
**(A PATHWAY TO THE GREAT MUSIC:
MUSICOSOPHIA)**

Die Kommunikation mit der Musik ist eine der höchsten Kommunikationsarten des Menschen mit einer Wirklichkeit, die er als heilig bestimmt hat. Diese Wirklichkeit ist uns vernunftsbezogen noch weit überlegen, jedoch ist sie unserer Seele aufs engste bekannt, die ihrerseits mit dieser Wirklichkeit frei und ohne Umschweife diskutiert. Denn die Seele ist der bevollmächtigte Vertreter dieser Wirklichkeit, ihre Ausströmung.

Die vorliegende Untersuchung wurde als ein Kommentar zur Musik aus dem Gesichtspunkt der Musicosophia gedacht, die ein von George Balan erarbeitetes und von ihm seit mehreren Jahrzehnten entwickeltes philosophisch-künstlerisches Konzept ist.

Was ist Musicosophia?

Vor allem ist Musicosophia eine *Lebenseinstellung, eine Weltanschauung im Allgemeinen.*

Jedes Schaffen ist das Ergebnis einer Auffassung, der Ausdruck dieser Auffassung, dabei beruht jede Auffassung auf einer bestimmten *Denkweise.*

Musicosophia ist auf diese Weise eine *Denkweise*, allerdings ein ganz außergewöhnliches Denken. Dieses Denken stammt seinerseits aus einer außergewöhnlichen *Wahrnehmung*, einer Wahrnehmung, die durch bestimmte Rezeptoren (oder Sinnesorgane) erzeugt wird. Schon bei seiner Geburt wurde George Balan mit hochsensiblen Sinnesorganen begabt (welche Eigenschaft bei anderen Menschen fehlt) und durch die er die Wirklichkeit abhängig von den Ergebnissen seiner sensorischen Tätigkeit wahrgenommen und interpretiert hat.

Jede Philosophie ist „subjektiv“, sie trägt einen persönlichen Abdruck. Im Grunde gibt es keine Philosophie,

es gibt Philosophien: so viel Philosophen, so viel Philosophien. Denn eine Philosophie ist das Ergebnis der Wahrnehmung, der Überlegung, der Lebenserfahrung des jeweiligen Autors. Jeder Mensch ist einzigartig, jeder von uns fühlt, sieht, interpretiert und verlebt sein Leben auf seine ganz besondere Art und Weise, selbständig. Die Philosophen bilden keine Ausnahme. Im Gegenteil, bei ihnen wird die Individualität, die Einzigartigkeit stark ausgeprägt und zum höchsten Niveau getrieben.

Somit ist Musicosophia eine *Lebensart*. Ein Leben nach bestimmten Gesetzen. Nach welchen? Nach den Gesetzen der Musik, der Weisheit, die diese Kunst enthält. „Die Weisheit der Musik ist die Weisheit *sui generis*“, behauptet George Balan.

Und worin bestehen diese Gesetze? Das sind die Grundgesetze der Existenz. Vielmehr, die Musik enthält diese Gesetze. Deshalb haben die großen Denker seit den ältesten Zeiten behauptet: „Die Welt ist Musik, das Leben ist Musik. Alles ist Musik“. Eines der Gesetze und sogar das erste der Gesetze bezieht sich auf die Freiheit. Der Geist der Musik ist frei, unabhängig, er erhöht sich über etwaigen Zwang, über Vorurteile und Konventionen. Diese sind auch die Gesetze, nach denen George Balan lebt.

George Balan nicht nur denkt musicosophisch, sondern er lebt auch musicosophisch. Dabei ermahnt er uns auch dazu, seinem Beispiel zu folgen.

Musicosophia ist somit ein *philosophisches Konzept*, genauer gesagt, ein *musikalisch-philosophisches Konzept*.

George Balan ist ein Philosoph im ursprünglichen, vollständigen Sinne dieses Wortes. Es gibt *Philosophen* und es gibt *Philosophielehrer*. George Balan ist ein Philosoph, kein Philosophielehrer. Er schreibt und spricht nicht *über* Philosophie, er schreibt *Philosophie* und macht Philosophie.

George Balan ist natürlich auch ein Lehrer, doch ein ganz außergewöhnlicher Lehrer. Ein echter Lehrer ist nicht derjenige, der *einen* lehrt, sondern derjenige, von dem *man*

etwas lernt. Ein wahrer Meister lehrt jemanden nicht nach den Vorschriften aus dem Pädagogiklehrbuch, sondern er lehrt einen den Einfluss, den sein Geist auf den Geist seines Schülers ausübt.

George Balan ist selbstverständlich auch Musikologe, jedoch wieder in einem ganz besonderen Sinne dieses Wortes. Der Begriff „Musikologie“ setzt sich aus den Worten „Musik“ und „Logos“ zusammen. George Balan behandelt die Musik und stellt sie dem Leser und Hörer aus der Perspektive ihres ursprünglichen Logos vor, d.h. aus der Perspektive jener Umstände, die für die Musik und ihre Beziehung mit dem Menschen grundsätzlich und existentiell sind. Er stellt nicht den Körper oder das Gerüst der Musik dar, wie das in der Regel die doktrinelles Musikologie macht, sondern er zeigt und ermahnt uns dazu, in den Geist der Musik einzudringen, er lehrt uns ihre verborgene, göttliche, kosmische Botschaft verstehen.

Musicosophia nähert sich der Musik und dringt in sie von ihrer wesentlichen Seite ein: von der Seite des Hörens bzw. des Hörers. Zum ersten Mal wird in der Musikgeschichte dieses Problem nachdrücklich aufgeworfen. Musicosophia revidiert diese Begriffe gründlich, verbreitet sie in einer erneuerten Form und gibt ihnen einen neuen Sinn. Sie erweckt die Hauptperson, für die im Grunde genommen die Musik geschaffen wurde und die im Schatten gelassen oder sogar von der Musikwissenschaft vernachlässigt wurde, den Hörer - den George Balan „König der Musik“ nennt -, zu einem echten Musikleben.

Doch was bedeutet das „Hören“? Denn in der Musik ist diese Tätigkeit essentiell. Die anderen Beschäftigungen folgen dem Hören: die Analyse, Forschung, Charakterisierung, sogar selbst die Interpretation. Und zwar, wenn man nichts hört, *wie* kann man singen und *was* kann man singen? Ich stimme in diesem Zusammenhang vollständig der Bemerkung von Rabindranath Thagore zu: „Wenn man die Musik in seiner Seele nicht hat, wird man sie auch in der

Pfeife nicht finden“.

Diejenigen, die sich auch nur ein wenig mit der Musik beschäftigen, sollten wissen: die Musik auf dem Interpretationsniveau und die Musik auf dem Hörniveau sind *zwei unterschiedliche musikalische Wirklichkeiten*.

Musicosophia schafft die Kunst der Töne in der Seele der Menschen durch die Wiederbelebung der Musikalität, die in jedem Menschen vorhanden ist. Sie fordert uns dazu auf, uns die Eigenschaft der Musik anzueignen, selbst musikalisch, d.h. innerlich harmonisch und vollkommen zu werden, der Musik getreu zu denken und zu leben. Das war einmal auch der Traum von Emil Cioran, dem jahrelangen Freund von George Balan, der gestand: „Ich möchte, dass im Menschen das Leben so unverfälscht wie Mozarts Musik fließt.“

Selbstverständlich existierte der Begriff *musikalische Meditation* auch früher, doch es war nicht ganz klar, was dieses Phänomen im Grunde genommen bedeutet. Musicosophia geht ihm auf den Grund, gibt eine klare Definition, beschreibt seine Merkmale und zeigt gleichzeitig dem Interessenten diese Methode in der Praxis. Als Ausgangspunkt für die musikalische Meditation gilt das, was George Balan als *bewusstes Hören der Musik* nennt.

In diesem Zusammenhang können wir auch andere Elemente der Musicosophia von gleicher Inspiration nennen, die von George Balan entdeckt, beschrieben und verwendet wurden. Zum Beispiel: *das Summen* (nicht umsonst bildet dieser Begriff das Thema eines ganzen Traktats), *die Melogestik, die Melorhythmie, die Partitur des Hörers* u.a.

Alle diese Elemente vervollständigen das, was wir als *musicosophische Methode* der auditiven Musikforschung nennen könnten. Diese Methode wird ihrerseits auf Grund der genau erarbeiteten *didaktischen Techniken* durchgesetzt.

Obwohl wir behauptet haben, dass Musicosophia als ein Konzept entstanden ist, bedeutet das allerdings nicht, dass sie nur eine Theorie, eine philosophische oder

musikologische Abstraktion ist. Durch die Gründung und die Tätigkeit *einer Schule für die geistige Ausübung der Musik* ist sie eine lebendige Erfahrung geworden. Es geht eigentlich um die Verwirklichung des Konzepts. Viel mehr ist das der allererste Zweck einer Philosophie bzw. Theorie. Viele Denker haben weise Theorien ausgearbeitet, doch wie viele davon haben sich in eine Lebenserfahrung, in eine dauerhafte soziale Tätigkeit verwandelt? Die Schule, die George Balan in St. Peter gegründet hat, ein einzigartiges Phänomen in der Kulturgeschichte, ist der Höhepunkt seines Lebens.

Und noch ein Moment, das man nicht außer Acht lassen darf: es geht selbst um das Wort *Musicosophia*. Im Grunde genommen, wenn wir unsere Diskussion wiederaufnehmen würden, sollten wir zuerst diesen höchst inspirierten, genialen Begriff in Betracht ziehen.

Wir könnten über *Musicosophia* endlos sprechen. Ich bin dessen sicher, dass dieses Konzept seine Kritiker finden wird, die es nach Verdienst behandeln werden.

Doch ich werde meinen theoretischen Ausführungen an dieser Stelle ein Ende setzen und, wenn der Leser es mir gestattet, würde ich eine kurze Schlussfolgerung zu diesem Teil des Beitrags formulieren.

Die *Musicosophia* nimmt zumindest folgende Dimensionen an:

die philosophische Dimension - als ein Originalkonzept, das auf einer Auffassung über die menschliche Existenz beruht;

die musikologische Dimension - als ein Herangehen an die Musik unter einer neuen Perspektive, von der grundsätzlichen Position dieser Kunst, des Zuhörens und Hörens, dabei wird großen Wert auf die Rolle und Würde des Hörers gelegt;

die pädagogische Dimension - als eine gut überlegte, kohärente, genaue und in ihren Elementen einheitliche didaktische Methodologie;

die sozial-kulturelle Dimension - als eine Schule mit dem

Hauptsitz in Deutschland und Zweigstellen im Ausland, wo zahlreiche Teilnehmer ihre gesegnete Fähigkeit zur Kommunikation mit einer der äußersten Formen des Geistes dadurch, was wir *musikalische Meditation* nennen, entwickeln, und dabei ihr existentielles Ich formen.

Wenn wir an die Kunst der Musik denken, ist es unwahrscheinlich, dass sie durch ihre zahlreichen Erscheinungsformen, durch unterschiedliche Gattungen jemanden gleichgültig lassen könnte.

Wodurch gewinnt sie uns?

Die Kraft dieser Musik besteht nicht nur in ihrer Schönheit, sondern in ihrer Fähigkeit uns mit sich selbst zu identifizieren, uns in sich aufzulösen und mit sich zu vereinigen.

Woraus wird diese Fähigkeit der Musik gebildet?

Aus der Einfachheit, Unschuld und Ehrlichkeit, mit der sie sich an uns wendet. Und die Musik erwartet von uns das gleiche: Ehrlichkeit und Hingabe beim Hören.

Die Musik lädt uns zur Teilnahme ein, sie will, dass wir uns ihr anschließen und sie begleiten.

Das Hören der Musik stellt den einzigen Weg dar, auf den wir das seelische Leben in seiner höchsten Form erfahren können, dabei erscheint Musicosophia als eine ausgezeichnete Methode, die den Interpretations- und Verstehensprozess der Musik erleichtert.

In dieser Hinsicht kann man mehrere Etappen heraussondern und den logischen Aufbau hervorheben, und zwar: das Hören des Musikstücks, die Identifizierung der Hauptmelodie, das Summen der Melodie.

Um ins Innere eines Werks einzudringen, soll jeder Hörer wissen, woraus es besteht, nach welchen Prinzipien sein Inhalt gebildet wird.

In der Regel beruht jedes Musikstück auf einer Hauptmelodie.

Was ist eine Melodie?

Meines Erachtens ist eine Melodie (jede Melodie)

eine Stimme – eine Stimme von etwas, eine Stimme von jemandem. Die Melodie ist eine handelnde Person, ein Wesen, das uns anspricht.

In einem Musikstück können auch andere Melodien auftauchen, die scheinen „verborgen“ zu sein, und die die Hauptmelodie begleiten. Diese begleitenden Melodien können wir „Gegen-Melodien“ oder „Kontrapunkte“ (das ist der eigentliche Begriff dafür) nennen.

Ein Musikstück „fließt“, es ist eine *Handlung in der Bewegung*.

Ton um Ton gewinnt es die Form einer *Narration*.

Und eine Narration folgt einer dramaturgischen Linie (*einer Dramaturgie*). Sie enthält bestimmte Phasen:

- den Anfang
- die Entwicklung,
- den Höhepunkt
- den Übergang („Fallen“) zum Ende
- das Ende

Es wird in diesem Zusammenhang mit Nachdruck behauptet, dass die Musik auf bestimmten, oft sehr strengen *Gesetzen* beruht.

Ein Musikstück folgt exakten *Prinzipien*, nach denen auch der Diskurs (die Narration) gebildet wird.

Eines der Prinzipien (höchst interessant!) ist der sog. „*göttliche Teil*“ (oder „das goldene Verhältnis“).

Was bedeutet das?

Das bedeutet, dass in einer Narration der Höhepunkt nicht in die Mitte fällt, sondern auf das Drittel des Ganzen, gegen Ende.

Wie wird das Phänomen „göttlicher Teil“ erklärt? Auf welcher Erkenntnis beruht es?

Unter dem psychologischen Aspekt beruht dieses Prinzip auf folgendem Gesetz: die Dauer der Speicherung der inneren Energie, der Vorrückung zum Höhepunkt, des Strebens nach etwas ist länger als die Entspannungs-, Ruhe- bzw. Rückkehrphase.

Aus psychologischer Sicht dauert das Besteigen des Berges länger als das Absteigen.

Der Rückweg nach Hause dauert, psychologisch gesehen, länger als die Abfahrt von Zuhause, usw.

Dieses Prinzip ist auch in der Natur vorzufinden: das magnetische Zentrum im Inneren der Erde befindet sich nicht in der Mitte, sondern es ist auf die Seite verschoben.

Dasselbe gilt, wenn ich mich nicht irre, auch bei der Bildung des Weltraums: die Sonne als Zentrum befindet sich nicht „in der Mitte“ usw.

Dieses Gesetz gilt auch für andere Künste. Es wurde von Leonardo da Vinci formuliert, der bemerkt hat, dass das Zentrum des menschlichen Körpers, das sich offenbar um den Nabel befindet, nicht hier ist, sondern ist ein bisschen nach unten verschoben. (Wir erinnern uns natürlich an die menschliche Figur innerhalb eines Kreises, Autor Leonardo da Vinci).

Wie es deutlich wird, beinhaltet die Musik alle Grundprinzipien der universalen Existenz, die Gesetze der menschlichen Psyche mit eingeschlossen.

Somit wird in jedem Musikstück das Gesetz des „göttlichen Teils“ zum *ordnenden Prinzip*. Es regelt („diszipliniert“) diskret den ganzen musikalischen Diskurs. Eine solche „kosmische Ordnung“ ist in jedem Musikwerk vorhanden. Sie wirkt auf dem Niveau der Unbewusstheit auf unseren Geist und bringt ihn dadurch zum Niveau der universalen Ordnung. Hier verbirgt sich das Geheimnis des Gleichnisses, der Einheit der menschlichen Musik mit der kosmischen Ordnung.

Die letzte Etappe beim bewussten Abhören des Musikstücks, in der der Hörer seine Dramaturgie befolgt, wird in der Musicosophia als *Verinnerlichung* bezeichnet. Was bedeutet die *Verinnerlichung* der Musik? Sie bedeutet den Übergang von der physischen, lautlichen Ebene in die psychische, innere Ebene.

Das Musikstück soll auch in unserem Inneren, nicht nur außerhalb unseres Körpers erklingen.

Wenn wir die Musik in unserem Inneren klingen hören werden, ohne dass sie außerhalb unseres Selbst klingt, werden wir fühlen, dass wir mit ihr eins geworden sind, dass wir sie uns angeeignet, ihr musikalisches, harmonisches, göttliches Wesen übernommen und sie zu einer Eigenschaft unseres Ichs verwandelt haben.

Das ist das höchste Niveau der Kommunikation mit einem Musikwerk.

MUSIC AND CONSCIENCE: ONTOLOGICAL RELATION

One can be converted through music to any error and truth: who would be able to combat the tone?

Friedrich Nietzsche

Music and conscience are in a relation of profound and direct interaction and interconditioning. The repercussions are of a defining character for both of them. On the one hand, music is the emanation of the soul, on the other hand, human conscience owes its existence to a considerable degree to music. A thorough examination of the problem leads us to the conclusion that if it had not been for music man would have covered a different trajectory; his psychic constitution would have been different if it hadn't been for those 40.000 years of music. The influence of music on conscience is of constitutive nature because it has a total and complex character. The author motivates the existential relation between conscience and music on the basis of some principles: rhythm-vibrating (M. Blinova), psychoresonance (A. Pontwik), sublimation (Freud and others), personance (L. Blaga), rhythmodynamic and others.

The author formulates and defines the notion of „state of chanting / state of music“: a specific state that is conferred to conscience by music as a state of en-charming, of interior harmony, as a superior state of conscience through the establishment of fusion and melopsychic resonance. Superior states of music are states of meditation / transcendence / ecstasy. When communicating with music homo sapiens becomes homo musicus.

The author concludes that musicality is not an individual quality of a special person but an essential and general feature of human conscience.

The interactional and interconditional relation between music and conscience belongs to the most profound and direct ones. The repercussions for both of them is of a

defining character. On the one hand, music is the emanation of the soul, on the other, the psyche owes its existence to a considerable degree to music (arts).⁸³ The daring character of this statement dies out after the problem is thoroughly examined, after the conclusion is made that if it had not been for music man's psychic evolution would have covered a different trajectory; his psychic constitution would have been different if it hadn't been for those 40.000 years of music. M. Gabai and J. Jost remark: „Music is great power. It belongs to a world that influences our whole physical and psychic condition”.⁸⁴ E.T. Gaston also emphasizes this determining influence of music on the process of constituting the psyche: „Music is closely related to feelings and it can effectively awaken what is in deep collapse....This awakening is essential and of vital importance.”⁸⁵ The same author asserts in a different work: „the significance of the aesthetic influence of music on the individual lies in the fact that without it he will be less complete than a human being.”⁸⁶

The influence of music on the conscience is of constitutive nature because it has a character that is complex (in details) and total (as a whole), starting with the psychosomatic level and finishing with the meta-psychological one; it puts into action the whole interior universe, from light affective states to deep meditative states.

Music influences the psyche strongly because it firstly influences (due to this, profoundly) interior process of primary vital importance, both philosophical and psychic, derived and autonomous: blood pressure, pulse frequency, breath, digestive tract; it strongly affects some organs

⁸³ Emil Cioran's statement that „if we hadn't had a soul, music would have created it for us” is not only a stylistic device.

⁸⁴ Gabai M., Jost J. *Detente psicho-musicale en odontostomatologie*, Paris, 1972, p. 37.

⁸⁵ Gaston E.T. *Functional music. – Basic concepts in music education*. The Univ. Of Chicago Press, 1958, p.299.

⁸⁶ *Music in therapy*. Edited by E. Thayer Gaston, 1968, p. 5.

innervated by the vague nerve, etc.⁸⁷ The somatic influences the emotions, in a broader way the whole psychic system that is of dynamic nature, being in constant vibration and oscillation. This dynamic (to be more exact, rhythmico-dynamic) principle constitutes the basis of the organic relation between music and psyche, it helps to produce their intimate homogenization and fusion.⁸⁸ Mental processes are mainly of motor nature.⁸⁹ The vibrating phenomenon of impulsive nature that is produced in the brain as a result of a re-action (action of response, action repeated in the brain) to an external stimulus, is called in psychology „sensation”. That is, the sensation is only a type of vibration. This is not used in the figurative meaning of „spiritual vibrations” but in the direct meaning: the brain is a vibrating system. Any thought spontaneously and obligatorily provokes a certain tension of the respective muscles demonstrating the tendency to be realized in a motor way. And, as a consequence, it remains only a thought, it is because the movement has not been completed, has not been exteriorized, remaining hidden but real and active.

The English psychologist E. Glower puts forward serious arguments concerning the intimate and practically insoluble relation between the two phenomena, music and conscience. The presence of rhythmical excitants of any kind, registered in children, irrespective of the sensory channel they get through is a proof that rhythm serves as a child’s self-expression before other means such as speaking, drawing and writing. That is why the art of music, pantomime, dance is more directly and profoundly related to the incip-

⁸⁷ Athanasiu A. *Elemente de psihologie medicală*. București, Editura medicală, 1983.

⁸⁸ Psychology deals with the notion of „potentiality”, typical of the nerve impulse that can be registered as a short wave. Due to this psychology deals with the term „psychorhythm”.

⁸⁹ The term „emotion” derives from the Latin „motio” that is translated as: 1 „movement” (generally), 2 spiritual movement, emotion. It is worth mentioning that the Latin notion of „motio” joins these two meanings (see the Latin Dictionary).

ient forms of psychic self-expression. Whatever high level they reach, they are less subjected to an analysis than verbal and visual outcomes. These primary psychic forms constitute the angular stone of a child's psychic life and are subordinate to the fundamental laws that guide the psychic activity.⁹⁰ Later these fundamental psycho-rhythmical forms influence the appearance of thinking and other processes. What was stated by E. Glower constitutes a very important discovery and argument to understand the abyssal relation between man and music, the role of the musical phenomenon in the process of genesis and development of human conscience as well as that of its state throughout life.⁹¹

The French doctor A. Thomatis investigated the influence of high frequency sounds on the psyche. He demonstrated that man not only hears them: the sonorous vibrations influence the nerves of the internal ear, where changing into electric impulses move towards the brain. Some of them reach the auditory zone and are perceived as sounds, others reach the small brain which is responsible for complicated movements and the sense of body balance. From there they are transmitted to the lymphatic system which controls the emotions and secretion of biochemical substances including the hormones that influence the whole body. The electric potential created by sound penetrates into the cerebral cortex which regulates the superior psychic functions and which controls behaviour. According to A. Thomatis the ear is an organ that forms human conscience and body. The sound is one of the brain energetic sources. They stated the direct relation between man's auditory perceptive diapason, the diapason of his voice and the health state.

Pontwick, the founder of the Swedish school of melo-therapy, shares the concept of psycho-resonance according to which the abyssal substrata of conscience are in resonance

⁹⁰ J. Piaget thinks the first level of a child's intelligent development before language appears is that of a motor sensory intelligence.

⁹¹ Glower E. *Freud or Jung*, Sankt-Petersburg, 1999, p. 174-175.

with sonory harmonious forms and become thus accessible to comprehension. On the basis of C. Jung's theory about the collective subconscious, the author developed the methods of access to the deep substrata of the psyche through sonory combinations with the effect of particular sounds.⁹² It was stated (in the electro-encephalogram) that when the music one listens to causes pleasure the alfa rhythm increases. It is also known that there is a non-pharmacologic method of treatment called „brain music” (I. Levin)

Music addresses different aspects of conscience. „From the point of view of rhythm, intonation, etc., music can provoke sleep or nervous excitement, joy or sadness, stimulation or inhibition, optimism or pessimism; it may reveal the truth or ask profound questions about existence; it may give answers; it may fructify abstract thinking; it may produce theoretic elucidation, etc.”, emphasizes Doctor A. Athanasiu.⁹³

Rhythmical music (dancing folk music, rock music, etc.) is easily perceived by man as it moves the lower part of the body (starting with the neck and lower) causing light psycho-physiological movements. The music with a deep character (classic or other genres, like „doina”, for example) is different as it causes movement in the upper part of the body (up the neck). (It is good to remember in this context the „chakres” of the human body, both lower and upper). Steliana Calos asserted that moving the corresponding centre increases the respective interior sonorous energy.⁹⁴

The state of conscience generates states of corresponding energy; the energy goes where thought goes, but only if it is an intensely directed thought.

⁹² Шушарджан С. *Музыкотерапия и резервы человеческого организма*. Москва, 1998.

⁹³ Athanasiu A. *Op. cit.* p.302.

⁹⁴ Calos Steliana. *Emisia unui sunet vocal raportat la legea octavei și rezonanța naturală*. În: Revista „Muzica”, nr. 3, București, 1997, p. 65-87.

One can observe a correlation between the affective tonality of certain musical stimulations and the affective contents of a sleeping person's dreams. Everybody knows the effect of the lullaby on the child: the rhythm and intonation of the song produces rhythm and through it calmness for the body, comforting, balancing, harmonizing, reinstating him. Rhythmic movements are successfully used in cases of various forms of stress.

Nietzsche remarks that rhythm is a restraint, it gives birth to an irresistible call to obey, to participate.⁹⁵ The musical rhythm efficiently influences the brain, the rhythm of its functioning, generating billows of waves. A. Iorgulescu asserts that at the objective stage, music is temporalized in all its parameters; at the subjective stage its temporality harmonises with the temporality of processes in conscience. Sonorous dynamics gives birth to a dynamics of states.⁹⁶

The rhythmic irregularity of brain functioning produces psychic discomfort. If we remember that the human body functions on the basis of 300 rhythms then it is easy to understand why rhythm is in the foreground in the modification of inner states. This was stated in the ancient times. (Pythagora and his followers or Aristotle, for example). Later Nietzsche remarks that the appearance of poetry as well as its magic effect is due to rhythm.⁹⁷ Due to the specific (magic) features of rhythm the prayer, as well as other forms of addressing God, was made rhythmic so as to be better heard by God (initially, by God).

Music and dances were widely used in different spiritual, magic activities, first of all, due to the power of rhythm to change the states of conscience. That is why Nietzsche asked the question: did there exist anything more useful for

⁹⁵ Nietzsche Fr. *La gaya scienza*. În: Ницше. *Сочинения в 2-х томах*, том I, Москва, 1990, с. 564

⁹⁶ Iorgulescu A. *Timpul muzical. Materie și metaforă*. București. Ed. Muzicală, 1988, p. 38

⁹⁷ Nietzsche Fr. *Despre nașterea poeziei*. În: *La gaya scienza. Op. cit.* p. 363-365.

the superstitious primitive people than rhythm? With its help one could achieve everything.

As a result of getting rhythm and musicality, the word acquired superior expressive qualities, thus increasing its psychological influence. This technique is used not only in ancient mystic activities but later also in sacred forms of address in the Christian ritual. The Bishop of Alexandria Athanasios (about 295-373), meditating upon the way of pronouncing the psalms, emphasizes the special importance of the rhythmic melodic element which gives them a special intonational character that sets the soul in a calm and meditative state. Asking the question why psalms are sung, that is, which is the use of turning them to songs, Athanasios answers: intoned psalms make the singers and listeners' souls vibrate, moving them to a state of beauty, peace and love through their melodic character and harmony. Whoever sings psalms harmonizes his soul moving it from a state of dissonance to a state of consonance. The soul attuned „melodically” forgets about passion, directing its thoughts towards Heaven⁹⁸. The singing of psalms does not aim at pleasing the ear; it aims at rendering the inner state of the singing person, his entering the spiritual worlds through singing.⁹⁹

According to the „psychological” theory the appearance and functioning of arts treated by Liviu Rusu in his work „Essay about Artistic Creation”¹⁰⁰ a work of art is not something given (that has come from somewhere); it springs from our inner depth, it is a produce of our soul. The creator

⁹⁸ Бычков В. Малая история Византийской эстетики, Киев, 1991, р. 129.

⁹⁹ We draw the readers' attention to the notion of „vocation” which means „calling”. „To invoke” means „to ask for help, particularly a divinity (DEX). „To invoke” may be also treated as „entering the voice”. Another term with the same root „invocation” means „a poet's appeal to his Muse to help him in his creation” (DEX). One more remark. If music creates the state of enthusiasm this word from Greek (en-theos) means „possessed by Gods”.

¹⁰⁰ Rusu L. *Eseu despre creația artistică. Contribuție la o estetică dinamică*, București, 1989.

creates because he cannot help doing it. It is a state of being, an attitude towards life, a way of existing. L. Rusu says that the artistic creation is a general, global attitude of the soul.

„Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Debussy... It was not their ambition to be original but the great necessity to give light to what they felt was the most precious in the innermost depths of their being – the way of searching and discovering the Ego”, this is how D. Scurtulescu characterized this attitude.¹⁰¹

Talking about this Emil Cioran says: Everything I have written, without any exception, has a therapeutical value for me. I wrote to get rid of a spiritual burden or to make it easier for me to bear it. I have noticed that whenever I write about my states I feel much better. If I had been able to express what I feel I would have devoted myself to all kinds of excesses. I know people who would not have collapsed if they had been able to write. My feelings have become books. A book is a postponed suicide”.¹⁰²

Music is efficiently used in psychoanalysis. Jung thinks that hidden inner conflicts may be externalized through arts (through artistic activity); art helps patients to neutralize their repressive tendencies, adjusting in their psychic individual activity and discovering in themselves unexpressed abilities.

Music (Arts) is one of the royal ways of subliming negative feelings through creation. In Sonnet VIII W. Shakespeare says:

*Music to hear, why hear'st thou music sadly?
Sweets with sweets war not, joy delights in joy,
Why Lov'st though that which thou receiv'st not gladly?
Or else receiv'st with pleasure thine annoy?*

Multiple scientific data show that music is superior to other excitants as far as its influence on our interior is concerned. Very concrete results may be obtained through

¹⁰¹ Scurtulescu D. *Pseudojurnalul unui muzician*, București, 1995, p.92-93

¹⁰² *Convorbiri cu Cioran*, București, 1993, p. 111, 120.

directed listening to some particular music. Some psychotherapists, for example, recommend to listen to Haendel, Haydn, Vivaldi in the morning because their music has a very positive influence upon our general psychic state. Listening to your favorite music when you wake up creates a corresponding mood for the whole day. Music helps a lot to overcome the daily stresses. Due to the transposition of conscience into the symbol language of arts and religion one can arrange the development of inner feelings. Otherwise they can get chaotic. The appeal to symbols stimulates the development of psychological processes in the corresponding direction. It was stated that when one is involved in an artistic activity the brain is working more intensely for the sake of the general state than during an ordinary activity.¹⁰³

Thus art appears from inner tendencies and needs that are of vital importance. At the same time, it becomes due to this an active and irreplaceable explorer and utilizer of the depths of conscience. M. Florian says: „The aesthetic state thrusts roots in the abyss of our nature”.¹⁰⁴ Art feeds the psyche, however, according to M. Dragomirescu, it also reveals it.¹⁰⁵ The contact of the psyche with a piece of art makes it stronger, more mature, gives it conscience.¹⁰⁶ Dedicating a whole chapter to „psychic nutrition”, M. Dragomirescu writes: „Nowadays the term was reinstated in its value by Rene Hugghe”.¹⁰⁷ He raises the psychic nutrition from the level of the optional act of artistic consumption to that of the obligatory one. As morphological regeneration needs food contribution, the necessary quantity of proteins, minerals, in the same way re-equilibrations and the stimulation of psychism need sculptures, paintings, symphonies and poems. Those who are not sure of this remain poor. When

¹⁰³ Петрушин В. *Музыкальная психотерапия*. Москва, 1999.

¹⁰⁴ Florian M. *Metafizică și artă*, Cluj, 1992, p.159.

¹⁰⁵ Dragomirescu M. *Ritm și culoare*, Timișoara, 1990, p. 145, 152 ș.a.

¹⁰⁶ Idem, p. 174.

¹⁰⁷ Huyghe Rene, Rudel Jean. *L'art et le monde modern*, Paris, 1970.

there is deficiency of specific (spiritual – I. G.) energy the psyche risks to become subdimensioned.¹⁰⁸ Thus music is not a mere supplement to life, it performs a determined homeostatic function. Music does not only attend the psyche, it turns out to be an important principle for its existence. Art offers us an interior experience, new, original, not living yet; it establishes connections with unknown interior zones. M. Dragomirescu concludes that the quality advantages brought by music constitute the result of regulating and re-dimensioning the psychic functions which help us become more permeable for new sets of meanings. The informational advantage helps to decipher the human nature, the human destiny more completely and profoundly.¹⁰⁹

In „Chipul Geniului” Marin Marian who is not interested in „Enescu- the work” but in „Enescu- the man”, in the creator behind the work (to understand the work itself) defines the great musician using the term „interior man”. The genius is not engaged in making an exterior biography, he can make only an interior biography which gives birth to his brilliant music. Enescu’s interior life, his way of being strictly respected the principles of musical harmony. „What was amazing in Enescu’s character was the features of a perfect interior balance which did not exclude antinomies, the features of good temperance, of a particular self-possession, of a profound serenity and of a very special sense of measure.¹¹⁰

The soul dominated by lack of balance feels the need to organize his chaotic impulses so he appeals to arts which is also a problem of balance. Then art (a concrete piece of work) balances or on the contrary stimulates the lack of balance. That is why some pieces of work (styles, genres) harmonize and calm down the soul, some disturb it, some help to elevate it, others bring it back to the state of instincts. According

¹⁰⁸ Dragomirescu M. *Op. cit.* p. 146.

¹⁰⁹ Idem, p. 172.

¹¹⁰ Marian Marin. *Chipul geniului*. București, Editura muzicală, 1991, p. 150, 152.

to the experimental investigations of states of conscience rock music and classical music influence our interior very differently provoking different movements (that are even contradictory) in the functional structures of the nervous system, in the activity of cerebral hemispheres. Different kinds of music have access to different zones of the interior. One type of music will feed the body, another kind of music will actively influence the emotions and, finally, another type will be received only by supreme, spiritual zones. Listening to and practicing music transposes conscience into a great variety of states, each with a different character-from simple physiological energizing to super-sensible and super-rational transcendental feelings, up to catching certain meanings with the help of specific intuition, meanings that none of the sciences is able to reveal or describe.

Music sets the soul in a state of chanting.¹¹¹ By „state of chanting” (or „state of music”) we do not mean man’s immediate emotional state at the moment of interpretation, listening to or composing some music. It may be present out of these activities too. „The state of chanting” is something more, it is larger, more profound and more specific, it is a state of general enchanting (in Romanian the word „enchant” means „to enter chanting”) of harmony, of special interior vibration.

(The Romanian words „to cast a spell over”, „invocation”, „incantation” are based on a state of „spell song”). To be in the state of chanting means to be in the state of the supreme feeling of being in the state of peace, love and light. Chant, chanting, enchanted (bewitched), enchanting... “to be enchanted” means to get out of the ordinary state and to enter a superior, elevating, enlightening state. When in the state of chanting (that is when its sonorous, vibrating, energetic and ethereal substance that is imperceptible but

¹¹¹ We offer to use the term „state of chanting” (or „state of music”) because it very clearly defines a reality-an absolutely specific interior feeling, fairly real and concrete that can be produced only during a profound communication between man and music (chanting).

felt in a hidden way, somehow deviated from the normal-normative has seized the whole being)-the whole conscience acquires a different „mentality”, it changes its character, course, content. Thus the state of chanting (of music) may be considered a modified state of conscience (with a plus when the music is beneficent and with a minus when the influence of music is harmful). Due to its ability to enchant, music poetizes any prose. „The state of music means getting the interior in a state of musicality: conferring a certain rhythm, harmony, movements to the interior processes, the fusion with that music in itself, with its specific qualities-components, taking over its harmonious qualities. To do music out of this state means to do „exterior”, „acoustic” music.

Due to its profound, unlimited, direct and seducing action on the psyche music is used in the negative meaning too-as a mood elevating weapon: distance affectation (modelling and manipulation) of the psyche by broadcasting a certain type of music.

Music is one of the most efficient ways of learning the human nature. „Some may think that we can live without music. Sure. Nobody feels the lack of an unknown necessity. But to live without tasting the authentic beauty, without learning the message of arts that represents a source of enchanting and joy for a whole life, without benefiting from its contribution to the development not only of sensibility but also of the character and elevated human conscience is equal to a decayed, infirm existence!...Poetry, arts, music are real forces to model the human conscience”.¹¹²

From the point of view of the essential and modelling influence of music, D. Cuclin distinguishes three human stages. *The animal-man*: at this stage the man is hardly developed psychologically, he is unharmonized, that is why bad at transmitting harmony, insensible to the sound of music,

¹¹² Eiosikovits Max. *Introducere în polifonia vocală a sec. al XX-lea*. București, Ed. muzicală, 1976, p. 94.

an inhabitant of a chaotic universe of noise - a monstrous mixture of vibrations (man is not yet able to master and order the sound, the sonorous world.). *The human-man* is the man in whom the powers of perfecting the spirit begin to wake, the man who broadens his mental outlook on life, on living and thinking, getting able to intercept the harmony of the musical sounds as a „miraculous revelation”. However music does not reach yet the superior limits of a sovereign liberty, it is subordinate to literature, dance, rituals. *The spiritual-man*, illustrates the supreme stage: music is a specific substance, bearer of specific meanings, meanings that are superior to those perceived at the previous stages. Cuclin determines the historic role of music in the process of humanizing the man in the spirit of his functional theory.¹¹³

Music has considerably contributed to the constitution of the human interior universe. This makes musicality not only an individual quality of a certain person, it is a general faculty of human conscience.

Bibliography

1. Ansermet Ernest. *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, 2 vol., Neuchâtel (Suisse), 1961.
2. Bălan George. *Misterul Bach*. București, Editura Florile dalbe, 1997.
3. Блинова М. *Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности*. Москва, Музыка, 1974.
4. Caïn Anne, Caïn Jaque. *Freud și muzica*. București, Editura Trei, 1997.
5. *Cioran și muzica*. București, Editura Humanitas, 1996.
6. Cozma Carmen. *Meloeticul. Eseu semiotic asupra valorilor morale ale creației artistice muzicale*. Iași, Editura Junimea, 1996.
7. Gagim I. *Dimensiunea psihologică a muzicii*. Iași, Editura Timpul, 2003.

¹¹³ Istraty E., Smântânescu D. *Convorbiri cu Dimitrie Cuclin*, București, editura Muzicală, 1985, p. 25.

8. Gagim Ion. *Dimensiunea metapsihologică a muzicii*. În: *Analele științifice ale Institutului de Științe Europene „Ștefan Lupășcu”*, Iași, 2001, vol. I, p. 365-372.
9. Gagim I. *Omul în fața muzicii*. Bălți, Editura Presa Universitară Bălțeană, 2000.
10. Gagim Ion. *Muzică și Existență*. În: *Revista Cronica*, nr. 5, Iași, 2001.
11. Хазрат Инаят Хан. *Мистицизм звука*. Москва, Сфера, 1998.
12. Лосев Алексей. *Музыка как предмет логики*. În: Лосев А.Ф. *Из ранних произведений*. Москва, 1990, с. 195-392.
13. Rusu Liviu. *Eseu despre creația artistică. Contribuție la o estetică dinamică*. București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989.
14. Scurtulescu Dan, Scurtulescu Felicia. *Calea transcendențială a muzicii. Perspectiva semnificării psihoenergetice a actului de trăire muzicală*. București, Editura Ararat, 2000.
15. Юнг Карл Гюстав. *Феномен духа в искусстве и литературе*. Москва, Ренессанс, 1992.

КОНЦЕНТРИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП ПОСТРОЕНИЯ УНИВЕРСИТЕТСКОГО КУРСА «ВВЕДЕНИЕ В ДИНАМИЧЕСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ»

Названный курс, входящий в программу подготовки студентов музыкального факультета университета, построен нами по концентрическому принципу.¹¹⁴ Это позволяет следовать в изложении содержания (и, соответственно, в освоении его студентами) по определённому направлению, последовательно, развивая материал от темы к теме, начиная от своеобразной отправной точки. Этой отправной точкой является в данном случае звук - первичный элемент музыки, образующий как бы её «зерно», из которого она рождается и постепенно «разрастается». Свойства музыкального звука - высота, длительность, сила, тембр - носят статус генетических элементов музыки (музыкального языка).¹¹⁵ Из них образуются последующие более сложные компоненты: мелос, гармония, метроритм, динамика, окраска звучания, форма и т. п.¹¹⁶ Эти элементы в теоретическом плане составляют соответствующие музыкальные понятия и категории.

Согласно концентрическому принципу, каждое проявление (аспект, измерение) музыки приобретает форму соответствующей учебной темы (проблемы) курса. Новая проблема является спиралевидным продолжением предыдущей. Каждая тема, в свою очередь, соот-

¹¹⁴ Принцип концентричности характеризуется группировкой (смысловым «вращением») элементов какой-либо системы вокруг общего объединяющего центра.

¹¹⁵ Строго говоря, теория музыки, в самом общем смысле, есть не что иное, как теория музыкального звука в его возможном развитии, приобретающем различные формы в виде мелодии, гармонии, ритма и т.д.

¹¹⁶ Например, высота звука генерирует мелодию, гармонию, лад и т.п.; длительность - ритм, метр, темп и т.д.

носится через свои ключевые термины/понятия/категории с другими, «родственными» терминами/понятиями/категориями другой темы, расширяя, таким образом, круг рассматриваемой проблемы и соответственно развивая и углубляя её. В конце курса студент получает общее и цельное представление о музыке в многоаспектном, но в то же время унитарном её проявлении.

Курс содержит в своём названии термин «динамическое» (музыказнание)¹¹⁷ в силу определённой концепции, лежащей в его основе. Исходя из природы музыки как процессуального явления которое складывается во времени, в развитии-становлении, а также из того факта, что элементы музыкального языка образуют «живую» систему, где определяющей категорией является «отношение» (где каждый элемент «предстает» перед остальными в своеобразном виде, выполняя в контексте определённую роль/функцию) - всё происходящее в музыке находится в динамике, в движении-развитии, в живом виде обращаясь к слушателю и «общаясь» с ним. Таким образом, музыкальные понятия рассматриваются в своём динамическом аспекте.¹¹⁸

Излагаем, согласно вышеназванным соображениям, основные темы курса, а также их суть.¹¹⁹ Так как темы

¹¹⁷ В другом, синонимичном варианте, мы называем курс «Введение в функциональное музыказнание».

¹¹⁸ Например, темп/темповые обозначения являются не только «скоростью» движения музыкального дискурса, но и категорией характера (образа) музыки (Adagio, скажем, не только темп, но и настроение); интервал – не только «расстояние» между двумя звуками, но и смысловое отношение между ними; легато выражает один смысл («дай руку, пошли вместе»), а стаккато – другой («идем рядом, сохраняя дистанцию»); размер 2/4 - представитель одного типа пульсации/метроритмичности (т.е. одного «смысла»), а 3/4 - другого типа и т.д. Любой элемент музыки (любая точка в партитуре, любое движение в звучании) «говорит» что-то слушателю.

¹¹⁹ Данные темы составляют основной корпус курса. Но он содержит также вступительный раздел с соответствующими темами («Предмет музыковедения», «Статус музыковедения», «Становление и развитие науки о музыке», «Теория музыкального звука»), а также - завершающий («Элементы истори-

представляют собой те или иные измерения музыки, они названы соответственно: «Вертикальное измерение музыки», «Горизонтальное измерение музыки» и т.д.

Под измерениями музыки мы подразумеваем разные аспекты (формы) её создания и функционирования. В этом смысле, музыка проявляется в следующих основных измерениях:

- **Вертикальное**, обусловленное высотой музыкального звука, как определяющее его свойство, генерирующее целый ряд элементов музыкального языка, которые проявляются по вертикальной плоскости: *тон*,¹²⁰ *интервал*, *мотив*, *мелодия*, *гармония*, *интонация*, *лад*, *тональность* и др.¹²¹
- **Горизонтальное**, обусловленное длительностью музыкального звука, как второе определяющее его свойство, генерирующее другой ряд элементов музыкального языка, которые проявляются по горизонтальной плоскости: *размер*, *метр*, *ритм*, *темп*, *пауза*, *акцент*, *цезура* и др.¹²²
- **«Статическое»**, обусловленное охватом (упорядочением) музыкальных звуков в рамках определённой звуковой системы (звукового строя), находящихся в строгих соотношениях по определённым правилам, обусловленным натуральными (акустическими, физическими) их свойствами и образующими точные структуры; они могут быть зафиксированы в письменной форме/*нотной записи* и предназначены для визуального изучения/анализа в виде *гамм*, *ладов*, *тональ-*

ческого музыкознания» и «Музыка как искусство и как наука»).

¹²⁰ Термины, выделенные курсивом, являются ключевыми либо для данной темы, либо для другой, «родственной». Прибегая к методу ссылки на другой термин, обсуждаемая проблема расширяется, развивается и углубляется в своём содержании.

¹²¹ В связи с этим проявлением музыки мы пользуемся понятием *вертикальность*.

¹²² В связи с этим проявлением музыки мы пользуемся понятием *горизонтальность*.

ностей, интервалов, аккордов, форм-схем и т.д.¹²³

- **Текстуальное**, обусловленное виртуальной, потенциальной формой музыки, выраженной в письменном виде (в нотном тексте, в партитуре); но данная форма это ещё не музыка, как звуковое искусство; она является таковой только в сонорной, исполнительской (интонированной) форме.
- **Структурное**, обусловленное строением музыкального произведения согласно чётким структурным элементам (*мотивы/субмотивы, фразы, предложения, периоды, части* и т.д.), которые, подчиняясь строгой композиционной логике, формируют *синтаксис* и *форму* произведения.
- **Звуковое**, обусловленное акустической природой музыкального искусства, адресованное слуху; *звуковая форма* музыки – это собственно *музыка*, её реальное бытие (по сравнению с *текстуальной* формой, которая составляет всего лишь потенциальный, возможный её аспект); музыка проявляется как музыка лишь в «живой» форме *интонирования, исполнения*.
- **Пространственное**, обусловленное распространением звука в пространстве в *динамическом (сила звучания) и тембровом (окраска звучания)* аспектах.¹²⁴
- **Временное**, обусловленное основополагающим принципом *становления* музыки во времени (в отличие от изобразительных, пространственных искусств); музыкальное произведение – *временной процесс*, оно складывается в органичном *развитии* как «живой организм», являясь слуху в своём постепенном *движении*.¹²⁵

¹²³ Термин «статическое» взят в кавычки, подчёркивая этим, что музыка не статическое, а динамическое явление и существует как собственно музыка только в реальном звучании, хотя, в определённых целях, кодифицируется в виде специфических (графических) знаков.

¹²⁴ В связи с этим проявлением музыки мы пользуемся понятием *пространственность*.

¹²⁵ В связи с этим проявлением музыки мы пользуемся понятием *темпоральность*.

- **Динамическое**, обусловленное кинетической природой музыки; *движение* – определяющая характеристика звука и, соответственно, музыки, создающая *динамизм*, вибрацию-пульсацию, энергию (физическую и психическую). Динамическое измерение музыки проявляется в двух планах: а) как сила звучания (обозначенная понятием *динамические оттенки*: *forte*, *piano* и т.д.), б) как скрытое движение, образующееся благодаря различным отношениям между звуками - звуковысотными, метроритмическими, тембровыми, по силе звучания (динамика в первом значении); они создают своеобразную «внутреннюю» («внутренне-звуковую») энергию, воспринятую слухом и воздействующую на наш внутренний мир.¹²⁶
- **Функциональное**, обусловленное ролями (функциями) самого различного характера (мелодическими, ладогармоническими, ритмическими, композиционными, коммуникативными и т.д.), выполненными соответствующими элементами музыкального языка (мелодией, ладом, гармонией, ритмом, формой и т.д.) в процессе образования музыкального произведения.
- **Интонационное**, обусловленное центральной категорией музыки – интонацией; *музыкальное содержание* интонационно по своей сути; в музыке *интонация* – это произнесение, выражение, *massage*, специфический («чистый» музыкальный) *смысл*.
- **Креативное**, обусловленное универсальностью (для музыки) творческого начала; *творчество* в музыке проявляется в двух аспектах: «узком» - *сочинение/создание музыки* композитором, и «широком» - все формы музыкальной деятельности носят творческий характер: *исполнение, слушание, анализ-трактовка*.
- **Исполнительское**, обусловленное спецификой музыки, которая, в отличие от других искусств, предпола-

¹²⁶ В связи с этими проявлениями музыки мы сформулировали понятия *внешняя динамика* и, соответственно, *внутренняя динамика*.

гает её *воспроизведение* специальным лицом – *исполнителем*; в связи с этим, образовалась специальная музыкальная деятельность со специфическими законами, относящихся к *трактовке произведения* – *музыкальное исполнение* (или *исполнительское искусство*).

- **Коммуникативное**, обусловленное *коммуникативным* характером музыки; *музыкальный язык* – универсальное специфическое (невербальное) *средство общения*, проявляющееся по линиям «композитор-исполнитель-слушатель», «музыка-человек» и «человек-музыка-человек».
- **Дискурсивное**, обусловленное «повествовательным» (дискурсивным) характером *содержания музыкального произведения*, которое проходит определённые этапы (*драматургию*): *вступление, развитие, кульминацию, каданс, коду* и т.п.; музыка – своеобразная речь, она «общает»; музыкальное произведение – «рассказ» в звуках.
- **Семантическое**, обусловленное «понятным», «ясным» (по сути) смыслом *музыкального образа*; музыка сообщает человеку определённую «информацию», выражает идеи, мысли, эмоциональные состояния того или иного содержания и т.д.
- **Аналитическое**, обусловленное теоретическим изучением (научным исследованием) музыки, её различных явлений/проявлений; *теория (анализ) музыки/музыковедение* – специфическая *форма музыкальной деятельности*, направленная на познание природы, истории, языка, форм, жанров, особенностей (закономерностей) сочинения, исполнения, слушания музыкального искусства и др.
- **Теоретическое**, обусловленное образованием в процессе эволюции музыки собственной системы *понятий, категорий, правил, закономерностей, принципов* и т.д., которые определяют (характеризуют) различные её явления и которые составляют *музыкальную (музыка-*

ведческую) терминологию.

- **Перцептивное**, обусловленное психологическим и философским отношением «человек-музыка», воздействием музыки на внутренний мир человека, её восприятием с целью проникновения в образное содержание через *слушание/слышание, переживание, понимание/осмысление, рефлекссию/размышление* и т.д.
- **Психологическое**, обусловленное эмоциональной природой музыки; музыка «психологична» по своей сути, она выражает внутренний мир человека во всех его проявлениях; содержание музыки составляют эмоции, чувства, мысли, душевные настроения, состояния, переживания, возникающие в процессе её сочинения, исполнения, слушания; элементы музыкального языка (мелодия, ритм, темп, гармония, динамика и т.д.) - носители огромного психологического потенциала.
- **Эстетическое**, обусловленное понятием *прекрасного* в музыке; *красота* - первичное качество музыки - то, чем она завораживает, очаровывает человека, завладевает его внутренним миром; данное свойство музыки обусловило образование специфической науки - *музыкальная эстетика*.
- **Философское**, обусловленное рассмотрением музыки в контексте фундаментальных проблем бытия: человек, жизнь, смысл жизни, становление, смерть, любовь, вера, Бог и др.; сама музыка - своеобразная философия, она рассматривает основные вопросы человеческого существования, побуждает к размышлению, к глубокой медитации, даёт в своеобразной форме ответы на эти вопросы; самой природе музыки свойственны универсальные («философские») категории: движение, вибрация-звук, время, гармония, космос (порядок, совершенство) и др.
- **Педагогическое**, обусловленное необходимостью передачи музыкального опыта молодому поколению, преподаванием/изучением музыкального искусства с

целью его исполнения, сочинения, слушания-восприятия, анализа, научного исследования и т.д. посредством системы специфических принципов, методов, форм, средств и др.; данный аспект музыки способствовал образованию специальной науки – музыкальной педагогики.

- **Воспитательное**, обусловленное «совершенной», «гармоничной» природой музыки с её огромным созидательным потенциалом, с её незаменимыми возможностями в деле возвышения человеческого духа – качества, благодаря которым музыка была применена на протяжении всей истории человечества как наиболее действенное средство воспитания, формирования духовной культуры человека и общества.
- **Общекультурное**, обусловленное участием музыки в становлении и развитии мировой культуры, в эволюции цивилизации, в совершенствовании человеческого общества; музыка является неотъемлемой частью общей культуры каждого человека в отдельности и всего общества.
- **Общенаучное**, обусловленное участием музыки в процесс научного исследования совместно с другими дисциплинами (научными сферами) – философией, эстетикой, психологией, педагогикой, социологией, физикой (акустикой), медициной (психотерапией) и др. – образуя новые пограничные дисциплины (философию музыки, музыкальную эстетику, музыкальную психологию и т.д.), что в свою очередь способствует развитию науки в целом; музыка содержит в себе общие законы (принципы) построения мироздания, функционирования природы, жизни, сознания (движение, ритм, развитие, становление, динамичность, системность, гармоничность и т.д.) – качество, которое создаёт возможности для включения её в новые научные проекты, позволяя ей стать полноправным участником общего научного процесса.

Осмысление (понимание, изучение, преподавание) музыки в рамках курса «Введение в динамическое музыкознание» в плане вышеизложенных измерений способствует её охвату во всех основных проявлениях, созданию в сознании студента, исследователя общей, синтетической её картины.

ВВЕДЕНИЕ В ДИНАМИЧЕСКУЮ МУЗЫКОЛОГИЮ

(СОДЕРЖАНИЕ КУРСА)

Краткий курс *Введение в динамическую музыкологию* представляет собой пропедевтическое изложение в «живых» категориях феномена Музыки – с одной стороны как науки, с другой – как искусства.

Дисциплина прослеживает цель показать (раскрыть) *процесс возникновения* (из первичного элемента музыки – тона) и *образования* (через элементы музыкального языка, генерируемые четырьмя свойствами тона: высоты, длительности, силы и тембра) *музыкального произведения* (музыки в целом).

У музыки есть «тело» (форма / текст / материальная сторона / составляющие «технические» элементы / язык и т.п.) и есть «душа» (образ / содержание / коммуникативная сторона / речь и т.п.). Каждый элемент музыки, от первичного звука до целой формы (интервал, размер, метр, артикуляционные приемы *staccato*, *legato*..., динамические оттенки *forte*, *piano*..., ритм, гармония, темп, тембр и т.д.) является не простой «инертный» «строительный» материал, но пронизан живым «дыханием». Всё, что происходит в музыке, всё из чего она состоит – «дышит», «говорит», «рассказывает», обращается к нам и общается с нами. Задача педагога – вскрыть и доказать это учащимся / студентам, а их задача – понять, освоить это и воспринимать музыку через подобное понимание ее сути.

Предлагаемый курс имеет в основу именно данный принцип объяснения того, что есть музыка, что происходит в музыке и как она «складывается-становится-растет», звук за звуком, как живой организм.

Исходя из этого принципа, применяются две формы изложения материала: а) *теоретическая* (рассказ,

объяснение, анализ, интерактивное общение) и б) *практическая* (слушание / звуковая иллюстрация).

Стиль изложения материала: доступный, экспрессивный, увлекательный (адаптированный к «неспециалистам» или к «нестрогим» специалистам). Некоторые темы (более близкие по содержанию к специальности слушателей, а также к их возрасту и уровню развития) раскрываются шире, некоторые излагаются «косвенно», в сжатой форме.

ОСНОВНЫЕ ТЕМЫ

Тема 1. Музыка как наука о звуке и искусство звука. *Звук* как носитель информации. Физический, психологический, философский (и духовный) аспекты звука. Звук и - *звук музыкальный*. Процессуальная / *динамическая природа* звука. Звук и *тон*: сходство и различие. Особые свойства тона. Психологическое и духовное содержание тона. Звук (тон) и *слух*. Музыка - слуховое явление. Музыка как *движение*.

Тема 2. Музыкальный тон. Определение и характеристики (свойства) музыкального тона. Тон как «голограмма» музыки. *Тон* как «генерирующее» *ядро* всех элементов музыки. Тон и измерения (аспекты) музыки: вертикальное, горизонтальное, интонационное, семантическое и т.д.

Тема 3. Вертикальное измерение музыки. *Интервал* (как *взаимоотношение* звуков; *отношение как действие*); содержательный/экспрессивный/смысловой аспект интервала; интервал как слог/слово; музыка - *система отношений*). *Мотив* (как первичная смысловая единица музыкального дискурса; мотив как *motus/движение* - «*движитель*» музыкального произведения). *Мелодия* (как «*лик / лицо*» и «*душа*» музыки; «*аркообразная*» фор-

ма мелодии). **Лад** (как система *соподчинения* музыкальных звуков). **Аккорд**. Аккорд = *a* (с) + *cord* (сердце) – «с сердцем»: «чувственно-звуковой» характер аккордов. **Гармония**. Гармония в широком смысле (созвучность, «правильность», «совершенство») и в узком смысле (как звуковая многоэтажность). Гармония «по вертикали» и гармония «по горизонтали». О выразительности гармонии.

Тема 4. Горизонтальное измерение музыки. Звук как длительность (темпоральность). **Ритм** («сердце» музыки). **Метр** («дисциплинирующий» фактор). (Ритм – «так хочу», метр – «так надо»). **Размер**. Технический и выразительный характер размера. Экспрессивность разных размеров. **Темп**. Темп как «скорость» и темп как «характер». Выразительность темпа. **Пауза** в музыке. Пауза как технико-формирующий и как интонационно-экспрессивный элемент.

Тема 5. «Статически-текстуальное» измерение музыки. **Нотопись** (музыка / звук / звучность «на бумаге»). **Гамма** (как «опорядочение» звуков). **Тональность**. «Технический» и выразительно-экспрессивный характер тональности. **Партитура**. Элементы музыкальной партитуры.

Тема 6. Звуковое измерение музыки. Музыка как звучание. Музыка «на бумаге» (текст / партитура) и музыка в звучании как два разных ее «образов». Глаз и слух в изучении музыки.

Тема 7. Структурное измерение музыки. Музыкальный **синтаксис**. Элементы музыкального синтаксиса. Знаки «препинания» в музыке. **Цезура**. Виды цезур. Цезура как «дыхание» в музыке.

Тема 8. Архитектоническое измерение музыки. *Форма* в музыке. Специфика взаимоотношения формы и содержания в музыке. Форма как схема (статическая структура). Основные музыкальные формы и их «содержательные» возможности.

Тема 9. Динамическое содержание музыки. *Движение* (и его виды) в музыке. Движение как природа музыки. *Внутренняя динамика* музыкального произведения. *Процессуальный характер* музыкальной *формы*. *Логика* (последовательно-смысловой характер) музыкальной *композиции*.

Тема 10. Пространственное измерение музыки. Сила звука и его значение в музыке. Элементы музыки связанные с силой звука. «*Внешняя*» *динамика* музыкального произведения. *Тембр* в музыке и его выразительные характеристики (возможности). Тембр как тончайший фактор в музыке. Тембровая палитра произведения. О «слышании» (и «неслышании») тембра.

Тема 11. Интонационное измерение музыки. Тон и интонация. (Интонация = *ин+тон* – «вхождение в тон-тонус / в универсус тона»). *Интонация* «по вертикали». Интонация «по горизонтали». Интонация и *интонирование*. Универсальный характер интонации в музыке. Интонация в «узком» смысле (=мелодия). Интонация в «широком» смысле (=характеристика всех элементов музыки: от «тона» до «формы»). *Фразировка*, фразировка как интонирование («произношение»).

Тема 12. Коммуникативное измерение музыки. Триединый процесс «сочинения-исполнения-слушания» музыки. Композитор-исполнитель-слушатель: их «статусы» в музыке. Понятие «*музыкальная деятельность*». Виды музыкальной деятельности. Понятие «*музыкальный опыт*».

Тема 13. Исполнительское измерение музыки. *Исполнение* как интонирование музыки. Исполнение как со-творчество. Исполнение как «толкование» / «трактовка» музыки. Вариативный (творческий) характер исполнения музыки. Исполнитель (исполнение) и слушатель. О направленности исполнения на слушание / на слушателя.

Тема 14. Слушательское измерение музыки. Слуховой фактор в музыке. Слушательский (слуховой) подход к познанию (и пониманию) музыки. Специфика музыкально-слуховой деятельности. Слушание музыки как музыкальная деятельность. Активный и творческий характер слушания музыки. «Статус» *слушателя музыки*. Слушатель как «второй исполнитель» музыкального произведения. Требования к формированию музыкально-слуховых качеств (музыкально-слухового опыта).¹²⁷

Тема 15. «Наративное» измерение музыки. *Музыка как речь*. Элементы музыкальной речи. Музыкальное произведение как *дискурс*. Основные элементы музыкального дискурса.

Тема 16. Семантическое измерение музыки. Понятие «*содержание музыки*». Понятие «*музыкальный образ*». Условность термина «образ» в музыке. Характеристики музыкального образа (содержания). Типы (виды) музыкального образа. Полисемантичность музыкального образа (содержания). *Музыкальные жанры* как семантические типы. Первичные музыкальные жанры: песня, танец, марш. Другие жанры как семантические типы: баркарола, ноктюрн, баллада и т.д. Понятие «*выразительное ядро*» музыкального произведения. Процессу-

¹²⁷ Данная тема здесь только затрагивается, так как она составляет предмет отдельной дисциплины – «Искусство слушания и понимания музыки».

альный характер музыкального образа (содержания). Понятие «*развитие* музыки». Понятие «*становление* музыкального образа (содержания)». «Текстуальное / формальное» развитие и «семантическое / смысловое» развитие. Музыкальное содержание (музыкальный образ) как драматургическое явление. Понятие «*музыкальная драматургия*».

Тема 17. Музыка и танец (хореография). Родственная природа музыки и танца. Основные общие принципы и характеристики: движение, процессуальность, темпоральность, становление во времени, поступенное развитие содержания, драматургичность, полисемантичность образа, композиционность и т.д.

ДИНАМИЧЕСКАЯ МУЗЫКОЛОГИЯ КАК СИНТЕЗ И АКТУАЛИЗАЦИЯ ОСНОВОПОЛАГАЮЩИХ УЧЕНИЙ В ТЕОРИИ МУЗЫКИ

Музыковедение - наука о музыкальном искусстве. «Наука об искусстве» - сочетание «любопытное», ибо оно противоречиво по самой своей сути, так как предполагает «вмешательство» процессов левого полушария (= мышление) «во внутренние дела» процессов совершенно другого свойства, происходящих в правом полушарии (= переживание). Тем не менее данная синтагма, несмотря на ее «неадекватность», существует, ибо реально существует соответствующая область человеческого знания.

Однако при всем при этом проблема - в виде обозначенного противоречия - остается и, при проявлении строгой последовательности, требует рассмотрения. Пытливый ум может сформулировать вопрос: а существует ли обратный вариант, так сказать, «симметричный ответ» - «искусство о науке», как область человеческого знания/познания? Если да, то как это выглядит? А если нет, то почему? И может ли, *в принципе*, такое существовать? И опять: если да, то как, а если нет, то почему?

Вопрос не дилетантский, не ироничный и не риторический. Он сформулирован *по сути*, то есть - затрагивающий *характер отношений* названных двух взаимоисключающих по своей природе явлений: «льда» и «пламени». Оказывается «лед» может судить о «пламени», а «пламя» о «льде», пока что, нет. И вообще, соединимы ли в своей основе - то есть органически и естественно - эти две разные эманации человеческого сознания? И ставит ли интересующая нас область - музыковедение - вопрос таким образом? Ведь его это касается прямым образом.¹²⁸

¹²⁸ В виде крайнего варианта данная идея может прозвучать следующим об-

Конечно, споры по данному вопросу могут завести нас в далекие времена – в эпоху изначальных попыток человека познать мир, в котором он живет и его стремления сформулировать в определенных понятиях свои наблюдения-выводы. Поэтому этот аспект проблемы – не субъект данной дискуссии. Тем не менее, вопрос имеет право на существование и мы посчитали необходимым его поставить как одно из обоснований концепции нашей статьи.

Теория музыки хоть и не ставит вопрос «официально» таким образом и не ищет на него объективного ответа, но, тем не менее, она пытается это сделать на практике невольно, а именно – выходить за пределы научности при стремлении объяснить целый ряд явлений, происходящих в сфере ее предмета. Например, относительно одной из ключевых категорий – «содержание музыки».¹²⁹ Однако возникает другой вопрос: до какой степени это осуществимо, то есть, в каких пределах возможно проведение «алгеброй операции над гармонией»? Да так, чтобы ее, гармонию, не «разъять», но, наоборот, – чтобы она осталась «целой и невредимой» и чтобы она проявлялась во всем своем цвете. Ведь это и есть *суть* искусства!

Существует наука о музыке и ее достижения в раскрытии искусства звуков, ее содействие в сотворении человеком самой музыки в виде великого духовного явления, в изучении-освоении ее в теоретическом и практическом планах и т.д. заслуживают самой высокой

разом: «Музыка – закрытый мир, выход в мир логики из которого осуществляется только принудительным и искусственным путем». (Л. Сабанев. Цит. по: Казанцева Л. *Основы теории музыкального содержания*, Астрахань, 2009, с. 9).

¹²⁹ Проблема содержания музыки является одной из самых сложных и, по сути, противоречивых проблем музыкознания, не имеющая пока объективного научного решения. (См., к примеру: Холопова В. Н. *Музыка как вид искусства*. Санкт-Петербург, 2002; Казанцева Л. П. *Основы теории музыкального содержания*, Астрахань, 2009; Кудряшов А.Ю. *Теория музыкального содержания*. Санкт-Петербург: Планета музыки; Лань, 2010 и др.).

оценки. Но в то же время мы не должны забывать, что сколь бы важна и незаменима была бы наука о музыке и сколь бы ни далеко не продвинулась она в этом плане, все же существует здесь своя «Земля Санникова» - «загадочная страна, затерянная среди арктических льдов». И может в данном случае «льды» и не арктические, но лед есть лед – тепла он не излучает. Как же сберечь «оазис» (в данном случае – квинтэссенцию!), то есть живое дыхание музыки в кругу «холодных льдов» ее теоретического, научного анализа / познания?

Для музыковедения характерны и другие противоречия, также существенного порядка. Обратимся к понятию «музыкальный анализ» («анализ музыки»). В большинстве случаев (или даже как правило) при соответствующем действии осуществляется не анализ (описание, характеристика) *музыки* как таковой (хотя он и называется «музыкальным»), а – *формы* произведения. Ведь существует произведение в виде опуса-формы, то есть в виде «объекта», и существует *музыка* произведения *в виде звучания*, которое не может быть «объектом» в известном смысле этого слова. Форма произведения и музыка произведения – при известной их диалектической взаимосвязи и взаимообусловленности – разные, все-таки, вещи. Произведение-опус есть письменно-материальное, графическое выражение музыки, которую можно анализировать-исследовать объективно, согласно известным научным методам. Но музыка – это «то, что звучит и что слышится» (Б. Асафьев). А анализировать письменную форму и анализировать звучащую музыку – не одно и то же. Тут и предметы анализа разные, и их проявление, а, значит, и методы должны быть разные. Обладает ли музыковедение сегодня этими разными методами? Вопрос, по всей видимости, остается открытым. (Выходит, теория музыки занимается... не музыкой?).

И еще одно, связанное с этим, «несоответствие». Традиционный анализ музыкального произведения

осуществляется визуально (глазами по партитуре), в то время как музыка – звуко-слуховая субстанция. Получается, происходит научно (и семантически) необоснованное, неоправданное замещение одной формы познания – другой. И это при том, что эти два вида информации (визуальная и слуховая), при известном сотрудничестве, находятся - в их крайних, высших выражениях - в строгой оппозиции, ибо представляют два разных мира, два разных плана нашего сознания.¹³⁰ Относительно данной проблемы Б. Асафьев в своем *Путеводителе по концертам*, при обращении к понятию формы, разграничивает «два резко очерченных *расходящихся* (выделено нами – И.Г.) смысла. С точки зрения непрерывно изменчивого становления человеческих интонаций форма в музыке всегда создается и воссоздается (уже чье-либо яркое исполнение, то есть, в сущности, интонирование даже популярного, широкого и давно известного произведения открывает в нем новые качества формы и даже качественно-новую форму). С точки же зрения тон-архитектуры, *зрением постигаемой музыки* (выделено нами – И.Г.), форма всегда схема, по которой «текут» или ткутся звуки – «музыкальные элементы» (мелодия, гармония, ритм), словно они не составляют проявления живой интонации (...). В таком отношении данная работа (...) всецело базируется на слухово-интонационном постижении музыки, а не на зрительно-умозрительном и механически конструктивном».¹³¹ Стала ли данная трактовка понятия музыкальной формы (да и остальных музыкальных понятий) обычным делом в музыкальной

¹³⁰ Проблема специфики информации (и, соответственно, познания), полученной путем слуха и путем глаза, их сопоставление, а также понятие «музыкальный тип познания» рассматривается нами в книге: Gagim Ion. *Muzica și filosofia*. Chișinău: Știința, 2009, с. 20-32. На данную тему высказался достаточно глубоко и аргументировано, также, Г. Гачев. (Гачев Г. *Музыка и световая цивилизация*. Москва: Вузовская книга, 1999).

¹³¹ Асафьев Б.В. *Путеводитель по концертам*. Москва, Советский композитор, 1978. Изд. 2-е, с. 9.

практике, применяется ли данный подход в освоении музыки обучающимися? И данный вопрос остается открытым. Оказавшись перед такого рода трудностями в раскрытии загадочной природы своего предмета, музыковедение вынуждено идти на разного рода компромиссы. Например, заимствование из других видов искусств и из разных областей знания необходимых понятий для описания-определения своих, в принципе, неопишуемых объективно феноменов.

Другая «претензия» к современной музыкальной науке – следование (по традиции и по инерции) по пути классической методологии, то есть, по той, которая была сформирована на базе аристотелевской логики, евклидовой геометрии, декартовского дуализма, ньютоновской физики и т.д. Одним словом, на основе «механистического» взгляда на мир. Но с первых десятилетий XX-го века наука стала двигаться по другому пути в осмыслении мироздания, природы, жизни, человека и его сознания, начало которого было положено открытиями квантовой физики (называемой еще – NB - «волновой»!). В результате стала меняться сама картина мира в сознании человека, само понимание им *природы* этого мира. В связи с этим, многие науки стали пересматривать свои традиционные парадигмы, адаптируя исследования принципам новой эпистемологии. Начали появляться разветвления традиционных областей знания в виде новых научных дисциплин: в физике – квантовая физика, в биологии – системная биология и т.д. А психология (область наиболее «родственная», в известном смысле, музыке) проходит путь от атомистической - к интегралистской (холистической), от молекулярной - к синтетической, от статической - к динамической, от поведенческой - к трансперсональной. Музыковедение же, в изучении своего предмета, продолжает идти, в общем, по пути прежней эпистемологии, сформированной на основе методов точных / естественных наук и потому

являющейся для них наиболее адекватной (но не для искусства). Но ведь музыковедение входит в другую сферу наук – гуманитарных. И не только входит, а, согласно специфике своего предмета, находится «на дальней границе» этой сферы.

Перед такого рода методологическими проблемами находится сегодня наука о музыке.

Конечно, можно пройти мимо всего вышесказанного и следовать традиции, ведь достижения музыковедения, как в теоретической его части, так и в практической (а это самое главное – выход в живую жизнь музыкальной культуры) достигли, как уже говорилось, неимоверного прогресса. Тем не менее наука о музыке не может довольствоваться достигнутым и остановиться в поиске других, более адекватных подходов и методов изучения и изложения своего предмета – музыки как звучащего живого явления. Тем более, что принципы новой парадигмы познания мира в котором живет сегодня человек, включая его самого как неотъемлемого, органичного элемента этого мира, очень близки природе музыки, самой ее сути.

О постулатах современной эпистемологии с точки зрения вписывания музыковедения в их поле действия мы уже писали.¹³² В качестве обоснования основной идеи настоящей статьи напомним несколько наиболее важных тезисов новой научной парадигмы:

Переход от механистической концепции к *динамической* интерпретации природы, жизни, мышления, сознания, эволюции. Мир – не машина, состоящая из отдельных элементов, а единый, гармоничный, живой организм.

Переход от предметов к их *соотношениям*. Любой объект должен быть определен не сам по себе, а в его отношениях с другими объектами. Грегори Бейтсон

¹³² Гажим И. *Музыка и музыкальное образование в контексте современной эпистемологии* // Уроки музыки в современной школе. Сб. статей и материалов. Вып. 4. Санкт-Петербург: РПГУ, 2009. с. 9-20.

(Bateson), например, считает, что соотношения должны составлять основу для всех определений и что это необходимо объяснить детям еще со школьной скамьи.¹³³

Переход от редукционизма к *холизму*, который рассматривает мир как единое неделимое целое, а выделяемые человеком явления и объекты — как имеющие смысл только в составе целого.

Переход от структуры к *ритму*. Современная физика характеризует материю не как пассивную и инертную, а как «непрерывный танец энергии», с определенными ритмическими моделями. Понятие ритма играет фундаментальную роль в разработке нового холистического взгляда на мир.

Переход, в психологии, от структур к *процессам*, которые лежат в их основе; опора на ментальную *динамику* в понятиях потока *энергии* (опора не на мысли-рассуждения, а на переживания). *Движение, динамика, постоянный переход* одних состояний (процессов) в другие - природа нашей психики.¹³⁴

Голографический принцип устройства мира: целое закодировано в каждой из своих частей. Чтобы выразить *динамическую природу* реальности, Давид Бом (Bohm) сформулировал, по аналогии с голограммой, понятие *Голодвижение (Hologovement)* для изучения не структур предметов, а *структур движения*.¹³⁵

Выделяя ключевые понятия новой эпистемологии (*динамика / динамизм, процесс, движение, структуры движения, отношения / соотношения, переход, ритм, организм, энергия, холизм* и т.д.), наблюдаем концептуальный переход от «статики» к «динамике», от «механического»

¹³³ Цит. по: Capra F. *Momentul adevărului*. București, Editura Tehnică, 2004, p. 81.

¹³⁴ Психические процессы – «как мелодия», говорит М. Мерло-Понти. (Merleau-Ponty Maurice. *Phenomenologie de la perception*. Paris, Gallimard, 1971).

¹³⁵ Bohm David. *Quantum Theory*. New York: Prentice Hall, 1951.

подхода к «организмическому»,¹³⁶ от исследования «объектов» к исследованию «отношений» между объектами и т.д.

Другая характерная тенденция современной эпохи - интеграция наук, обеспечивающая расширение предмета исследования. Таким образом, традиционная практика сотрудничества музыковедения с другими дисциплинами (психологией, философией, эстетикой, культурологией, лексикологией и др.) в решении своих проблем должна быть смело расширена, ибо законы, действующие в музыкальном искусстве, тождественны законам объективной реальности, от космического его уровня до уровня субатомного мира. Это позволит выдвинуть музыкознание в ряд передовых наук, и музыка приобретёт истинное понимание и значение для современного человека в деле познания и преобразования им мира и самого себя.

Сказанным мы вовсе не хотим утверждать, что музыковедение «застряло» в старых, закоряченных формах исследования своих проблем. Но необходимо идти дальше.¹³⁷

¹³⁶ Генрих Орлов замечает: „Организмический подход, о котором пишет Бергаланфи (Ludwig von Bertalanffy. *Open Systems in Physics and Biology // Perspectives on General System Theory*. P. 127) видит в феноменах системы динамических взаимодействий. Он пытается понять процессы развития, (...) силы, позволяющие самоорганизовываться (...). Организмическая система (...) не материальна, а функциональна». (Орлов Г. *Древо музыки*. Санкт Петербург: Композитор, 2005, с. 47-48).

¹³⁷ О том, что музыковедению следует пересмотреть, переосмыслить многих из своих традиционных постулатов - как на уровне терминологии, так и на уровне методологии - и придать им адекватного природе музыки содержания высказываются разные теоретики. Т. Бершадская, например, пишет: «Огорчительно, что не только в школьных учебниках теории, но и в Музыкальной энциклопедии мы до сих пор читаем: «Аккорд – комплекс тонов, приводимый к терцовому ряду», - определение, совершенно дезориентирующее читателя (...) Можно только пожалеть, что концепция, помогающая избежать многих и многих перекрещиваний и путаницы понятий и терминов, тем самым выгодно отличающаяся от распространенных (...) концепций, по традиции не делающих различия между ладом и звукорядом (...)» так

Логика вещей приводит к выводу о необходимости перехода музыкознания на новый эпистемологический вектор, в частности – «всеобщего» перехода на динамическую парадигму.

Почему «всеобщего»? Динамический подход в музыкознании, как известно, не нов. Достаточно сослаться, например, на Е. Курта, на Б. Асафьева, на А. Лосева, которые в начале XX-го столетия положили начало изучению музыкальных явлений с точки зрения движения, процесса, энергии, да и на других авторов, которые продолжили и развили соответствующее направление.¹³⁸ Однако, при всех достижениях в этом плане, вопрос не исчерпан. Динамической трактовке необходимо подвергнуть все понятия, категории, определения, которыми обозначены явления, имеющие место в музыке, от мельчайших до крупных ее составляющих. Эта необходимость (и актуальность) обусловлена не только общей природой музыки как динамического явления, но и духом каждого ее элемента – от звука до формы. Это также обусловлено, как уже убедились, самим духом времени.

Соображения подобного рода легли в основу концепции, принципов и содержания разработанного нами университетского курса «Введение в динамическую музыкологию».

мало развивается и даже просто игнорируется...» (Бершадская Т.С. *Статьи разных лет*. Сб.ст. / Ред.-сост. О.В. Руднева. СПб, Изд-во «Союз художников», 2004, с. 22, 50). «Разной в трактовке ключевых понятий, отсутствие единых исходных позиций при выведении терминов влечет за собой (...) сложность взаимопонимания, а порой приводит к существенным ошибкам». (Там же, с. 17). «Понятийно-терминологическому аппарату недостает четких исходных позиций, четких методологических установок при рассмотрении явлений, выведении тех или иных его определений и установлении соответствующего аппарата». (Там же, с. 18).

¹³⁸ Любопытно заметить, что этот подход возник одновременно с зарождением квантовой физики, но, скорее всего, независимо от нее. Общий дух эпохи (как проявление «коллективного бессознательного» на данном этапе эволюции человеческого сознания и мышления) направил все поиски в одном направлении.

Каковы были соображения и основные действия, предпринятые нами в целях реализации задуманной концепции?

Во-первых, нам показалось наиболее адекватным для данной дисциплины название «музыкология», а не «музыкознание» или «музыковедение». Термин «музыкология» как бы сразу «задает тон» предлагаемой трактовке, ибо содержит в названии понятие «логос», со своим «сакральным», первоначально-метафизическим смыслом (а название должно находиться в согласии с содержанием, и наоборот), в то время как «музыкознание» («музыковедение») отсылает мысль как бы напрямую к «материально-объективному», «позитивистскому», «естественнонаучному» рассмотрению музыки и ее понятий. «Логос», в указанном нами смысле, ассоциируется с текучестью, «знание», основанное на «слове-понятии» – со статикой.¹³⁹

Другим нашим шагом в описанном направлении был широкий и всеобщий подход к самому понятию «динамизма» в музыке, рассматривая его на разных уровнях его проявления в музыкальном произведении. В резуль-

¹³⁹ Логос (понимая его в онтологическом смысле – в духе *philosophia prima*) предполагает единство «высказывания» и «смысла». В вербальном языке «высказывание» – это «слово», в музыке же – «звук», «звучание» в виде специфических *текущих* элементов: интервалов, мотивов, интонаций, последовательности аккордов и т.п. Под Логосом понимают наиболее глубинную структуру бытия, наиболее существенные закономерности мира. Гераклит подчеркивал «природную» разницу между логосом и человеческой речью (состоящую из «слов»). Логос выражает космическо-гармоническое всеединство мира, внутри которого «все течет», вещи и субстанции перетекают друг в друга согласно ритму взаимоперехода. Картина мира, будучи динамичной, сохраняет стабильность и гармонию, и эта стабильность сохраняется в Логосе. Стоики описывали Логос как состоящую из тонкой (эфирной) материи душу космоса. Неоплатоники описывают Логос как эманации умопостигаемого мира, которые формируют чувственный мир и т.д. (См: Википедия - *Логос*). Глубинная природа музыки полностью соответствует данному пониманию понятия «Логос». (Георгий Свиридов утверждает: «Слово носит в себе Мысль о мире, музыка же – Душу этого мира». - Цит. по: Казанцева Л. *Основы теории музыкального содержания*. Архангельск, 2009, с. 10).

тате, мы определили следующие его виды (типы):

Кинетический (или темпоральный) – как движени-е-процесс во-времени. Данный аспект динамизма носит *объективный* характер и проявляет себя в двух планах: а) как физическое движение звука во-времени (звук – материя музыки – имеет природную протяженность) и в пространстве, и б) как физическое движение во-времени самого музыкального дискурса / музыкального произведения («форма-процесс» по Асафьеву).

Интраасонорный (или внутризвуковой), как результат различных процессов («событий») происходящих между звуками по двум основным их линиям: горизонтальной (например, на уровне интонации) и вертикальной (на уровне гармонии);¹⁴⁰ (а точнее, начиная с процессов, происходящих в самом звуке), образуя разнообразные звуко-динамические и энергетические поля.¹⁴¹ (Процесс начинается с одного единственного звука, который уже является такого рода полем).

По вертикали, относящийся к процессам, происходящим на основе высоты звука: мелос, как таковой, лад, гармония и т.д. и который имеет «объемный», «сферический» характер.

По горизонтали, относящийся к процессам, происходящим на основе длительности звука, который носит как бы линейно-«плоскостный» характер: метр-пульсация, ритм, темп, агогика, форма как движение и т.д.

Акустический – как сила звучания, обозначенная

¹⁴⁰ Чайковский, следующим своим замечанием, обозначил один из основополагающих законов по которым строится музыка (музыкальная «материя»): «Сочетания музыкальных звуков бывают двойкие: такие, в которых звуки следуют один за другим, и такие, в которых они слышатся одновременно». (Чайковский П.И. *Руководство к практическому изучению гармонии* // ПСС. Т. III-А, М., 1957, с. 9).

¹⁴¹ См. например: Назайкинский Е. *Звуковой мир музыки*. М. 1988. Подчеркиваем, что интерес к внутренней «жизни» звука возрастает в композиционной практике нашего времени. Известно, что некоторые современные композиторы ищут разные способы применения в сочинительстве спектральной структуры звука.

известными динамическими оттенками: *f*, *p*, *cresc.*, *dim.* и т.д.¹⁴²

Внутренний, как звуко-слуховое напряжение. Данный вид музыкального динамизма носит субъективный характер, так как относится к слуховому ощущению в форме психофизиологической реакции на звук / на звучащий поток.

Внешний, включающий и объединяющий названные выше акустический и кинетический виды динамизма. В этих случаях процессы происходят как бы по «внешней» стороне музыкального движения, в сравнении с интрасонорным видом.

Перцептивный, имеющий место при слышании-восприятии музыки как «энергетического» потока. (В том числе при исполнении музыки).

Специфически-музыкальный, выраженный в виде двух названных видов динамизма: *внешний* (как физическое движение и как сила звучания, однако носящий сугубо музыкальный смысл, в отличие, например, от силы звука в разговорной речи) и *внутренний* (интрасонорный).

Универсальный (или *всеобщий*): динамизм охватывает все звуковое пространство произведения и проявляет себя на всех его уровнях - от общего плана до мельчайших составляющих его единиц, создавая и сохраняя его целостность.¹⁴³

Глобальный – включение музыкального феномена в парадигму современной эпистемологии, основанную на динамической концепции (природе) мира, человека и его сознания, прямым представителем которого является звук (в том числе музыкальный).

¹⁴² Широкая музыкальная практика, как известно, ограничивается данным аспектом рассмотрения понятия «динамики» в музыке.

¹⁴³ «Музыка не вещь; это органический процесс, целостность которого поддерживается не структурой, а внутренними и внешними напряжениями – динамическим равновесием взаимодействующих сил». (Орлов Г. *Древо музыки*. Санкт Петербург: Композитор, 2005, с. 50).

Выявив возможные уровни и аспекты музыкальной ткани, где заявляет о себе динамический фактор, мы убеждаемся, что он носит всеобъемлющий и всепроникающий характер. Благодаря этому, музыкальное произведение предстает перед нашим слуховым сознанием как «безудержный» энергетический поток, несущий наш слух и наше сознание с собой.

Концепция нашего курса основана, таким образом, на перевод сознания обучающего в изучении тех или иных музыкальных феноменов со статически-«механического» плана на динамически-«энергетический» или, в терминах Г. Орлова, с «тонального» на «модальное» с соответствующей «заменой» одних концептуальных категорий на другие, как-то: «кристалла» на «пламя»; отношения к другим тонам на динамическое поле; структурную единицу на фактор *выразительности*; средство утверждения логики на средство утверждения *состояния*; направлено на мысли – направлено на *чувствование* и т.п.¹⁴⁴

Таким образом, основными положениями при изложении (освоении) материала курса¹⁴⁵ являются: переход от статики к динамике, от «механизма» к «организму», от структуры к функции, от схемы к процессу, от формально-технического / конструктивного к выразительно-содержательному, от количества к качеству, от образа-экрана к образу-течению, от моментов к событиям, от нот к звукам / тонам, от визуально-графического аспекта элементов музыкального языка к их слухо-выразительному аспекту, от текста к обнаружению музыки в тексте, от языка к речи и т.п.

Соответственно, меняются приоритеты при анализе (изучении) музыки / музыкального произведения и

¹⁴⁴ Орлов Г. Цит. изд. с.167-168.

¹⁴⁵ О содержании нашего курса см: Гажим И. *Концентрический принцип построения курса «Введение и динамическое музыкознание»* // Методологические и методические проблемы общего музыкального образования. Материалы международной конференции. Санкт-Петербург, РПГУ им. А.И. Герцена, 2009. С. 14-20.

составляющих ее / его элементов.

В качестве ключевых – в контексте предлагаемого подхода - выступают категории следующего порядка: *движение-процесс, динамизм, отношение / соотношение, взаимодействие, взаимообусловленность, сопряжение, тяготение, притяжение, разрешение, устойчивость, неустойчивость, напряжение, разрядка, интенсивность, энергия, функция / функциональность, система / системность, развертывание / становление (образа / содержания), подчинение-соподчинение (тонов) и т.п.*

Такого рода понятия носят «живой», «семантический» характер. Музыка - не статичное, а экстатичное (= выход за пределы статики) явление. Экстатичность - это состояние «полета», «экстаза». Отсюда ощущение, что музыка «возвышает» («экзальтирует») наш дух при общении с ней.

При изучении музыкальных феноменов во главу угла мы ставим положение о том, что явление (элемент музыкального дискурса) детерминировано его *сутью*, а не его структурой. Сама же эта суть содержится в *функции* явления (элемента). (Известно, что функция создает соответствующий орган, а не на оборот).

Данный подход в изложении-изучении музыкальных явлений сопряжен с другим важным (и естественным, в нашем случае) методом: слуховым. Музыка, как мы знаем, содержится не в нотах, а в звуках-звучании.¹⁴⁶ «Отправной точкой нового способа изучения музыки должна стать не партитура, говорит Молес Абрахам (Abraham), а непосредственный звуковой материал, определяемый его координатами».¹⁴⁷ Анализ (теорети-

¹⁴⁶ Данный вопрос мы рассматриваем более подробно в статье: Гажим И. *Необходимая инверсия или о переосмыслении слушательского фактора в музыкальной науке* // Музыкальное образование в современном мире: диалог времен. Часть I. Санкт Петербург: РПГУ 2010, с. 23-33

¹⁴⁷ См: Kurt Blaukopf. *Musique et Technologie* // La Revue Musicale, Paris, 1970, nr. 268-269, pag. 163. (Цит. по: Giuleanu Victor. *Tratat de teoria muzicii*. București, Editura Muzicală, p. 24).

ческое рассмотрение) соответствующих структур музыкального произведения должно сопровождаться их «слышанием» (реальным или воображаемым),¹⁴⁸ чтобы в сознании возник «сонорный», а не «технически-формальный» образ. Исходя из этого, *интонация*, как текстуральная форма, имеющая, графически (на бумаге), один-единственный вид, становится звучащим *интонированием* и предстающим многовариантно, в зависимости от контекста (семантического при анализе и / или исполнительского при исполнении).¹⁴⁹ Единицей измерения становится в данном случае «движение», а не элемент-«объект», то есть *действие* данного элемента, а не его статистическая констатация. (По принципу: «не «цветок», а «цветение», не «танец» а «танцевание», не «жизнь», а «проживание» и т.п.). Таким образом, происходит перевод акцента с конструктивно-наглядного на выразительно-содержательный (и аудитивный) метод изучения произведения. Партию необходимо рассматривать как носитель определенной реальности, а не как «вещь в себе». В подобном же смысле А. Кудряшов утверждает, что необходима «корректировка теоретического музыкознания от традиционного (...) структурно-грамматического ее (музыки – И.Г.) слышания (...) в сторону слышания (...) смыслового».¹⁵⁰

Динамическое музыковедение переводит («возвышает») явления, происходящих в музыке, на другой уро-

¹⁴⁸ Б. Асафьев: «Слух становится мерой вещей в музыке». (Асафьев Б. *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград: Музыка, 1971, с. 207). А. Кудряшов говорит о «важности обретения *теоретического слуха* (выделено нами – И.Г.) на музыку», а также о необходимости «всемерно способствовать развитию (...) музыкально-смыслового (выделено нами – И.Г.) слуха». (Кудряшов А.Ю. *Теория музыкального содержания*. СПб: Планета музыки; Лань, 2010, с. 10).

¹⁴⁹ «Снова и снова можно утверждать, что нотная фиксация фактически не хранит и тысячной доли звукового смысла». (Назайкинский Е. *Звуковой мир музыки*. Москва: Музыка. 1988, с. 161).

¹⁵⁰ Кудряшов А.Ю. *Теория музыкального содержания*. СПб: Планета музыки; Лань, 2010, с. 10-11.

вень их осознания (и, соответственно, их применения в процессе познания, исполнения и восприятия музыки) – с уровня *понятий* на уровень *категорий*, придаёт им другой эпистемологический и содержательный «статус». «Понятие» носит «статический», «формально-технический» характер при объяснении / изучении и восприятии процессов, а «категория» – «живой» характер. «Понятие» трактуется нечто как «предмет», как «вещь», а «категория» – как *явление*. Данный подход ставит акцент на содержательный план произведения, по сравнению с формально-техническим, ориентирует трактовку элементов музыки по линии их семантики, придает им другой «облик». Например, «интервал», как *понятие*, это «расстояние между двумя соседними звуками измеряемое в тонах-полутонах», а «интервал», как *категория (явление)* основывается на концепции *отношения*. А отношение есть «движение», есть «живая вибрация», есть «отправление» одного звука к другому и «ожидание» вторым – первым. Таким образом, интервал есть «общение» между звуками, есть их «диалог». Первый звук интервала должен быть рассмотрен (воспроизведен, услышан) только в связи со вторым, а второй – в связи с первым, то есть, в контексте целого (холистически). Интервал, как звуковой феномен, не есть два звука, а есть единая цельная линия. Интервал – это течение, это *переход* одного звука в другой. Первый звук обусловлен вторым и второй – первым. Один звук без другого – как элемент *интервала* – не существует.

В результате мы сформулировали следующие *принципы*, лежащие в основу «динамической музыкологии»:

Динамический (с изложенными выше аспектами: а) как сила звучания; б) как движение (кинетический); в) интрасонорный, проявляющийся на разных уровнях музыкального произведения).

Корреляционный: переход от «объектов» к их «соот-

ношениям» («корреляциям»)¹⁵¹.

Функциональный: каждый элемент в музыке выполняет определенную функцию, роль.¹⁵²

Конверсии / конверсионный:¹⁵³ преобразование «существительного» (статика) в «прилагательное» (движение): нот – в звуки, текста – в звучание; мотива как «наименьшую структурно-смысловую единицу музыкальной формы» - в «мотив-motus» как единицы-движения, как первоначальный импульс звукового потока / музыкального дискурса и т.п.¹⁵⁴

Организмический: музыкальное произведение не есть механизм, а - организм.

Метапонятийный (= «выходящий за пределы понятий»): переход в рассмотрении явлений / элементов музыки с уровня понятий на уровень категорий.

Феноменологический, относящийся к содержанию музыки, которое является чисто музыкальным, непере-
водимым; музыка есть музыка.¹⁵⁵

¹⁵¹ «Музыка гораздо сильнее, чем другие искусства, опирается на отношения, а не на объекты отношений. В мелодии для композитора важны не столько сами звуки, сколько интервалы-интонации. Основная материя в гармонии – звуковысотные отношения». (Назайкинский Е. *Звуковой мир музыки*. Москва, Музыка, 1988, с. 10). «При синтезировании структурных единиц отношения между объектами оказываются важнее самих объектов. Центр внимания перемещается с потока (...) образов на артикуляцию этого потока» (Орлов Г. *Древо музыки*. Санкт Петербург: Композитор, 2005, с. 23).

¹⁵² Медушевский В. *Интонационная форма музыки*. М., Композитор, 1993.

¹⁵³ *Конверсия* (от лат. *conversio* – превращение, изменение) – изменение природы предмета / явления; лингв. - действие по инверсии существительного прилагательным в какой-либо логической операции с сохранением качества логического действия.

¹⁵⁴ Обратимся опять к Г. Орлову: «Если на предшествующем этапе мысленная работа описывается на языке, состоявшем в основном из прилагательных, то теперь в нем преобладают глаголы (...). С каждым переходом в более высокий слой обретенный опыт сбрасывает свое прежнее «тело» и «перевоплощается» (Орлов Г. Цит. изд., с. 23-24). Автор относит данный тезис к уровням восприятия музыки, однако идея может быть применена и относительно уровней теоретического изучения музыки.

¹⁵⁵ В. Н. Холопова рассматривает «содержание» в музыке как монаду, как

Метамузыковедческий: рассмотрение музыковедческих категорий в широком контексте, с универсальных позиций.¹⁵⁶

Трансдисциплинарный: музыка (интонация) находится не в звуках, а «между» (или «над») звуками; звуки объединяются в некую реальность, находящуюся над каждым из них, но в то же время включающую каждого из них – это то, что можно назвать «духом» интонации, «духом» общего звукового движения / дискурса / музыки.¹⁵⁷

Рефлексивный: изучающие музыку не только осваивают в виде информации соответствующие музыкальные категории, «констатируют» их наличие и «запоминают», но подходят к ним аналитически, рассуждают-размышляют, стремятся понять их природу, разноаспектность, движущие силы, возможные скрытые противоречия и т.п.¹⁵⁸

Обретения живого опыта (при теоретическом изучении самостоятельную субстанцию. (Холопова В.Н. *Музыка как вид искусства.* Санкт-Петербург, 2002). В данном контексте мы занимаемся проблемой музыкального восприятия музыки, разработав и применив на практике методику (технологию) данного типа (уровня) общения с музыкой.

¹⁵⁶ «Так называемые «чисто музыкальные» понятия фактически заимствованы из неизмеримо более широкой «внешней» сферы универсального человеческого опыта». (Орлов Г. Цит. изд., с. 18).

¹⁵⁷ «Тон есть частица интонации. (...) Интонирование развертывается как сцепление тонов. Однако нельзя представлять дело так, будто интонация производна от тонов. Она первична. (...) Не тон делает музыку, а музыка – тон. Тут мы имеем дело с эффектом генерализации – на каждом звуке как бы сжимается, концентрируется весь интонационный ход. Только при такой конденсации звук становится тоном». (Назайкинский Е. *Звуковой мир музыки.* М.: Музыка, 1988, с. 24).

¹⁵⁸ В предисловии к своему *Путеводителю по концертам* Б. Асафьев пишет: «Основные понятия музыки (...) даны здесь не в виде формально-сухих определений, а в виде рассуждений о данном термине-явлении, рожденном художественным (...) процессом». (...) Мне хотелось не просто внушить памяти (читателей – И. Г.) (...) плакатные определения, готовые формулы, а вызвать познавательный интерес – работу мысли над данным музыкальным понятием». (Асафьев Б.В. *Путеводитель по концертам.* Москва: Советский композитор, 1978, с. 8).

нии музыки): категории, элементы музыкального языка, явления, имеющие место в музыке, «экспериментируются» и «переживаются» на личном опыте: интонируются, исполняются на инструменте, импровизируются, сочиняются в виде учебных задач и т.п.¹⁵⁹

Слуховой – соответствующие музыкальные явления, освоенные теоретически в виде понятий / категорий, проходят путь слухового опыта: воспринимаются в виде живой музыки в разных музыкальных произведениях. Зрительная форма анализа партитуры дополняется слуховым методом изучения *музыки* произведения.¹⁶⁰

Изложенный подход переводит музыкальные явления, данные теоретически в виде понятий / категорий, на другой уровень их осознания, осмысления, восприятия и исполнения, придает им другой эпистемологический и содержательный статус, способствует приближению научно-теоретического их рассмотрения к *природе* предмета которого они представляют – музыки как живого звучащего *искусства*.

Литература

1. Асафьев Б. *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград: Музыка, 1971, с. 207.
2. Асафьев Б. *Путеводитель по концертам*. Москва: Советский композитор, 1978. Изд. 2-е, с. 9.
3. Бершадская Т.С. *Статьи разных лет*. Сб.ст. / Ред.-сост. О. В. Руднева. Санкт-Петербург: Союз художников, 2004, с. 22, 50.
4. Гажим И. *Концентрический принцип построения курса*

¹⁵⁹ «Вне опыта нет музыки. Только в опыте она становится реальностью, обретает существование и раскрывается как особый мир смыслов, специфических отношений, измерений и логики. *Не может быть и теории музыки* (выделено нами - И.Г.) если она не питается музыкальным опытом» (Орлов Г. Цит. изд., с. 13).

¹⁶⁰ В духе приведенного уже высказывания Асафьева (См. выше: Асафьев Б. В. *Путеводитель по концертам*. ... с. 9).

- «Введение и динамическое музыкознание» // Методологические и методические проблемы общего музыкального образования. Материалы международной конференции. Санкт-Петербург, РПГУ им. А. И. Герцена, 2009. С. 14-20.
5. Гажим И. *Музыка и музыкальное образование в контексте современной эпистемологии* // Уроки музыки в современной школе. Сб. статей и материалов. Вып. 4. Санкт-Петербург: РПГУ, 2009. с. 9-20.
 6. Гажим И. *Необходимая инверсия или о переосмыслении слушательского фактора в музыкальной науке* // Музыкальное образование в современном мире: диалог времен. Часть I. Санкт Петербург: РПГУ 2010, с. 23-33ю
 7. Гачев Г. *Музыка и световая цивилизация*. Москва: Вузовская книга, 1999.
 8. Казанцева Л. *Основы теории музыкального содержания*, Астрахань, 2009.
 9. Кудряшов А. Ю. *Теория музыкального содержания*. Санкт-Петербург: Планета музыки; Лань, 2010
 10. Медушевский В. *Интонационная форма музыки*. Москва: Композитор, 1993.
 11. Назайкинский Е. *Звуковой мир музыки*. Москва: Музыка, 1988.
 12. Орлов Г. *Древо музыки*. Санкт Петербург: Композитор, 2005, с. 47-48.
 13. Холопова В. Н. *Музыка как вид искусства*. Санкт-Петербург, 2002.
 14. Чайковский П. И *Руководство к практическому изучению гармонии* // ПСС. Т. III-А, М., 1957, с. 9.
 15. Bohm David. *Quantum Theory*. New York: Prentice Hall, 1951.
 16. Capra F. *Momentul adevărului*. București, Editura Tehnică, 2004, p. 81.
 17. Gagim Ion. *Muzica și filosofia*. Chișinău, Editura știința,

2009, c. 20-32.

18. Giuleanu Victor. *Tratat de teoria muzicii*. București, Editura Muzicală, p. 24.
19. Merleau-Ponty Maurice. *Phenomenologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1971.

НЕОБХОДИМАЯ ИНВЕРСИЯ ИЛИ О ПЕРЕОСМЫСЛЕНИИ СЛУШАТЕЛЬСКОГО ФАКТОРА В МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКЕ

Введение

Статья посвящена проблеме слуха в музыке.

Речь не идет о «музыкальном слухе», о «музыкальном восприятии» или о «слушании музыки» в обычной трактовке данного понятия. Эти вопросы исследованы широко и об их роли в музыкальной деятельности написано немало. Мы предлагаем сформулировать проблему шире: рассмотрение «слухового / слушательского фактора» вообще, как определяющего для музыкального искусства.

Считаем необходимым поставить вопрос «слуха» не в психологическом, физиологическом и т.п. плане (как правило, он именно так рассматривается в соответствующей литературе, в т.ч., музыковедчески-психологической), а в глубоком и всеобъемлющем общечеловеческом, философско-духовном, культурном, то есть - фундаментальном значении. Потому что только на этом уровне музыка, как известно, проявляет и реализует себя в своем истинном смысле. Не понимать, что музыка есть больше, чем «красивое звучание», чем «психологическое (эмоциональное) состояние» или чем «художественное ремесло», значит не понимать ее в глубинном своем предназначении для человека. Рассмотрение слуха в предлагаемом варианте поможет осознать его истинную роль для музыки и для музыкальной культуры в целом, а если строже – для судьбы самой музыки. Ибо слуховой фактор в музыке есть всё. Музыка есть музыка, в любом ее проявлении и в любой форме (сочинительской, исполнительской, слушательской) благодаря слу-

ховому явлению как таковому.¹⁶¹ Но в то же время слух мало изучен в плане его роли в жизнедеятельности человека, особенно в общекультурном, воспитательном и духовно-философском значении.¹⁶² (Визуальный фактор в культуре изучен неизмеримо больше, чем слуховой). Однако, не зная этого, нельзя рассматривать слух глубоко и в сугубо музыкальном смысле. Ибо *культура музыки есть, в принципе, культура слуха*.¹⁶³ Отсюда - существование разных музыкальных культур: западной, восточной, культур народов далеких от современной цивилизации и т.д. У каждой из них - своя музыка, потому что у каждой - свое слышание звучаний мира, свое отношение к слухо-звуковому явлению вообще, свой общий, в том числе и музыкальный слух.

Сегодня ограничимся постановкой проблемы.

Предложенный материал охватывает «пунктирно» такие аспекты (создавая своеобразную «траекторию» проблемы), как «феноменология слуха», «философия звука», «философия молчания», «психология музыкального звука (тона)», «психология музыкальной паузы» в контексте (и как обоснование) идеи о переосмыслении статуса слушательского фактора в музыкальном искусстве.¹⁶⁴

¹⁶¹ «Музыка есть то, что слушается и слышится», можно напомнить, перефразируя, известное определение Б. Асафьева.

¹⁶² Имеем в виду - в западной культуре, ибо в восточной традиции проблема слуха (и связанная с ней проблема звука) стоит иначе. Ее изучение насчитывает здесь, по крайней мере, несколько тысяч лет.

¹⁶³ Убедительно показывает это Генрих Орлов в книге *Древо музыки* (Санкт-Петербург, 2005). А Александр Мень пишет: «Формы культуры определяются в первую очередь тем, как воспринимает человек окружающий мир» (А. Мень. *История религии*. Москва, 1997, на задней обложке). В том числе, как человек воспринимает *звучания* этого мира, добавили бы мы.

¹⁶⁴ Мы высказались также относительно роли слуха в общем воспитании (не только музыкальном), в частности, о необходимости создания т.н. «Педагогике слуха» (наряду с традиционной «зрительной» педагогикой, которая строит свои принципы, как правило, на «ви-

Чем актуальна сегодня проблема слуха, слушательского фактора в музыке? Наша аргументация основывается на двух положениях.

Первое – появление нового направления в теории искусства, в т. ч., в музыкознании, под названием *рецептивистика* (ниже остановимся на ней).

Второе – отсутствие теории слушания музыки наряду с существующими теориями остальных двух видов музыкальной деятельности (шире – видов общения «человек-музыка») – сочинение и исполнение, которые вместе образуют то, что принято называть «триединым музыкальным процессом» – движение музыкального произведения от возникновения-создания до его актуализации в сознании слушателя. Ведь именно в слушателе (вернее, благодаря слушателю) музыка находит свое истинное предназначение, реализует себя, становится тем, чем она является, оправдывая этим свое бытие.¹⁶⁵

В контексте создания теории слушания музыки необходимо также дать определение понятию «слушатель», в том числе в его «онтологическом» и «общекультурном» смысле, так как это понятие остается в не поля зрения исследователей-культуроведов и/или музыковедов. Данное упущение совершенно не оправдано.¹⁶⁶ Под зуальном» факторе). (См: Гажим И. *Музыка как Великая Педагогика // Музыкально-педагогическое образование на рубеже XX и XXI веков*. Материалы VIII Международной Конференции. Москва, 2004, с. 146-153). Как стартовый элемент может выступать здесь музыкальное воспитание, так как музыка есть именно та область, которая призвана по своей природе и по своему культурному предназначению заниматься проблемой (феноменом) слуха-слышания и здесь накоплен достаточный опыт в этом направлении.

¹⁶⁵ Заостряя данную идею, музыковед G. Balan, основатель концепции, а также института с тем же названием: «*Musicosophia*» - «Школы для слушателей музыки» (г. Санкт Петер, Германия), с разветвленной сетью филиалов во многих странах Европы, Южной Америки и США, провозглашает: «*Слушатель - король музыки!*» (вызывая на себя, этим, беспощадный «огонь» академического музыкознания).

¹⁶⁶ Нам известны, конечно, такие работы, как «*Основы психологии слуха*» Соловьевой А.И. (Ленинград. Изд-во ЛГУ, 1972) и др., однако

слушателем обычно понимают абстрактный, «второстепенный» для музыкального дела и «малосведущий» в этой области персонаж, на которого «знаток-профессионал» смотрит, как правило, «свысока». В категорию «слушатель» следует включать не только «не-музыкантов», но также музыкантов, т.е. любого человека, который имеет какое-либо отношение к музыке. Ведь создавать музыку, исполнять музыку и слушать музыку – разные вещи. И совершенно не аксиоматичен тот факт, что если умеешь ее создавать или исполнять, также умеешь слушать ее.¹⁶⁷

Палка, как известно, о двух концах. Музыка, в процессе своего развития, «встав» на сцену, постепенно начала «отделяться/отдаляться» от источника своего же интереса – от человека (который «остался» в зале или вообще вне зала). За «занавесом» профессионализации стала теряться главная фигура музыкальной жизни: слушатель стал восприниматься «несерьезно» для «серьезной» музыкальной науки.

Говоря о необходимости создания теории слушания музыки мы не забываем о том, что этому виду деятельности посвящено множество работ – учебно-методического и аппликативного характера: как научить (в основном, детей) слушать музыку. Но это еще не значит, что проблема изучена в ее основах. Ею занимаются в «любительском» ракурсе, как правило, в условиях общеобразовательной школы и совершенно она не ставится в специальных (музыкальных) учебных заведениях. Считается ли, что данная способность формируется сама по себе или что она не нужна музыканту, или что это занятие «несерьезно» для «серьезного» музыканта? Данные вопросы не риторичны. Они нуждаются в ответе – по

они не дают ответа на вопрос в поставленном нами ракурсе.

¹⁶⁷ «Я умею исполнять музыку, а вот слушать – это другое дело», как то высказался Иегуди Менухин. Действительно, умеем ли мы слушать / слышать музыку? А что означает «слушать музыку»? Всегда ли это понятно? Вопросы, считаем, остаются открытыми.

крайней мере, в контексте нового направления в искусствоведении, рецептивистике.

О рецептивистике

Т. В. Букина аргументирует необходимость создания в рамках музыкальной науки новой концепции, посвященной рецептивным исследованиям и предполагающей «принципиально иную точку отсчета при изучении явлений художественной культуры, основанной на признании активной роли аудитории в формировании и функционировании художественного процесса».¹⁶⁸ Речь идет о новой научной парадигме, «характеризующейся как метаморфоза статуса слушателя в сфере компетенции музыкальной науки: от абстрактного реципиента, условно существующего за гранью анализируемого текста – к конкретному, исторически изменчивому персонажу, играющему активную, если не определяющую роль в культурном производстве. Дальнейшее игнорирование этой роли, утверждает автор, рискует привести к роковым расхождениям между теорией и практикой. Одно из распространенных заблуждений, утверждает Т.В. Букина, заставляет видеть в партитуре самодостаточный аналог музыки». Но музыкальное произведение, хотим напомнить, не эквивалентно тексту, оно не может быть «свободно» от исполнительского, а также от слушательского факторов.¹⁶⁹ «Экспертная оценка сочинения,

¹⁶⁸ Букина Т. В. *Рецептивистика и музыкальная наука на рубеже тысячелетий: в поисках компромисса* // http://www.terrahumana.ru/arhiv/07_03/index.html

¹⁶⁹ В музыковедении давно утвердился тезис о том, что музыкальное произведение находится не в нотных знаках (тексте), а в его звучании. Однако данное утверждение, считаем, нуждается в уточнении. Недостаточно говорить, что музыка находится не в нотах, а в их озвучивании (исполнении). Необходимо осмыслить основополагающий факт, что речь идет не о звучании произведения «вообще», в абстрактно-объективном, «внеслуховом» и «внеличностном» («внесубъектном») пространстве, а о звучании, которое находится в контакте со слухом. Именно здесь, в момент «стыковки» («слияния») звучания

продолжает цитируемый автор, оказывается невозможной вне соотнесения его с множественными слушательскими картинками мира /.../. Поиски музыкальной науки по данной проблеме, обращает внимание Т.В. Букина, созвучны исканиям в смежных областях гуманитарного знания, где во второй половине XX в. сформировалась традиция рецептивных исследований».¹⁷⁰

Феноменология слуха

Предлагаем начать развитие сформулированной темы с другого конца, который, по сути, является началом – определение «онтологической» природы «слуха-слушания»: его роли в жизни (жизнедеятельности) человека, его специфики, отличие от других форм общения с миром и восприятия мира (главным образом, от глаза-видения – второго главного канала, при помощи которого человек обеспечивает свою жизнедеятельность и реализовывает себя во всех своих проявлениях: физическом, психологическом, социальном, культурном, художественном, научном, религиозном и т. д.).

...Человек (Адам) пожелал познать. И Бог удов-

со слухом, и возникает, собственно, музыка. Но и это сказано не до конца. Важно добавить, что она не только возникает в этот момент, но и длится столько, сколько длится этот момент, т.е., пребывает в качестве музыки только данный отрезок времени. Вне этого отрезка музыка – не музыка, как таковая: то, что было до общения слуха с произведением (при подготовке к слушанию и т.д.) – еще не музыка (а только «предстоящая», «возможная», «будущая» музыка), а то, что будет после этого (при анализе, теоретическом изучении, рассказе о ней и т.д.), уже не музыка (а лишь «воспоминание», оставшееся представление и т.д.). Однако исследователь музыки, как правило, часто делает далеко идущие выводы о том или ином музыкальном произведении именно на основании «беззвучного» текста, не говоря уже о том, что вообще не учитывает определяющий фактор – слуховой. И на этом принципе строится вся традиционная музыкальная наука.

¹⁷⁰ Хотим обратить внимание на тот факт, что в музыковедении попытки трактовки рецептивного фактора (если использовать нынешнюю терминологию) предпринимал еще Б. Асафьев в таких работах как «О направленности формы у Чайковского» и др.

летворил его желание, «открыв» ему глаза. Что тот обнаружил? Что - «гол». И потянулся за листом... Таким образом, человек приобрел дар видения - познание «собственными глазами». Но, по известному закону («приобретая одно, теряешь другое») человек лишился другого сокровенного дара - тонкого слуха («метафизического» слышания). Древнеиндийские веды («устная», прямая форма познания) стали более современными Упанишадами («письменная», «книжная» форма познания - через «посредника»). Живая звуко-интонация приобрела «буквенно-бумажную» форму. «Речь» стала «языком». Фольклор стал книгой о фольклоре. «Опыт» стал «знанием». Ведическая гносеология из разных возможных способов познания отдает предпочтение способу *шабда* - слушанию. Именно *шабда* является самым надежным, важным и совершенным методом в постижении глубин явлений. Ведические философы говорят, что *шабда* открывает сферу знаний, недоступных научной методологии.¹⁷¹

Постепенно древняя «слуховая» цивилизация совершила радикальный гносеологический поворот - переход (в основном, от древних греков) на путь глаза / света (т.е., «внешних», «видимых» форм познания): «свет истины», «свет разума», «взгляд на мир» «мировоззрение», «просвещение-просветительство», «выводить на свет», «точка зрения»...¹⁷² До греков идеи носили слышимый характер. Начиная с них идеи требовалось «видеть». Девизом нового мира (мышления-сознания) стало утверждение «лучше один раз увидеть, чем десять раз

¹⁷¹ Сатсварупа даса Госвами. *Очерки ведической литературы*. Бхактиведанта Бук Траст. Москва-Ленинград-Калькутта-Бомбей-Нью-Дели, 1990, с. 21-24.

¹⁷² См. интересную с точки зрения затронутого вопроса - в том числе в связи с феноменом музыки - книгу Гачева Г. Д. *Музыка и световая цивилизация*. Москва, 1999 (некоторые пассажи-мысли из которой мы использовали в данной статье в целях аргументации предложенного подхода к проблеме).

услышать».¹⁷³ Тайный слух (а, вместе с ним, сокровенный смысл слухового познания) стал совмещаться/смещаться глазом. Интерес к миру устремился от «глубин» - к «поверхности». Поэтому, все более неспособным стал слышать человек Голос Бытия. Последним выражением этого Голоса осталась Музыка.¹⁷⁴ Слуховой логос – это логос сущностей, глубин, корней, невидимого бытия.

Из известных пяти чувств слух и взор являются главными, с помощью которых человек познает мир - мир *двух* планов, на которых проявляется и разворачивается перед ним бытие: план Времени и план Пространства. С помощью этих же двух чувств человек создает искусства, которые делятся, соответственно, на временные (слуховые) и пространственные (визуальные), адресованные, соответственно, уху и глазу. Время и Пространство - это два разных измерения. Каждое из них является представителем разных миров. Познание по линии пространства и познание по линии времени дают два варианта (типа) мироощущения, мировосприятия, мирозерцания, миропонимания, мировоззрения и мироповедения, два типа мышления-сознания. Неправомерно – не только в онтологическом или гносеологическом, но и в культурном, и в воспитательном планах – смешивать (тем более совмещать) мир зрения и мир слуха, соответственно – два типа познания, два типа жизни-бытия и т.д. Названные два чувства относятся к двум «оппозиционным» планам. «Смотреть и видеть значит

¹⁷³ Ветхозаветные люди обладали способностью максимально концентрировано слушать-слышать. Не случайно Бог «представился» Иову (и др.) не в видимой форме, как «свет», а в слышимой - как воздух-ветер, как дуновение-дух-дыхание, как вибрационную стихию, которую нельзя видеть, но только почувствовать-услышать всем существом. Бог не представлен Солнцем (хотя, казалось бы, Он должен быть символизирован именно в форме этого «верховного» небесного светила), а в форме Воздуха-Вибрации-Ветра, Дыхания-Духа. Новый Завет, некоторым образом, также последовал по «визуальному» пути: «слышимый» Бог был заменен «видимым» - образом-Иконой.

¹⁷⁴ Гачев Г. *Цит. изд.*

воспринимать картину окружающего мира, в которой смотрящий не видит самого себя», пишет Г. Орлов. «Именно эти аналитические операции, присущие зрению и делающие его столь совершенным инструментом объективного наблюдения, исключают партиципацию, которая становится возможной только тогда, когда дистанция и различие между субъектом и объектом исчезают.¹⁷⁵

Современный язык содержит слово «ясновидение», но в нем нет слова «яснослышание» (исключения составляют словари оккультных наук) - восприятие звуков (вибраций) вне физического уха, на уровне гиперфизического сознания. Это сакральное чувство потерялось. Возросла со временем важность (и потребность) визуальных способностей в ущерб тонким, слуховым. Человека все больше стала привлекать «видимость», «театральность», «шоу». Но наука говорит: слух, как орган восприятия, важнее для ребенка, чем зрение, ибо ребенок лишенный слуха, резко отстает в своем развитии. Данный факт не замечен в той же степени относительно детей, лишенных с рождения зрения.¹⁷⁶ Ухо – это орган, формирующий человеческое сознание.

Глаз схватывает горизонтально-плоскостный (моносемантический) план, ухо же – вертикально-объемный, многоэтажный (полисемантический). Зрительному восприятию, чтобы охватить больше (вникнуть глубже), нужен «третий глаз». Глаз воспринимает/показывает нам части мира, его фрагменты – «переднюю часть», «заднюю» часть. Для слуха-музыки не существуют задних/передних частей-фрагментов. Она схватывает Целое.

Музыка – голос-логос невидимого метавизуального бытия - не поддается переводу на язык визуального («светового») измерения.

¹⁷⁵ Орлов Г. *Древо музыки*. Санкт-Петербург. Изд-во Композитор, 2005, с. 259.

¹⁷⁶ Бехтерев В.М. *Значение музыки в эстетическом воспитании ребёнка*, Москва, 1916, с. 8.

Исходя из вышеизложенного необходимо осознать условный характер использования в музыке понятия «образ», заимствованный из пространственно-визуальных искусств. Этот термин не совсем соответствует семантичности музыки. «Образ» - это «лик», видимая «форма». В музыке же ничего нельзя увидеть. Содержание музыки – это живое непосредственное движение чувств.¹⁷⁷

Возврат к слуховому началу означает возврат к самой музыке, к восприятию специфического, звуко-слухового ее содержания. Ибо восприятие музыки приобретает все больше «визуальный», «картинный», «программный» характер. Замещается ее суть-специфика – вместо «слышать» в музыке требуется «видеть» («представить»). В таком стиле происходит воспитание слуха при обучении музыки, при формировании навыков ее слушания и т.п. «Что можно делать под эту музыку?», спрашивает учитель детей. Требуемый ответ: «Можно танцевать (или маршировать, или петь). А просто «слушать» - нельзя? А что значит «просто слушать», без того, чтобы представить (осуществить или «видеть») какое-либо действие? Не всегда понятно самому преподавателю. Прямо или косвенно, но в музыкальном учебном процессе музыку наделяют «программностью» (часто непреднамеренно – значит, не осознав, что это совсем «немузыкально»). Малер, к примеру, утверждал, что тот, кто нуждается в программе при восприятии музыки (или кто воспринимает ее «программно») далек от истинного ее понимания. В музыкальной науке повсеместно утверждается, что музыка – выразительное искусство, она выражает, а не изображает. В практике же музыкального обучения чисто слухо-звуковой смысл очень часто замещается визуально-изобразительным.

¹⁷⁷ «Музыка дана, чтобы увидеть невидимое и услышать неслышимое», говорит G. Balan.

Философия звука

Звук, как один из фундаментальных элементов бытия, не может не иметь своей философии, хотя пока такая дисциплина не существует, по крайней мере, в европейской культуре. Данный пробел частично преодолен эзотерическими науками, в то время как позитивистская наука проявляет в этом вопросе явную индифферентность.

Еще в ведические времена существовала целая «наука» о звуке. Убеждение, что звук – основа бытия, было аксиомой для античного мира. Знание о звуке составляло основу всех наук. Мистики, пророки, великие мыслители всех времен в толковании творений мира основную роль отводили звуку. С самых древних времен индусы поклонялись Звуку-Богу. Хотя, надо сказать, все религии признают Звук (Слово) как первое проявление Бытия. Высшая Истина сообщается человеку в звуковой форме – через Глас Бога, который был услышан Моисеем, Давидом, Иисусом, Буддой, Махомедом...

Древняя наука о звуке сохранилась до сих пор в духовных практиках. Например, «мантра» («мантра мантр» - звукосочетание АУМ). Особое значение в науке о звуке имеет гласная «А» («таинственный А»). «А» - первый звук Вед. Считается, что его произношение оживляет всю физиологию мозга. Вспомним, что гласная «а» занимает особое место в музыке, будучи использована суверенно – «а-а-а», или в сочетании с другими звуками – «ла-ла-ла», «на-на-на» и т.д. А когда забываются слова песни, «а» приходит на помощь. Медитация на основе «А» устанавливает внутреннюю гармонию, способствуя достижению глубинных зон внутреннего «я». Напомним, что Бог добавил второй «а» Авраму (за его веру и за завет с Богом) и он стал Авраамом.¹⁷⁸ В дзен-будизме известен следующий коан: «Попытайся, при ударе в ладоши, услышать звук одной ладони...». Считается, что

¹⁷⁸ *Творение*, 17; 5.

когда создаешь определенный звук внутри себя, в том месте появляется соответствующее чувство. Осознание внутренней наполненности звуком доставляет глубокое удовлетворение: чувствуешь, как жизненная энергия движется внутри. Возникает особое, чудесное чувство. Если звук воздуха полон неисчерпаемых сил, то звук, изданный человеком, становится еще сильнее. И это потому, что он – представитель Праны, «вселенского Духа».¹⁷⁹

Первичный дух спрятан в тайне первого Звука-Слова. Священные Писания всех религий свидетельствуют о великой силе произнесенного Слова, а также о важности Слушания-Слышания. «Слушаться», «быть послушным», «слушать» значит быть «умным», значит понимать-воспринимать суть вещей, значит усвоить мудрость жизни. Певческий же звук, в отличие от речевого, приобретает особые качества - высшего порядка. На этом убеждении основаны, например, Псалмы.

Звук – представитель Времени. И если он не может появиться и без второго плана бытия – Пространства – то последнее является «второстепенным» относительно Времени в случае музыки. Ведь не столь уж существенно, в общем, при какой акустике звучит определенная музыка – она «есть», хотя и звучит не совсем качественно по своим акустическим параметрам. Но если не будет соблюдено необходимое время для развертывания произведения, оно может исчезнуть или становиться другим произведением. Для жизни также определяющим является время (сколько живет человек), а не пространство (где он живет). Именно Время, а не Пространство, связано с понятием Вечности. Этим объясняется чувство Вечности, испытываемое человеком при слушании определенной музыки.

При адаптации звука (звукового феномена) к человеческой жизни возникает своеобразная темпоральная

¹⁷⁹ Vijnana Bhairava Tantra. *Cartea secretă a căii tantrice*, comentată de Osho, vol.II, București, 2000.

(временная) герменевтика, особая звуковая философия – восприятие жизни в таких категориях, как возникновение (рождение), движение, развитие, переход в другое состояние, исчезновение, перерождение...

Благодаря тому обстоятельству, что звук разворачивается во времени, приобретает особый смысл понятие «форма» в музыке. «Форма-структура», в принципе, относится к пространственности, к тому, что может быть зафиксировано и воспринято глазом. Музыке же это несвойственно, как уже говорили, так как звук невозможно фиксировать (тем более - для восприятия его глазом). Живое звучание музыки «разрывает» форму, полностью ее эмансипирует, абстрагируется от этого понятия. Поэтому «форма» в музыке – условное понятие (заимствованное из пространственных искусств/явлений), как и «образ». Отсюда приходится уточнять, что музыкальную форму следует рассматривать в двух аспектах: как форма-схема («условно») и как форма-процесс («реально»). Тот же «условный» статус (и по той же причине) имеет большинство понятий, составляющих музыкальную терминологию: образ, драматургия, высота звука, размер, низкий-высокий регистр, синтаксис, фраза, предложение, динамика, функция, язык, речь и т.д.¹⁸⁰

¹⁸⁰ Музыкальная наука в определении-описании явлений, происходящих в музыке, избрала, в основном, путь заимствования соответствующих терминов из других областей. Но это не совсем адекватное решение. Ведь все, что заимствовано, даже если хорошо адаптировано к новой реальности, оставляет за собой определенные резервы, некоторую недоговоренность, неточность, неполноту. Но был избран путь заимствования, так как нелегко, а в принципе и невозможно в абсолютном большинстве случаев определить в словах-терминах то, что происходит в музыке. Создание адекватной музыковедческой терминологии – одна из задач музыкальной науки. Хотя это, скорее всего, из области невозможного. И это потому, что современный язык все больше отходит от своих глубинных корней, от того состояния, когда мог одним понятием-словом «схватить», определить-описать более глубинные уровни и аспекты бытия, чем слова-понятия современных языков, которые «схватывают», в основном, одномерные смыслы наблюдаемых явлений. Определение-описание тех феноме-

Философия молчания

Полноценное философское рассмотрение категории звука невозможно без обращения к его источнику – тишине-молчанию. Тишина-молчание – это «негатив» звука. Из негатива можно сделать неисчислимое количество фотографий: из тишины-молчания можно создать множество звуков.¹⁸¹ Отсутствие звука – особый, subtilный опыт. Звук направляет сознание к общению с другими, молчание-тишина направляет сознание к общению с глубинами внутреннего «я».

Глубокое и оригинальное толкование молчания и его роли в библейских текстах дает André Neher.¹⁸² Достаточно привести названия некоторых параграфов его книги, чтобы убедиться в важности данного явления: «Творение есть молчание»; «Молчание красноречивее голоса»; «Бог восходит в молчание человека»; «Онтология молчания». Библейские тексты полны темы молчания, пишет автор.

Итак, звук и тишина-молчание, как «источник» звука, имеют свою философию. Глубокая внутренняя жизнь, интенсивное переживание бытия, восхождение по ступеням духовного совершенства невозможны вне звука – фундаментального измерения всего, что существует как вне человека, так и внутри его. Более того, звук выступает здесь как наивысший способ благодаря его

нов, которые имеют место в музыке, нуждается именно в понятиях, воспринимающих многомерность бытия, полисемантическую того или иного явления, его скрытый смысл, который невозможно выразить в определениях левого полушария (в «технических», формальных» понятиях), а только правого полушария – в понятиях-символах, метафорах и т.д. Поэтому во многих случаях приходится прибегнуть к компромиссу – подходить к музыке (к ее описанию, пониманию, научной трактовке, педагогическому «толкованию» и т.д.) «полумерами». Тем не менее, несмотря на сложность проблемы, считаем, что ее не следует снимать с повестки дня.

¹⁸¹ Vijnana Bhairava Tantra. *Цит. изд.*, с. 146.

¹⁸² Neher André. *Exilul cuvîntului. De la tăcerea biblică la tăcerea de la Auschwitz*, București, Ed. Hasefer, 2002.

гармонически-космическим свойствам. А источник звука, тишина-молчание, ведет прямо и неизбежно к тому, что называется «вслушивание» -«слушание» и «слышание», категории присущие музыке по своей природе.

Психология музыкального тона

Утверждение о том, что материалом музыки является звук, нуждается в уточнении, так как речь идет не о звуке вообще (или что музыку можно создать из любых звуков), а об особом звуке, со специфическими качествами. Это - тон. Данные качества – не физического характера. Хотя в них и присутствует физический элемент, но не он определяет «музыкальность» музыки. Когда речь идет о музыке, физические качества тона «снимаются» до полного абстрагирования, до «исчезновения». На первый план выступают, становясь не только доминирующими, но и определяющими, «человеческие» качества тона – его психологичность и философичность. «Между звуком и тоном необходимо провести четкое различие, пишет Г. Орлов. Первый – материальный феномен /.../; второй же – феномен психический. /.../ Звуки – музыкальные и иные – можно исследовать объективно при помощи физической аппаратуры, измерять и описывать их точные количественные параметры. Тона же и тоновые сочетания могут наблюдаться и оцениваться лишь интроспективно».¹⁸³ Т.е. - внутренне, в качественном, оценочном, а не в количественном (материально-физическом) измерении.

Тон, от лат. *Тонус* - энергия-состояние (внутреннее). Тон создается человеком, таким образом, он «человечен», носит в себе такие качества как эмоциональную теплоту, душевность, внутреннюю энергию-состояние. О том, что тон воспринимается именно в «человеческих» категориях говорят определения, применяемые для его характеристики: «высота», «окраска», «тяготение/гра-

¹⁸³ Орлов Г. *Цит. изд.*, с. 286-287.

витация» и т.д., которые носят в данном случае метафорический характер. Ведь тон (как и звук, вообще) не «высок» и не «низок»¹⁸⁴, он не имеет «цвета», он никуда не «тяготеет» и т.д. Все эти определения есть результат ощущений, которые возникают при контакте слуха с тоном. Слух - субъективное понятие. Отсюда все, что происходит в музыке и все, что мы говорим о музыке (при анализе-изучении, при любой ее характеристике и описании и т.д.) основывается на слухе и на его субъективной природе. Отсюда - не только «глаз» (по партитуре), не одни отстраненные, абстрактные технически-теоретические описания должны лежать в основе изучения-исследования музыки, но и слушательский элемент, ибо он есть альфа и омега всего, что имеет отношение к этому искусству.

Психология музыкальной паузы

Утверждение о том, что тон есть материя музыки также нуждается в уточнении. Музыка состоит не только из звуков, но также из «отсутствия» звуков - из пауз.¹⁸⁵ Всегда ли при анализе-изучении музыки учитывается этот факт? Обычно паузы остаются вне предмета интереса исследователя. Теория музыки описывает всевозможные и многочисленные отношения, которые образуются между звуками, и на этой основе строится вся наука о музыке со всеми ее понятиями: интервал, аккорд, ритм и т.д. Но отношения, которые возникают в музыкальной ткани благодаря появлению (присутствию) пауз, обычно не берутся в расчет. Однако эти «незамеченные» отношения немаловажны. Простой пример: смысловое отношение между двумя звуками (их «сопряжение»), не разделенные паузой - одно, а разделенные паузой - дру-

¹⁸⁴ Мы говорим «музыкальный звук имеет точную высоту». Он не имеет «высоту», он имеет точную частоту, измеряемую в герцах.

¹⁸⁵ Моцарт считал паузу одним из сильнейших средств воздействия в музыке.

гое. (Отсутствие звука, вспомним, имеет свой «смысл»). Музыкальные звуки – «живые» элементы, а не мертвые точки на бумаге. В момент паузы музыка не прекращается. Звуча нет – а музыка есть!¹⁸⁶ Семантически «пауза-молчание» – на лат. *Silenda, Silentium* – означает: 1) то, о чем следует молчать; 2) держать в тайне; 3) молчать о чем-то; 4) тишина (внутренняя, внешняя); 5) тайна. Какой из перечисленных смыслов «молчания» заимствуют паузы в том или ином произведении?

Размышление над ролью паузы в музыке приводит к целому ряду вопросов: что есть пауза относительно звука? Она – отрицание («нейтрализация») звука или его продолжение? Эти два элемента находятся в отношениях антагонизма? «мирной» оппозиции? единства? Они самостоятельны или взаимообусловлены? Существуют ли «правила» использования пауз в сочинении музыки? Учитываются ли они исполнителем (и каково его отношение к ним) при формировании образа произведения? Учитываются ли они слушателем (и каково его отношение к ним) при восприятии музыки? Если да, то как это происходит? А если не учитываются, то почему? Вопросы и в этом случае не риторичны и не «наивны», как казалось бы.

Пауза не только участвует «технически» в образовании ритма произведения (как обычно считается), но также играет важную роль в создании внутренней его динамики, всей драматургии. В этом плане она может выполнять, в иных случаях, более важную роль, чем сами звуки.

Услышать (научиться слушать и слышать) и, соответственно, исследовать не только звуки-звучание, но также паузы и их содержание – важная проблема в музыкальной науке и в музыкальном обучении, ибо они

¹⁸⁶ Проэкспериментируем на примере Токкаты и фуги ре минор Баха, «устраняя» мысленно паузы, чтобы убедиться в их значении в музыкальном дискурсе.

в музыке - полноценные события, как сами звуки и их сочетания.

Выводы

Вышеизложенное приводит к выводу о том, что слуховому / слушательскому фактору следует придать соответствующий статус в музыкальной науке. Логика размышления и аргументы также ведут к выводу о необходимости создания теории слушания музыки.

Напоминаем, речь не идет о восприятии музыки. Эта проблема - область психологии (музыкальной). Слушание музыки – это *музыкальная деятельность*, ее область – музыковедение (и, соответственно, музыкальная педагогика). В данном случае преследуются другие задачи, предмет изучения здесь другой. В связи с этим, считаем необходимым создание нового направления в музыкальной науке – «слухового» музыковедения (наряду с традиционным «визуальным»).

Конечно, реализовать данный подход, разработать соответствующие методы исследования будет не просто. Потому что перед исследователем выступает новая, мало поддающаяся объективному изучению реальность: предметом выступает здесь не «объект» (музыка в ее формально-текстовом аспекте), но отношение «объект-субъект». Однако в столь же сложном положении оказалась в свое время физика при открытии нового мира – квантового, где классическая методология перестала действовать. Тем не менее, физики нашли и продолжают находить адекватные методы, не «пассуя» перед «загадочной» квантовой реальностью (где, кстати, тоже отношение «объект-субъект» является определяющим). Новую научную парадигму, принятую вслед за физикой и другими науками, необходимо применить и в рамках музыковедения, ибо оно не может отстраниться от нового магистрального научного пути. Тем более, что характер этой парадигмы близок специфике (природе)

самой музыки.¹⁸⁷

«Слуховой» подход в изучении музыки должен охватить все возможные уровни и аспекты общения «человек-музыкальный звук» и, соответственно, «человек-музыка»: общекультурный, философский, музыковедческий, психологический, воспитательно-педагогический, методико-технологический и пр.

Успешный опыт в этом направлении уже существует. Укажем, в качестве примера, на упомянутую концепцию и практическую деятельность музыковеда и философа George Balan (Германия) под названием «*Musicosophia*».¹⁸⁸

Литература:

1. Balan G. *Cum să ascultăm muzica* (Как слушать музыку), București, 1999.
2. Gagim I. *Fenomenologia audiției muzicale* (Феноменология слушания музыки) // Gagim I. *Muzica și Filosofia*, Chișinău, 2009, с. 134-140.
3. Gagim I. *Taina muzicii* (Таина музыки) // Gagim I. *Omul în fața muzicii* (Человек и музыка: лицом к лицу), Bălți, 2002, с. 63-93.
4. Iorgulescu A. *Timpul muzical. Materie și metaforă* (Музыкальное время. Материя и метафора), București, 1988.
5. Moretta A. *Cuvântul și tăcerea* (Слово и молчание), București, 1994.
6. Vijnana Bhairava Tantra. *Cartea secretă a căii tantrice, comentată de Osho* (Секретная книга тантрического пути, в комментариях Ошо), vol.II, București, 2000.
7. Асафьев Б. *О направленности формы у Чайковского* //

¹⁸⁷ Этот вопрос мы рассматриваем в статье «Музыка и музыкальное образование в контексте новой эпистемологии» // «Методологические проблемы современного музыкального образования». Материалы международной научной конференции. Санкт-Петербург, РГПУ им. Герцена, 2009.

¹⁸⁸ См. в Google: *Musicosophia*. Также см: Gagim I. *George Balan: Musicosophia* // Gagim I. *Muzica și filosofia*. Chișinău, 2009, с. 58-92.

- Избранные труды. Том 2. Москва, 1954, с.64-70.
8. Букина Т.В. *Рецептивистика и музыкальная наука на рубеже тысячелетий: в поисках компромисса* // http://www.terrahumana.ru/arhiv/07_03/index.html.
 9. Гачева Г. Д. *Музыка и световая цивилизация*. Москва, 1999.
 10. Орлов Г. *Древо музыки*. Санкт-Петербург, 2005.

СЛУШАНИЕ МУЗЫКИ КАК ДУХОВНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Хотя название статьи указывает на проблему «слушание музыки» в качестве предмета конкретного изучения, основные категории, в которых мы «целимся» - это человек и его духовность. Ведь всякая деятельность, тем более культурного характера, относится напрямую к понятию «человек», предполагает «улучшение» его состояния, его «преобразование». В данном случае, категория человека рассматривается в контексте музыки, материализованная посредством одного из видов музыкальной деятельности - слушание. Но речь идет не об «обычном» слушании, а о слушании как деятельности духовной, то есть той, которая затрагивает внутренний мир на глубоком его уровне. Итак, первая категория, с которой начинается процесс, это «слушание», а конечная - «человек». Процесс, *концептуально*, идет со стороны музыки к человеку, а не со стороны человека к музыке. Конечно, вначале также стоит человек, ведь именно *он* должен «слушать». Но человек, находящийся в начале пути, и человек находящийся в конце пути - «люди» разного качества. Получается, человек сам себя преобразовывает, совершенствует свое прежнее состояние. Музыка, в данном случае, является средством, а не целью (тем более, «в себе»). Поэтому главная тема подобного подхода - не «музыка», а «я и музыка». Осваивая музыку, познавая и «вбирая в себя» (в данном случае - через слушание) ее гармонически-божественные качества - превращать их в качества души. В описанном варианте общения с музыкой, мы касаемся наивысшего ее предназначения для человека, а также наивысшего уровня развития человека - духовного.

«Музыка - искусство». Так мы, как правило, говорим. При всей истинности данного определения мы все

же должны констатировать, что это только одно из ее измерений и, значит, одна из ее функций. Потому что музыка выступает и в других качествах, она применяется и в иных практиках, помимо художественной. Например, церковная музыка, использование музыки при медитации или в медицинских целях и др. Она здесь не рассматривается как искусство, как художественное явление, предполагающее аплодисменты, цветы, возгласы «бис» и т. п. (Кстати, музыка появилась не как художественная / культурная деятельность, а как душевно-духовная потребность: человек стал петь в начале «для себя», а не «для сцены»).

Когда-то музыка и человек были неотрывны друг от друга, они составляли одно целое. Со временем, музыка стала совершенствоваться, переходя с любительского на профессиональный уровень достигнув наивысшего уровня в творчестве великих гениев. Но, «палка о двух концах». Диалектика не любит забывать о ней, она всегда дает о себе знать. При развитии-профессионализации музыка встала на сцену, а человек остался в зале или даже вне зала. Произошел «великий развод», последствия которого старается устранить музыкально-педагогическая наука. Потому что какова, в принципе, ее миссия? Возврат музыки в ее лоно – в душу человека.

«Природная» форма общения человека с музыкой – слушание. Она – слуховое явление и не предполагает другого способа ее восприятия кроме как слухового. Музыка «рассчитывает» на наш слух, и единственное ее обращение к нам – «слушайте меня». Слух есть музыкальный инструмент человека. Поэтому развитие способности слушания является в музыке альфой и омегой. Но рассматривается ли данная задача – в научном плане, да и в методическом – сообразно ее ценности, ее важности? Пока не можем этого утверждать. Слушание,

как *определяющий* акт в области музыки, не получило еще должного освещения в литературе, при большом количестве работ по данной проблеме. (Мы не говорим о восприятии музыки, которая есть психологическая категория, а имеем в виду слушание музыки как практический вид учебной / культурной деятельности).

Исходя из вышеизложенных соображений, мы разработали и ввели в учебный план специальности «Музыка» вузовский курс «Искусство слушания музыки».

Слушание музыки, в истинном понимании данного акта, это исследование, это поиск. А исследование завершается открытием. Безусловно, в данном случае они (исследование и открытие) – слухового порядка. Речь идет в нашем случае не о поиске ее глазами в партитуре (партитура еще не звучит), а об обнаружении ее в самих звучаниях.

Слуховой процесс работы над произведением (в исследуемом нами варианте) тот же, что и при исполнительском его освоении. Это именно то, что делает пианист, скрипач, вокалист при работе над пьесой. Этапы те же, общий план работы тот же, смысл – тот же: освоить музыку. И если у инструменталиста или вокалиста рабочий инструмент – это фортепиано, скрипка, голос, то для слушателя – это слух. Слухом он проделывает то, что делают глаза и пальцы инструменталиста или голоса вокалиста: осваивает, при многократном слушании, каждую фразу, каждый мотив.

У Бориса Асафьева¹⁸⁹ встречаем два термина, на которых мало обращают внимание, но которые являются особо важными при всякой музыкальной деятельности, от музыковедческо-научной до слушательской. Первый из них – «наблюдение музыки». Музыка, как мы знаем – процесс, движение. Это ее природа. Музыкальное содержание становится во времени. Поэтому наблюдать

¹⁸⁹ Асафьев Б. *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград: Музыка, 1971; Асафьев Б. *Путеводитель по концертам*. Москва: Советский композитор, изд. 2-е, 1978.

непрерывно (подчеркиваем - непрерывно, так как каждый миг в музыке что-то происходит) движение звуков не только очень важное требование, оно - определяющее. (Однако это нелегкая задача, как показывают наши наблюдения, часто даже для музыкантов). Пройгнорировал это требование и - все, упустил момент, разорвал линию дискурса, что-то потерял (а иногда - очень много или даже что-то существенно). Это как бы прочитать книгу, пропуская целые страницы. Что останется от содержания? Куски, фрагменты. Второй асафьевский термин - «обнаружение музыки». Данное действие также относится ко всем формам деятельности в области музыки - от теоретического анализа до слушания. Это означает обнаружение музыки глазами по партитуре при теоретическом изучении, обнаружение и передача музыки при ее исполнительском освоении, обнаружение музыки при ее слушании. Последнее называется «слышанием» - высшая форма слухового общения с музыкой. Что значит «обнаружить» музыку? Значит «вскрывать» в нотах (при зрительном анализе по партитуре) или в звуках (при слуховом анализе) содержание музыки. Это значит придать («присвоить») звукам определенный смысл. Этот смысл носит объективно-субъективный характер: он создается в нашем сознании на основе звуковой материи, то есть того, что звучит. Но то, что звучит, то есть то, что слышу, я трактую и понимаю по-своему. Мое воображение работает, оно - «представляет» («ставит пред собой» и «видит») что-то, «фантазирует», в нем возникают всякого рода ассоциации, идеи, мысли-размышления. То есть, возникает образ - музыкальный, художественный. И он не возникает в каком-либо другом месте, кроме как только в нашем воображении. Не случайно у этих двух понятиях - образ и воображение - один и тот же корень. Здесь встречаются две категории из двух разных областей - «образ», как эстетическая / художественная и

«воображение» как психологическая - но которые, при «встрече», составляют единое нерасторжимое целое.

Общение с музыкой – то есть, освоение-присвоение ее звуко-духовной субстанции и превращение в содержание внутреннего «я» - возможно (и оно, по сути, происходит) на разных уровнях: на уровне элементарных эмоций (иногда даже на уровне ощущений – приятно, «уютно», «тепло»),¹⁹⁰ на уровне сильных эмоций, на уровне чувств – более или менее глубоких, на уровне переживания, на уровне размышления-медитации и т.д.

В связи с этим, следует остановиться на других двух терминах, которых часто отождествляют, хотя они, в принципе, разного порядка: «восприятие музыки» и «переживание музыки». «Восприятие» – это психологический термин, а «переживание» – философский. Если мы говорим о духовном общении с музыкой или о духовном ее слушании-слышании, то нас должно интересовать понятие «переживание».¹⁹¹ Переживание музыки происходит не на поверхности нашей психики, а в ее глубине. Оно вовлекает все наше существо. Вместе с тем, оно глубоко личностного порядка. При настоящем переживании мы полностью отождествляемся с музыкой, с тем, что происходит в ней. А в ней происходят различные события, иногда разворачивается целая «жизнь». В процессе переживания «я» и музыка – не две вещи, а одна. Хотя термин «восприятие», если тракто-

¹⁹⁰ Кант, при иерархизации искусств, определил музыку на последнем месте, утверждая: «Воздействие музыки наподобие воздействия пахнущего платочка – приятный запах, от которого потом ничего не остается». Автор данной статьи позволил себе «полемизировать» некоторым образом на эту тему с великим философом: Gagim Ion. *Kant și muzica* // Gagim Ion. *Muzica și filosofia*. Chișinău, Editura Știința, 2009, p. 98-109.

¹⁹¹ Этот вопрос мы рассматриваем в статье: Гагим Ион. *Переживание музыки как квинтэссенция музыкального опыта*. // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». № 3 / 2013, с. 18-27.

вать его в глубинном варианте, предполагает, по сути, то же самое, ибо само это слово означает «принимать в себе» - «вос» + «приятъ». То есть, при восприятии должен происходить перевод музыки с ее внешнего физическо-материального звучания в звучание внутреннее, духовное. Происходит то, что мы называем *интериоризацией* музыки.

Мы часто употребляем слово «духовность» или выражение «музыка – духовное явление» и т.д. Сама формулировка цели музыкального воспитания содержит данную категорию: «формирование музыкальной культуры как неотъемлемой части духовной культуры». А вот в чем заключается это явление, не всегда ясно представляем. В общем плане это как бы понятно, а вот как это можно разглядеть, определить в качестве результата, представляет собой проблему. Как это можно измерить, каковы критерии определения степени духовности как результата какой-либо деятельности, в частности учебной и / или музыкальной? Но это тема другого разговора. Здесь мы только заметим, что духовные процессы происходят не на поверхности сознания, а в его глубине. Значит, музыка должна дойти до того уровня. Как? Это может произойти само по себе, на основе внутренней природы конкретного человека. Но обычно это не происходит: самое распространенное общение с музыкой – это уровень психологических реакций (часто – первичных), на уровне эмоций-чувств первого скажем так, «созыва» (от корня «зов»), и музыка, действительно, «взывает» к нам).

О слушании музыки как формы деятельности, написано немало. Но литература по данной проблеме касается в основном методического ее аспекта. На уровне же концептуальных основ, на уровне рассмотрения вопроса в его основополагающих измерениях – философском, музыковедческом, психологическом, духовном и т.п. – она не получила пока должного освещения.

Данное направление составляет один из предметов нашей научной и педагогической деятельности, которое получает практическое внедрение в названном выше курсе.

Излагаем основное его содержание.

- *Философский аспект* отношения «человек – звук»: философия звука; философия молчания; звук как один из основополагающих элементов мироздания и жизненного окружения человека. Мир как звучание. «Музыка» космоса. Космологические «предпосылки» возникновения музыки. *Musica mundana*; *Musica humana*; *Musica instrumentalis*. Звук как «язык», как носитель информации, как средство общения «человек-мир», «человек-человек». Различные «коды» звуковой реальности. Слушание как духовный процесс.
- *Психологический аспект* отношения «человек-звук». Звук как фактор воздействия на внутренний мир человека. Различные типы / уровни психической реакции человека на звук. Индивидуальный характер отношения / реакции «человек-звук» / «человек-звучание». Аспекты «тождества» между процессами происходящими в музыке и психическими процессами: динамизм, метричность, ритмичность, резонантность и др. Слушание как психический процесс.
- *Музыкально-психологический аспект* слухового общения с музыкой. Понятие «музыкальное общение». Понятие «слуховое общение с музыкой». Различные аспекты и уровни слухового общения с музыкой.
- *Музыка как искусство. Музыка как «сверх-искусство»* - как духовное явление / как духовный мир. Музыка в духовных практиках (религиозных, мистических ритуалах и т.д.). Различные виды общения с музыкой: как с искусством (на художественно-эстетическом уровне), как со сверх-искусством (на

- духовном уровне). Определение и характеристики «духовного слушания / слышания музыки».
- *Понятие «слушатель музыки».* «Статус» слушателя музыки в процессе общения «композитор-исполнитель-слушатель» / «сочинение-исполнение-слушание». Слушание музыки как *музыкальная деятельность* наряду с понятиями «исполнительская деятельность» и «композиторская деятельность» (различные по форме, но сходные / идентичные по внутреннему – психо-духовному - содержанию). Слушатель музыки как «со-автор» музыкального произведения. «Права» и «обязанности» слушателя музыки при общении с музыкальным произведением.
 - *Методика развития способности слухового общения с музыкой.* Понятие «дисциплинирование слуха». Музыкальное произведение как «дискурс», как «движение-развитие», как «процесс становления образа / содержания». Понятие «слуховое наблюдение / слуховое «прочтение»» процесса музыкального становления (музыкального дискурса). Слушание музыки как слуховое «исследование» музыкального дискурса (музыкальных «событий», происходящих в музыке). Слушание музыкального произведения как сотворчество. Слушание музыкального произведения как «открытие». Навыки слухового общения с «программной» музыкой. Навыки слухового общения с непрограммной («чистой») музыкой. Понятие «*музыкальное восприятие музыки*».
 - *Технология слухового общения с музыкой / слушания музыки.* Фазы (этапы) слухового изучения музыкального произведения: от первоначального ознакомления до установления постоянного внутреннего диалога с музыкой произведения. Понятие «интериоризация» музыки / музыкального произведения. Процесс (этапы) интерио-

ризации музыки. Понятия «внешняя музыкальная реальность» и «внутренняя музыкальная реальность». Внутреннее «слушание / слышание» музыкального произведения. Звучание музыки во внутреннем мире слушателя как *духовная* реальность.

Развитие способности слухового общения с музыкальным произведением с целью его интериоризации – а выход на духовный уровень предполагает присутствие (т.е. звучание) музыки на глубине нашего внутреннего мира – опирается на многократное его слушание (целостно или по частям) по определенной технологии. Излагаем возможные фазы (этапы) **технологии слушания музыкального произведения.**

1. *Первичное слушание* произведения с целью общего знакомства - так как оно является в сознании при первом с ним контакте, без конкретной «учебной» цели.
2. Слушание произведения с целью *определения общей структуры* (различных ее элементов: частей, подчастей, вступления, всякого рода наиболее крупных эпизодов и т.п.). Здесь предполагается нарастание интенсивности слухового наблюдения.
3. *Фиксация на бумаге структуры* произведения при помощи букв (больших, маленьких), цифр (романских, арабских), других знаков. Например: А, Б, В, А или I, II, III, I.
4. Определение и фиксация на бумаге *подструктур* произведения в рамках больших структур. Например: А (аа), Б (бб¹), С, (аа¹) и т. п. Здесь подвергаются отдельному многократному слушанию различные фрагменты, эпизоды, предложения, фразы, мотивы и т.д. (Требование о *нарастании интенсивности слушания* сохраняется на протяжении всей работы над произведением).
5. Многократное слушание *маленьких структур* (в основном наиболее трудных для слухового запо-

- минания): аа, бб и т.д. Слушание сопровождается незаметным *интонированием* (*напеванием*) мотивов, фраз, тем и т.д. Напевание может принять разные формы: воздушной струей, тихим насвистыванием, интонированием вполголоса на разных согласных («а-а-а») или слогах («та-та-та», «па-па-па»), в зависимости от характера музыки. Оно также может быть: а) слышимым, б) почти неслышимым, в) неслышимым (ментальным).
6. После фиксации на бумаге структуры произведения, можно сопровождать слушание и / или напевание тем, фраз, мотивов и т. д. *меложестикой* (*пластическим интонированием*). Руки воспроизводят в пространстве конфигурацию этих структурных элементов. Почему «руки», а не «рука»? Потому что по мере накопления опыта руки «воспроизводят» разные рисунки: первый и, соответственно, второй голос, мелодию и конфигурацию аккомпанемента и т.д. В некоторых местах, например, обе руки объединяются в одном общем рисунке.
 7. Фиксация на бумаге *мелоритмии* произведения – графического изображения в виде линий (волнообразных, зигзагообразных, прерывистых, спиралевидных, восходящих, нисходящих, пунктирных, стрелками), а также в виде других знаков конфигураций мотивов, фраз, тем, специфических моментов (последовательности аккордов в аккомпанементе или выразительное движение баса и т.п.). Графические изображения должны воспроизводить как можно адекватнее «дух» соответствующего элемента. Окончательный вариант данного вида фиксации можно назвать «*партитурой слушателя*» по которой он будет следить глазами и воспроизводить внутренним слухом музыку произведения, вспомнить ее по прохождении времени и т.п.¹⁹²

¹⁹² Здесь важна не «партитура» сама по себе, а процесс ее создания,

8. Слушание произведения, наблюдая музыку по «*партитуре*» согласно происходящим в ней «событиям».
9. Слушание произведения, совмещая визуальное наблюдение мелоритмии с меложестикой.
10. Слушание произведения, совмещая напевание (в разных его формах) с меложестикой.
11. Слушание произведения, совмещая все виды «побочного сопровождения»: напевание, меложестика, наблюдение мелоритмии.¹⁹³
12. Многократное слушание произведения до ее *внутреннего запоминания* (на уровне внутреннего слуха).¹⁹⁴
13. «Слышание» («воспроизведение») музыки на уровне *внутреннего «я»*, вне ее физического звучания. Данное действие может сопровождаться напеванием или меложестикой. При необходимости (при забывании отдельных мест), можно обращаться к «партитуре».
14. Внутреннее «воспроизведение» произведения *во всем ее художественном облике*, как дискурс с определенным содержанием, с определенной драматургией, с определенным философским смыслом и т.п.
15. *Сохранение музыки в сознании, в сердце и на губах* (непроизвольное насвистывание / напевание / интонирование мотивов, тем и т.д.). *Поддержание внутреннего диалога с музыкой* произведения. Внутреннее звучание музыки становится духовным

слуховая и психологическая работа, проделанная для того, чтобы ее составлять.

¹⁹³ Здесь мы излагаем возможные варианты, но их можно сочетать по-разному.

¹⁹⁴ Получение данного результата и есть то, что мы называем *интериоризацией* музыки. На данном этапе и на данном уровне происходит перевод музыки из внешней реальности во внутреннюю реальность, превращении ее звуковой, материальной субстанции в духовное содержание нашего «я».

опытом, частью жизни внутреннего «я», всего нашего существа.

16. Как результат *формируется новый вид музыкального слуха. Музыка пред-стает перед нами в другом качестве*, мы смотрим на нее по-другому, понимаем и общаемся с ней на другом уровне, устанавливаем с ней новое, неизвестное ранее отношение. Музыка, в данном случае, способна *нас изменить*, то есть *преобразовать* наше сознание согласно ее гармоническим, божественным законам.

Конечно, данная деятельность, во всем ее содержании - это труд. Но не бывает восхождения без усилий, иногда невероятных. В том числе (или даже особо) в области духа. Только в их результате можно достичь вершины. Иначе человек обречен остаться в мире дарвинских категорий. Уместно здесь, наверное, вспомнить известное высказывание Бетховена: «Тот, кто достигнет понимания моей музыки, возвысится над грязью, в которой ползают все остальные». Слушаем же Бетховена. И Моцарта, и Баха...

TEHNOLOGIA AUDIȚIEI MUZICALE

În continuare propunem o posibilă *tehnologie a audiției muzicale* cu titlu de materializare a raționamentelor teoretice expuse mai sus.¹⁹⁵

Activitatea de audiere a unei creații este o *investigație* (auditivă) în sensul propriu al cuvântului – o *cercetare*, o *căutare* și o *descoperire*. Ea necesită o *disciplină a auzului și a minții*, dar și care dezvoltă disciplina auzului și a minții, dezvoltă (lărgiște și aprofundează) întreaga conștiință. Audiția adevărată, pătrunzătoare a unei creații presupune o urmărire pe cât e posibil de atentă, concentrată și analitică a discursului sonor. „Instrumentul” de lucru în cazul dat este auzul, în forma lui activă, participativă. Pentru a pătrunde în sensul ascuns al unei creații se cere *implicare* auditivă și *lăuntrică*, *participare* la ceea ce se întâmplă în muzică, *contopire* cu discursul sonor. O creație muzicală este o *acțiune* (și nu un „tablou static”), unde au loc anumite *evenimente* (sonore, muzicale). Ele trebuie «citite» de auz, adică urmărite *activ și neîntrerupt*.

Tehnologia însușirii auditive a unei piese muzicale este similară, în linii generale, cu tehnologia însușirii unei piese de către un instrumentist (adică, ceea ce face un pianist, de exemplu, la învățarea unei piese noi), și anume: cucerirea ei pas cu pas, prin repetări și exersări, prin dezmembrare în elemente și îmbinare de elemente, prin cucerire și stăpânire a fiecărui pasaj, a fiecărei mișcări, a fiecărui moment specific, a locurilor „dificile” etc.

Fazele tehnologiei:

1. *Audiția de ansamblu a creației* – așa cum ni se prezintă ea _____ ca pentru prima dată, lăsându-ne duși pe valurile ei,

¹⁹⁵ Autorul a elaborat și predă la Universitatea „Alec Russo” din Bălți (dar și în alte universități) cursul *Audiții muzicale comentate*, precum și promovează conferințe-audiții publice cu titlul *Arta de a asculta și înțelege muzica*. Tehnologia în cauză este un aspect al acestor activități. (A se vedea, de exemplu, *Fenomenologia audiției muzicale*, în: Ion Gagim. *Muzica și filosofia*. Editura Știința, Chișinău, 2009, p.... sau: Ion Gagim. *Omul în fața muzicii*. Bălți, 2000).

fără vreun scop foarte concret.

2. Audiția de ansamblu, dar cu intenția de a *determina anumite structuri* (părți, mișcări, episoade, elemente ale întregului) – în cel mai general mod. (Aici pot avea loc două, trei etc. reaudieri ale creației). Se cere o creștere a intensității ascultării.
3. *Clarificarea structurii creației*. Are loc „prinderea” și fixarea pe pagină a contururilor arhitecturii ascunse (ordinii arhitectonice) a lucrării. *Notarea* prin litere (mari sau mici, în funcție de dimensiunile lucrării), prin cifre a structurii generale. De exemplu: A, B, C, A sau I, II, III, I.
4. Audiția de ansamblu, determinând și notând pe pagină anumite *substructuri* în cadrul structurilor mari (de ansamblu). De exemplu: A (aa), B (bb¹), C, A (aa+). (Aici se audiază separat, prin reluări, fragmente, substructuri, motive, părți etc.). Audiere repetată și, de fiecare dată, tot mai concentrată.
5. Reaudieri repetate în scopul determinării (prin verificări și modificări) și notării *structurilor mici* (aa, bb etc.). Aceste reaudieri pot fi *însoțite de o fredonare* a motiveilor, melodiilor, temelor.
*Fredonatul*¹⁹⁶ poate fi: sub formă de „îngânare” (murmur, cânt nedeslușit); prin șuvoi de aer; prin fluierat ușor; prin diverse vocale (de exemplu „a”) sau silabe („ta-ta-ta”, „pa-pa-pa” etc.), în funcție de caracterul melodiei. Fredonatul, la fel, poate fi: a) audibil, b) aproape inaudibil, c) mut (inaudibil / mintal).
6. După notarea pe pagină a structurii lucrării în elementele sale, se aplică *melogestica* („intonarea plastică” / „dansul mâinilor”) conform liniei după care se desfășoară fiecare din motivele, melodiile, temele respective (a, a, b, b¹ etc.). Mâna / mâinile urmează în aer „traiectoria” dezvoltării melodiei date (motivului dat). De ce

¹⁹⁶ Fenomenul fredonatului este examinat fundamental de către George Bălan în lucrarea *Le petite traite de l'arte de fredone...* (Sankt Peter, Germania, 1996).

„mâinile” și nu doar „mâna”? Deoarece diferite mâini pot urmări diferite motive (la diferite voci sau instrumente), cu diferită configurație sau diferite elemente ale motivului respectiv – de exemplu, submotivele etc. În unele cazuri, ambele mâini pot „picta” în aer aceeași figură.

7. Fixarea pe pagină a *meloritmiei* – notarea prin figuri grafice a configurației motivelor, melodiilor, momentelor specifice, prin: linii / fragmente de linii ondulatorii, în zigzag, în salturi, întrerupte, curbe, prin spirale, puncte, în urcare, în coborâre, prin săgeți, prin alte semne. Se aplică tot ce e posibil pentru a „prinde” și fixa cât mai adecvat „caracterul” („spiritul”) acestor motive, melodii, a unor momente („evenimente”) caracteristice ale lor: salturi, pauze semnificative, sonorități vădit disonante și revenirea lor la sunare consonantă, elemente ritmice specifice, sincope, culminații etc. Lucrul aceasta la fel se efectuează în baza mai multor reaudieri. (În lucrările de proporții – simfonii, concerte, sonate, divertismente, cvartete, mese etc. - se trece de la ansamblul restrâns la ansamblul lărgit, treptat). Varianta finală a notării creației pe pagină o putem numi «*partitura ascultătorului*».¹⁹⁷
8. Audierea lucrării în întregime urmărind vizual *meloritmia* efectuată pe hârtie.
9. Audierea lucrării în întregime îmbinând urmărirea vizuală a *meloritmiei* cu *melogestica*.
10. Audierea lucrării în întregime prin îmbinarea *fredonatu-lui* cu *melogestica*.
11. Audierea lucrării în întregime prin îmbinarea celor trei elemente: *fredonat*, *melogestică*, urmărirea *meloritmiei*.
12. Reaudierea multiplă a lucrării până la memorizarea ei interioară (la nivel de auz interior).
13. «*Auzirea*» (reproducerea) integrală a lucrării în interior, fără ca ea să răsună în exterior. (În caz de necesitate,

¹⁹⁷ De menționat că nu «partitura» în sine contează, până la urmă, ci căutarea ca atare, efortul auditiv pe care îl facem pentru a o crea.

lucrarea se reaudiază până la memorarea ei deplină. Această procedură poate fi însoțită de fredonat sau de melogestică. Și doar rareori, dacă este strict necesar, ea poate fi însoțită de urmărirea meloritmiei).

14. *„Interpretarea” („cântarea”) interioară a lucrării, în toată valoarea ei muzicală, ca discurs cu un anumit conținut, ca o narațiune / dramaturgie cu „evenimentele” semantice respective, cu sensul său „filosofic” etc.*
15. *Meditația muzicală: desfășurarea, pe „fundalul” muzicii care răsună în interior, a trăirii personale a unor stări specifice, provocate de această muzică, cu apariția unor „interogații” și a unor posibile „răspunsuri”, cu apariția unor reflecții, gânduri etc. Muzica provoacă astfel de stări irepetabile (pe care doar muzica poate să le provoace), dar și este însoțitoarea acestor stări, care n-ar putea să apară în afara muzicii date (a „dialogului” cu ea). Pentru aceasta, este necesară o „contopire” interioară totală cu muzica - până la identificarea spirituală cu ea. Muzica dată devine parte a eu-lui interior, a întregii ființe, răsunând, la nivel de „celule”, pe planul întregii conștiințe. „Conținutul” (sensul, mesajul, ideea, „sentimentul” spiritual) poate purta diferit caracter, în funcție de persoana dată, de gradul ei de cultură, de inteligență, de gândire, de simțire etc.*
16. *Păstrarea muzicii în inimă, în minte și pe buze. Întreținerea unui dialog lăuntric cu ea, a unei „conversații” intime neîntrerupte. Acesta ar fi nivelul superior de comunicare cu o lucrare muzicală.*
17. *În rezultat, se dezvoltă un nou auz muzical. Muzica, în general, ne apare într-un alt mod. Se formează o nouă înțelegere a muzicii, o nouă viziune asupra ei și asupra relației personale cu ea. Doar la acest nivel muzica ne poate schimba (transfigura), edificându-ne interiorul după legile ei sublime.*

МУЗЫКА КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ЧЕЛОВЕКА

Статья раскрывает профессиональный опыт автора, начавшего свой путь в качестве учителя музыки и оставшегося, *по духу*, в этом же «простом» - простом ли? – качестве. Этот опыт сформировался под доминирующим императивом - желанием «докопаться до сути», «до основ» относительно того, что есть музыкальное воспитание в плане постижения глубинного, сокровенного смысла соотношения «человек-музыка». Хотя постепенно формальный статус автора менялся, и по форме виды его деятельности стали называться по-другому, он всегда старался смотреть на то, что делает, глазами *учителя* – чтобы все поставленные вопросы и полученные ответы способствовали совершенствованию того, что называется Воспитанием Музыкой. Профессиональная любознательность повела автора по самым разным, неожиданным, но головокружительным по полученным ответам на непрекращающиеся вопросы стезям человеческого знания. Постепенно, год за годом, он стал убеждаться, что музыкальное воспитание, по сути своей, очень далеко от когда-то сформировавшегося представления, а на практике – от официально декларируемой цели. Сама музыка, как одно из таинственнейших явлений этого мира,¹⁹⁸ ее познание, понимание, освоение и впитывание ее космически-божественной субстанции на уровне личного опыта – это и есть музыкальное воспитание в его наивысшем смысле. Мы считаем их универсальными по своей природе и по охвату аспектов и уровней духовной, экзистенциальной жизни человека в ее глубинных формах.

¹⁹⁸ На одном из мастер-классов великий дирижер современности Серджиу Челибидаке, при обмене несколькими вступительными фразами с аудиторией, подытожил: «Я завидую вам, что вы знаете, что такое музыка!».

Накопленный опыт автор рассматривает как практику самоформирования (в профессиональном плане) и самовоспитания (в личном плане) на протяжении жизни в одной из наивысших областей человеческого духа – в музыке. Именно в музыкальной сфере посчастливилось ему трудиться. Именно музыку посчастливилось ему постигать и именно ей удалось посвятить свое «я».¹⁹⁹

х х х

Мне всегда не давала покоя вторая сторона официально сформулированной в соответствующих документах конечной цели музыкального воспитания: *формирование музыкальной культуры как неотъемлемой части духовной культуры*. (Обращаем внимание на уточнение – «неотъемлемой!»). Когда-то, еще в «материалистическое» время, я или мало обращал внимание на суть этой второй стороны, или понимал ее абстрактно и без особых «претензий»: музыка есть духовное явление, она – представитель и выразитель человеческого духа и т.п. В виде общих слов, это правильно, конечно. Но потом я начал все больше понимать, что речь ведется о внешней стороне того, что есть духовность в истинном значении этого слова. Но ведь духовность имеет и внутреннюю сторону, соответственно – внутренний опыт. Значит музыка может предстать перед нами, в плане «духовности», как в первом, так и во втором понимании.

Такая постановка вопроса спровоцировала интерес к философии музыки и музыкального воспитания / образования. Ведь «духовность» - философское понятие,

¹⁹⁹ Направление кафедры ЮНЕСКО Московского Педагогического Государственного Университета – Музыкальное образование на протяжении жизни – послужило импульсом для написания данной статьи.

метафизическое. Поэтому, помимо опубликованных мною работ по философии музыки и музыкального образования (в результате поисков, раздумий, изучения вопроса и на основе собственного переживания музыки на данном уровне),²⁰⁰ появилось как бы «от себя» несколько книжек с музыкально-метафизическим содержанием.²⁰¹ Полученные результаты нашли отражение в содержании учебных дисциплин на факультете музыки и в проведении педагогической практики студентов. Это нашло свое отражение и в обновленном куррикулуме по музыкальному воспитанию, в учебниках по музыкальному воспитанию соавтором и научным координатором которых я являюсь.

Так вот – вопрос: доходим ли мы в процессе музыкального воспитания до второй стороны объявленной цели – «...как неотъемлемой части духовной культуры»? Понимаем ли мы это положение правильно, во всей его глубине? В чем неповторимая специфика музыки в этом смысле, то есть, каковы свойства ее духовной сущности? Вопросов немало. Дм. Кабалевский относительно педагогических принципах и методах музыкального воспитания говорил, что они должны опираться на природу музыки, исходить из сути самой музыки и т.п. Так вот, логично предположить, что не только педагогические принципы и методы должны «олицетворять» собственно музыку (то есть, не только сам процесс обучения), но и решение конечной цели, то есть результат (или, другими словами, то, что останется в душе и в сознании ребенка / человека), также должно носить печать имманентной природы музыки.

Первый момент (и самый важный), когда мы говорим о музыке в кон-тексте духовности (или в ее связи с духовностью), то может предполагаться, что эти

²⁰⁰ Книга *Музыка и Философия*, а также различные статьи.

²⁰¹ *Музыка: метафизические опыты; Под знаком музыки; Состояния музыки и др.*

две стороны существуют как бы отдельно (или могут существовать в таком виде) и, когда «потребуется», мы можем их «состыковать», то есть «внедрить» духовность в музыку или «привить» ей духовность с помощью, например, названия произведения, программы или слов (скажем, произведения на религиозный текст – Реквием, Месса, Литургия и т.п.). Но это совсем не так. Духовность есть объективное качество музыки, самого ее звучания, самих составляющих ее звуков. Но это «духовность» понимаемая в ее глубинном и истинном, то есть, «космическо-вселенском» смысле. Разве мы вправе утверждать, что Месса си-минор Баха – духовное произведение, а его Бранденбургские концерты или известное Скерцо из третьей Сюиты – нет? Чисто инструментальное произведение не менее духовно, чем вокальное на «духовный» текст. Тогда вопрос: в чем духовность произведений чисто инструментальных (например, фуги)? Ведь они не говорят словами, о духовности. Но ее, духовность, эти произведения выражают, содержат, передают и т.п.

Духовность есть не только то, что связано с «религиозностью» (в обывательском понимании этого слова). Есть ведь и нерелигиозный вид духовности. Духовность, содержащаяся в музыке, находится над религиозной духовностью (включая и ее, безусловно, в известных случаях).²⁰² Не зря все религии мира апеллируют к музыке в качестве «помощницы» для постижения Бога. (В некотором смысле духовность и религиозность «совпадают», в другом, как мы знаем – нет; но это отдельный вопрос).

Всего лишь один-единственный музыкальный звук является духовным по своей сути (как вибрация, как представитель мировой вибрации-звучности). Один звук

²⁰² «Музыка Баха – единственное свидетельство существования Бога, который философы могут взять в расчет», пишет философ-поэт Лучиан Блага. (Blaga Lucian. *Aforisme*. București, Humanitas, 2008, p. 185).

– это голограмма мировой звучности, и он содержит в себе суть мировой звучности как гармонии (космос), как вечный порядок, как ритм, как вибрация универсума.²⁰³ Один единственный звук, как мы знаем, очень сложен по своей внутренней структуре – это отдельный мир. («Бог сокрыт в одном-единственном звуке», говорят мистики). И когда мы прикасаемся к звуку (воспроизводим-играем, слушаем-воспринимаем, моделируем его в процессе музыкального творчества и т.п.), мы соприкасаемся к мировому звучанию, входим в это звучание, резонируем с ним «в унисон».

Ведь что такое быть духовным (или освоить духовность) в широком (и глубоком) смысле слова? Это значит чувствовать-осознавать, что каждый из нас – «нота» в мировой симфонии и цель (или смысл жизни в наивысшей форме) – стать созвучным мировой симфонии.²⁰⁴

Один единственный музыкальный звук имеет духовную природу, ибо он создан духом самого человека – через его дыхание (пение есть не что иное как «озвученное дыхание»; не случайно «дух» и «дыхание» – однокорневые слова), через те чувства, которые вложены в звук в момент его воспроизведения (а точнее – до того) или восприятия. Музыкальный *тон* – от греческого *tonus* – есть энергия, напряженность, внутренняя / духовная вибрация. Тон, созданный человеком, полон *человеческих* качеств – душевности, духовности. А если один-единственный тон содержит эти качества, то и

²⁰³ «В звуке звучит не только его смысл, в нем звучит вся вселенная, также как в ракушке звучит все море», говорит поэт-философ Лучиан Блага. (Blaga Lucian. *Aforisme*. București, Humanitas, 2008, p. 195).

²⁰⁴ В Германии специальный институт с названием *Musicosophia* занимается вопросами философии музыки и духовным восприятием ее человеком. Автор статьи является внештатным сотрудником данного института и его представителем в Восточной Европе.

вся музыка содержит их, но на более высоком уровне: в процессе объединения тонов в более крупные сочетания (мотив, интонация, мелодия, лад, аккорд-гармония и т.п.) эти качества возрастают, приобретают неимоверный духовно-энергетический потенциал, который человек воспринимает в процессе общения с музыкой. Поэтому, проникновение *в музыку* (в ее *звучащую* субстанцию) – определяющее требование при любых формах общения с ней.

Исходя из этих соображений мы разработали курс «Введение в динамическую музыкофизиологию», где рассматриваем музыку именно в этом плане (начиная с основного ее элемента – звука-тона и завершая такими масштабными темами как «семантическое измерение музыки», «архитектоническое измерение» и др. Трактую музыку в специфически музыковедческом плане, мы «вскрываем» одновременно ее духовную природу и сущность, которые находятся в самой ее материи. Каждый элемент музыки / музыкального языка – «тон», «интервал», «мотив», «интонация», «мелодия», «лад», «гармония», «размер», «метр», «ритм», «темп», «агогика», «динамика», «форма» и т.д. – рассматривается в плане его соотношения с другими элементами, его динамической сущности, как «живое существо», которое что-то нам сообщает, то есть общается с нами обращаясь к нашему слуху, сознанию и духу – а не как инертный / формальный / технический / теоретический / статический и статистический «предмет». Элементы музыкального языка не «объекты», а «субъекты», «участники». В итоге всё музыкальное произведение «дышит», «живет», «вибрирует» и ждет от нас открытости для его «принятия» - ждет *вос-приятия* (перевода из внешней, звуковой / физической реальности во внутреннюю, духовную реальность, чтобы стать ее неотъемлемой частью).

В основе курса «Введение в динамическую музы-

кологию» лежит ряд эпистемологических принципов, которые обосновывают его содержание. Например: *принцип динамичности* (где рассматриваем явление динамичности в трех смыслах / планах: а) как сила звука; б) в кинетическом смысле, как движение (форма как процесс); в) внутренняя динамика (тот внутренний энергетический потенциал музыки, который образуется при многочисленных процессах, происходящих в результате различных отношений между звуками: звуковысотных, ладовых, гармонических, ритмических, темповых; *принцип функциональности* (каждый составляющий элемент музыкального произведения выполняет определенную функцию или роль); *организмический принцип* (музыкальное произведение не есть механизм, а организм); *метамузыковедческий принцип* (выход, в изложении элементов музыкального языка за пределы их сугубо музыкально-теоретических смыслов в силу их универсальности); *феноменологический принцип* (относительно, например, к музыкальной семантике: содержание музыки есть чисто музыкальное содержание); *принцип трансдисциплинарности*; *холистический принцип* и др.

Динамическое музыковедение переводит («возвышает») явления, происходящих в музыке, на другой уровень их осознания (и, соответственно, их применения в процессе познания музыки) – с уровня «понятий» на уровень «категорий», придает им другой эпистемологический и содержательный «статус». «Понятие» носит «статический», «формально-технический» характер при объяснении / изучении и восприятии процессов, а «категория» - «живой» характер. «Понятие» трактует нечто как «предмет, как «вещь», а «категория» - как явление. Разница – большая.

Данная музыковедческая трактовка элементов музыкального языка неминуемо ведет к необходимости рассмотрения музыки в ее психологическом

измерении, ибо звук музыкальный (и все, что за ним следует в музыке), как бы абстрактно, теоретически-отстраненно, объективно-технически и т.д. не хотели бы мы его трактовать, без его отношения к слуху (т.е., к ощущению, к сознанию, к восприятию, к душе и к духу) – невозможно трактовать и в сугубо музыкальном смысле. Ибо сами свойства звука – высота, длительность, динамика и тембр – суть не физические, как известно, а психофизиологические понятия / явления, то есть, имеют прямое отношение к нашему слуховому ощущению.²⁰⁵ Поэтому соответствующие понятия носят метафорический характер. Например, понятие «высота» звука. Мы говорим «высокие» звуки, «низкие» звуки, но мы говорим так, потому что наше ощущение (слух) воспринимает их подобным образом. Потому что звук, реально, объективно, физически, не имеет высоты и низины, все звуки одинаковы в этом плане, так как все они распространяются в пространстве сферически, объемно (а не линейно).²⁰⁶ Далее, по аналогии и «по цепочке» большинство терминов-понятий в теории музыки носят «поэтический», «человеческий», «душевно-духовный» характер, так как они отражают *отношение* нашего сознания к соответствующим процессам, происходящим в музыке. Не звук является элементом музыки, а наша *реакция* на звук, наше внутреннее *отношение* к звуку. Музыка состоит из отношений, а не из звуков: из отношений между собственно звуками и из отношения между нами и звуками. Не было бы человека, сознание которого отреагировало бы на соответствующие звуки / звучания и который, в результате, сказал бы, что «это

²⁰⁵ Физически, напоминаем, эти свойства звука выражаются в терминах *частота, длина волны* и т.д., а не *высота, длительность* и т.п.

²⁰⁶ Иначе нам пришлось бы при пении, игре или слушании «высоких» звуков подпрыгивать или подниматься на лестницу, чтобы издавать или услышать их, и, соответственно, лечь на пол, чтобы издавать-услышать «низкие» звуки.

музыка», не было бы и музыки (а просто существовало бы определенное количество абстрактных звуков).

Исходя из этих соображений у нас возник интерес к психологическим свойствам самих элементов музыкального языка, начиная с отдельного звука-тона до рассмотрения таких понятий как «содержание музыки» / «музыкальный образ», «музыкальная драматургия» и др.²⁰⁷ Ведь каждая составляющая музыки: мелодия, ритм, лад, динамические оттенки, тембр, регистр, фактура, форма и т.д. - содержит определенный психологический потенциал.²⁰⁸ Все это соотносится нами с восприятием музыки, с формированием соответствующих музыкальных способностей ибо в общем эти две линии идут параллельно: количеству элементов музыкального языка соответствует, в общем, такое же количество форм музыкального слуха (музыкальных способностей): мелодия – мелодический слух, гармония – гармонический слух, лад – ладовый слух, ритм – чувство ритма и т.д. Ведь чтобы воспринимать соответствующий элемент музыки необходим соответствующий вид слуха. Наше исследование в этом вопросе адресовано как психологам, так и педагогам. Ибо смысл не только в том, чтобы все это знать, но и применять в формировании музыкальной культуры учащихся. Исходя из данной концепции, мы сформулировали понятие, названное нами «состояние музыки», дефинируя его как особо-возвышенное, гармоническо-божественное душевно-

²⁰⁷ Результаты оформлены в монографии *Психологическое измерение музыки*, одна из глав которой посвящена психологии элементов музыки.

²⁰⁸ Вспомним, например, высказывание Ф. Ницше о воздействии музыкального тона и ритма: «Музыкой можно совратить людей ко всякому заблуждению и всякой истине; кому удалось бы *опровергнуть* тон?». (Ницше Ф. *La gaya scienza* // Сочинения в 2-х томах. Том 1. Москва, «Мысль», 1990, с. 580). Там же: «Ритм есть принуждение; он вызывает неодолимую тягу к соучастию» (с. 564).

духовное состояние, которое охватывает человека при проникновенном слушании, исполнении или сочинении музыки. Но важно, чтобы это состояние не только возникло на короткий момент и потом исчезло бы (как правило, так и происходит), а чтобы звучность-вибрация музыки *сохранилась* внутри нас, чтобы мы находились в этом состоянии как можно дольше или может даже (в наивысшем форме) – постоянно. То есть, чтобы это состояние стало «правилом жизни» нашего духа. Суть именно в этом. И только тогда музыка сможет нас возвысить, одухотворить, обожествить. Но для этого необходимо не только общаться «внешне» с музыкальным произведением (спеть, сыграть, прослушать), но и интериоризировать его. Под *интериоризацией музыки* мы понимаем преобразование «внешнего» звучания музыки во «внутреннее» ее звучание-слышание, ее перевод из внешней реальности в душевно-духовную реальность. В результате происходит своеобразное слияние с музыкой, растворение в ее звуках. Исходя из подобного рода задачи мы обосновали (научно), разработали (методически) и внедряем в практику метод интериоризация музыки.

Соответствующие подходы (философский, музыкально-логический, психологический) к пониманию музыки легли в основу разработанного нами учебника по теории и методике преподавания музыки / музыкального воспитания,²⁰⁹ а также в основу монографии и других работ, составляющих содержание докторской диссертации, посвященной взаимосвязи названных областей,²¹⁰ без сотрудничества которых невозможно создать адекватное понимание и претворение в жизнь той комплексной деятельности, которая называется музыкальным воспитанием в плане

²⁰⁹ Под названием *Наука и искусство музыкального воспитания*.

²¹⁰ *Психо-педагогические и музыковедческие основы музыкального воспитания*. Автореферат... доктора пед. наук.

реализации его основной цели. Тематику диссертаций своих аспирантов автор старается направить в подобное же эпистемологическое русло.

И все это ради той, второй стороны цели музыкального воспитания – музыкальной культуры как неотъемлемой части *духовной* культуры. Конечно, осуществление только первой части декларируемой цели – важное и нелегкое, конечно, дело. Но этого недостаточно. Оставаясь при рассмотрении и освоении музыки на уровне искусства, эстетики, художественного начала невозможно осуществить высшую цель. Отсюда и рассмотрение нами музыки не только как «искусства», а также как «сверх-искусства», «сверх-эстетического» и «сверх-художественного» явления, то есть, как духовной реальности. Музыка как искусство (= художественное ремесло) – это только *ступень* к чему-то высшему. Она может нас изменить только в том случае, если мы будем ее воспринимать, понимать, общаться с ней на уровне сверх-искусства. В противном случае она, принося нам то, что может принести в качестве художественного явления (мы берем у нее в этом плане, конечно, очень многое, но не всё), оставляет нас такими, какие мы есть, не выполнив наивысшей цели – преобразование внутреннего (духовного, а не душевного) «я».

В этой связи мы проводим с различными категориями слушателей занятия (публичные и учебные) по развитию способности духовного общения с музыкой, в основном, конечно, через слушание – то есть, через то, что наиболее удобно любому человеку. Развитие (привитие) этой способности происходит на основе проникновения в само звучание музыки, в сами звуко-составляющие компоненты музыкального дискурса, а не абстрактного размышления на фоне звучащей «рядом» музыки. Ведь, повторяем, духовность не есть что-то находящееся вне или «рядом» с музыкой, но содержится в самой ее материи, в ее звуковой субстанции. Ведь, как

известно, в музыке звук и смысл нераздельны. Не «звук несет смысл», а «звук есть смысл». Адекватное общение человек-музыка происходит на уровне органически-нерасторжимого единства звука-чувства, звука-мысли, звука-«я» во всей его целостности.

В этом контексте мы особым образом занимаемся таким аспектом данной проблемы как «музыкальное восприятие музыки». Здесь нет никакой тавтологии. Дело в том, что наиболее распространенный способ восприятия музыки – «психологический». То есть, в процессе восприятия наше «я» (сознание, психика) как бы «отталкиваются» от звучания музыки и в сознании возникают различные ассоциации, идеи, воспоминания, эмоции-чувства и т.п. «личностного» характера.²¹¹ Музыка, в данном случае, предстает в виде определенного фона для протекания всевозможных психических процессов. Но в самих звуках все это не «написано»! Сам слушатель «присваивает» музыке данное содержание. И это естественно, ибо наша психика построена ассоциативно.

Однако музыку можно воспринимать как *собственно музыку* (сложнейшая, но вполне естественная по логике вещь!) – то есть слушать, слышать, понимать и т.д. как «звуки общаются между собой», согласно собственной логике и собственному смыслу. В музыке происходят различные «события» (процессы) чисто музыкального характера. Таким образом, музыку можно воспринимать как *музыку*, в духе известного выражения «содержание музыки есть чисто музыкальное содержание».²¹²

²¹¹ В нашей практике был даже такой случай, когда один из учащихся (первого класса) при слушании первой части *Маленькой ночной серенады* Моцарта ответил, что он представил себе «как по дороге идет коза».

²¹² Музыкальная семантика, как известно, одна из самых сложных и противоречивых в своем содержании областей музыкознания. (См., например: Кудряшов..А.Ю. *Теория музыкального содержания*.)

В результате поисков образовался круг понятий (категорий), исследованием которых мы занимаемся. Сам процесс (понятие) «слушания» мы трактуем в трех аспектах (и смыслах): а) как *физиологический* (просто слышу и наблюдаю то, что слышу), б) как *психологический* (при слушании возникают определенные чувства, эмоции, ассоциации и т.д.) и в) как *духовный* процесс (глубинное переживание музыки, ведущее к внутренней трансформации)²¹³.

Отсюда – особый «статус» слушателя музыки. Понятие «слушатель музыки» – отдельная, неисследованная во всей ее значимости проблема. Однако она является решающей в деле общения (в любой форме и на любом уровне) человека с музыкой.²¹⁴ Статус «слушателя музыки», его «прав» и «обязанностей», развитие адекватных слушательских способностей (начиная с формирования элементарной «дисциплины слуха»²¹⁵),

Москва, 2010; Казанцева Л. *Основы теории музыкального содержания*. Казань, 2009; Teodorescu-Ciocănea L. *Forme și analize muzicale*: București, 2014 и др.). Но, как нам представляется, вариант восприятия музыки как музыки является наиболее адекватным природе и духу «искусства чистых звуков» каковым является музыка.

²¹³ Нам приходилось писать о разнице между «восприятием» (как психологического процесса, происходящем «по горизонтали» и «переживанием» музыки (как духовного процесса, происходящего «по вертикали»). (Гажим И. *Переживание музыки как квинтэссенция музыкального опыта*. В: Музыкальное искусство и образование. Вестник кафедры ЮНЕСКО, № 3 / 2013, с. 18-27.

²¹⁴ Мы рассмотрели в определенном ракурсе данную проблему. См: Гажим И. *Необходимая инверсия или о переосмыслении слушательского фактора в музыкальной науке* // Музыкальное образование в современном мире: диалог времен. Часть I. Санкт Петербург: РПГУ 2010, с. 23-33 (См., также, приложение в конце этой статьи).

²¹⁵ Ибо наш слух необходимо сперва дисциплинировать, так как он (особенно у современного человека), довольно «рассеян». Полная, непрерывная концентрация движение музыкально-звукового

способности «наблюдать» (термин Асафьева) движение-развитие музыки и т.п. является отдельной нашей темой.

Настоящее слушание музыки – это «поиск», «исследование», ведущие к «открытию». Музыку мы должны не «слушать», а «открывать», «обнаруживать» (Асафьев): при теоретическом изучении – в нотах, при слушании или игре – в звуках.²¹⁶ Открывать, «прослеживать-наблюдать», воспринимать, трактовать, понимать, переживать, присваивать, переводить во внутренний мир музыку как музыку со своим специфическим содержанием, со своей божественно-космической природой и со своими специфическими законами, сделать ее достоянием нашего «я», «заложив» ее энергию-гармонию в основу нашей внутренней сущности – вот, что означало бы, наверное, воспринимать музыку как музыку. Без перевода собственно музыкальной субстанции в субстанцию внутреннего порядка невозможно, по всей видимости, осуществить то, что называется музыкальной культурой как части духовной культуры.

Разработанная нами технология²¹⁷ слушания музыкального произведения состоит из последовательных фаз слухового и слушательского «прочтения» произведения – от первоначального охвата общей картины до ее интериоризации. Общая методика слухового освоения произведения, в принципе, идентична процессу детальной проработки произведения исполнителем, только

потока, как показывают наши наблюдения – сложнейшая задача, даже для музыкантов! При слушании музыки слух, как правило, «соскальзывает» со звукового потока, «отвлекается», в том числе на «невольные ассоциации», потеряв, в это время, многое из того, что каждый миг происходит в звуках. (Это как бы мы пролистывали, а не прочитывали книгу).

²¹⁶ Это и означает, что слушание – это творчество, как и сочинение, и исполнение. Слушатель творит образ в своем воображении; он, образ, может возникнуть только там. (Не случайно эти два понятия однокорневые).

²¹⁷ Ее детальное раскрытие – вопрос отдельной статьи.

в данном случае «рабочий инструмент» не руки, не пальцы, не голос, а слух – главный наш «музыкальный инструмент».²¹⁸

Изложенные постулаты мы имплементируем в каждодневную деятельность в самых различных формах: обновление школьных учебников по музыкальному воспитанию на новой основе;²¹⁹ преподавание соответствующих дисциплин студентам; курсы повышения квалификации преподавателей; проведение лекций, семинаров, workshop-ов, master-class-ов, теле- и радиопередач с самой различной аудиторией; научные исследования и научные конференции; сотрудничество и обмен опытом с другими учебными и научными заведениями, в том числе из-за рубежа и т.д.

В качестве итога данной «исповеди» хотим высказать важное, на наш взгляд, замечание. По сути, оно является определяющим в стремлении человека (любителя или специалиста) познать музыку в любой форме, а также в попытке сделать по отношению к ней определенные выводы. В связи с этим, хотим напомнить главную идею предыдущей нашей статьи в Вестнике,²²⁰ а именно: музыка есть опыт; вне опыта музыки нет. Квинтэссенция музыкального опыта, в нашем понимании, - это переживание музыки. Поэтому все выводы, высказывания, суждения-рассуждения любого характера должны опираться на живое и как можно более сильное переживание исследуемой музыки. Если мы не

²¹⁸ В этом смысле, слушание музыки становится полноценной музыкальной деятельностью, наряду с ее исполнением и сочинением.

²¹⁹ Первый учебник такого рода, для первого класса – самый трудный (!) – совместно с методической разработкой для учителя, вышел в 2014 году.

²²⁰ Гагим И. *Переживание музыки как квинтэссенция музыкального опыта*. Вестник кафедры ЮНЕСКО Музыкальное искусство и образование, № 37 / 2013, с. 18-27.

слышим постоянно внутри нас ее голос, все высказанные мысли о ней будут, в лучшем случае, полуправдой.

Приложение

Бельцкий государственный университет им. Алеку Руссо. Кафедра Искусств и Художественного воспитания - филиал Кафедры ЮНЕСКО при Московском педагогическом государственном университете.²²¹

Научная тема филиала: Теория и методика развития способности слухового общения с музыкой как духовная деятельность.

Основные направления исследования и практической деятельности филиала кафедры по данной теме:

- **Философские аспекты** отношения «человек – звук»: философия звука; философия молчания; звук как один из основополагающих элементов мироздания и жизненного окружения человека. Мир как звучание. «Музыка» космоса. Космологические «предпосылки» возникновения музыки. *Musica mundana*; *Musica humana*; *Musica instrumentalis*. Звук как «язык», как носитель информации, как средство общения «человек-мир», «человек-человек». Различные «коды» звуковой реальности. Слушание как духовный процесс.
- **Психологические аспекты** отношения «человек-звук». Звук как фактор воздействия на внутренний мир человека. Различные типы / уровни психической реакции человека на звук. Индивидуальный характер отношения / реакции «человек-звук / звучание». Аспекты «тождества» между процессами происхо-

²²¹ Научный руководитель Филиала Кафедры ЮНЕСКО – Ион Гажим, доктор педагогических наук, профессор, член-корреспондент Международной Академии Наук Педагогического Образования.

дящими в музыке и психическими процессами: динамизм, метричность, ритмичность, резонантность и др. Слушание как психический процесс.

- **Музыкально-психологические аспекты** слухового общения с музыкой. Понятие «музыкальное общение». Понятие «слуховое общение с музыкой». Различные аспекты и уровни слухового общения с музыкой.
- **Музыка как искусство. Музыка как «сверх-искусство»** - как духовное явление / как духовный мир. Музыка в духовных практиках (религиозных, мистических ритуалах и т.д.). Различные виды общения с музыкой: как с искусством (на художественно-эстетическом уровне), как со сверх-искусством (на духовном уровне). Определение и характеристики «духовного слушания / слышания музыки».
- **Понятие «слушатель музыки»**. «Статус» слушателя музыки в процессе общения «композитор-исполнитель-слушатель» / «сочинение-исполнение-слушание». Слушание музыки как *музыкальная деятельность* наряду с понятиями «исполнительская деятельность» и «композиторская деятельность» (различные по форме, но сходные / идентичные по внутреннему - психо-духовному - содержанию). Слушатель музыки как второй «соавтор» музыкального произведения. «Права» и «обязанности» слушателя музыки при общении с музыкальным произведением.
- **Методика развития способности слухового общения с музыкой**. Понятие «дисциплинирование слуха». Музыкальное произведение как «дискурс», как «движение-развитие», как «процесс становления образа / содержания». Понятие «слуховое наблюдение / слуховое «прочтение»» процесса музыкального становления (музыкального дискурса). Слушание музыки как слуховое «исследование» музыкального

дискурса (музыкальных «событий», происходящих в музыке). Слушание музыкального произведения как сотворчество. Слушание музыкального произведения как «открытие». Навыки слухового общения с «программной» музыкой. Навыки слухового общения с непрограммной («чистой») музыкой. Понятие «*музыкальное* восприятие музыки».

- **Технология слухового общения с музыкой / слушания музыки.** Фазы (этапы) слухового изучения музыкального произведения: от первоначального ознакомления до установления постоянного внутреннего диалога с музыкой произведения. Понятие «интерио-ризация» музыки / музыкального произведения. Процесс (этапы) интериоризации музыки. Понятия «внешняя музыкальная реальность» и «внутренняя музыкальная реальность». Внутреннее «слушание / слышание» музыкального произведения. Звучание музыки во внутреннем мире слушателя как *духовная* реальность.

ABOUT AUDITIVE FACTOR IN MUSIC

The article is devoted to the problem of hearing in music. The question isn't about „ear for music“, about „musical perception“ or about „listening to music“ in a traditional treatment of the given concept. These questions have been investigated widely and it has been written much about their role in musical activity. We suggest formulating the problem more widely: examining the hearing/ listening factor in general, as defining for the musical art.

We consider it necessary to raise the question of hearing not in the psychological, physiological, etc. plan (as a rule, it is examined exactly in this way in the appropriate literature, including the musicological-psychological), but in the profound and all-embracing, universal, philosophical-spiritual, cultural, that is - fundamental value. Because only at this level music, as is known, shows and realizes itself in the true sense. If one doesn't understand that music is more than „beautiful sounding“, than „a psychological (emotional) condition“ or than „artistic craft“ means that one doesn't understand it in its profound destination for a person. The examination of hearing in the suggested version will help to realize its true role for music and for musical culture as a whole, and if stricter - for destiny of the music. For the auditory factor in music is all. Music is music, in its any manifestation and in any form (composing, performing, listening) due to the auditory phenomenon as such. But at the same time the hearing is little studied in the sense of its role in the person's life activity, especially in the general-cultural, educational and spiritually-philosophical value. It cuts both ways. Music, during its development, «having risen» onto the stage, gradually started to „separate/move away“ from the source of its interest - version will help to realize its true role for music and for musical culture as a whole, and if stricter - for destiny of the music. For the

auditory factor in music is all. Music is music, in its any manifestation and in any form (composing, performing, listening) due to the auditory phenomenon as such. But at the same time the hearing is little studied in the sense of its role in the person's life activity, especially in the general-cultural, educational and spiritually-philosophical value.²²² It cuts both ways. Music, during its development, «having risen» onto the stage, gradually started to „separate/move away” from the source of its interest - (The visual factor in culture is studied more thoroughly than the auditory one).

However, without this knowledge (the role of hearing in people's life activity), it is impossible to consider the hearing deeply and in a purely musical sense. For the culture of music is, basically, the culture of hearing. Hence the existence of different musical cultures: western, eastern, the cultures of people distant from the modern civilization, etc. Each of them has its own music, because each has its own hearing of the world's soundings, its own attitude to the auditory-sound phenomenon in general, its own general hearing, including ear for music. What makes the problem of hearing, of the auditory factor in music so actual today? The first reason is the emergence of a new direction in the theory of art, including in musicology named receptivistics.

The second reason is the absence of the theory of music listening alongside with the existing theories of the other two types of musical activity (or broader - types of the dialogue „person-music”) - composition and performance which together form what can be named „triune musical process” - the movement of a piece of music from appearance-creation before its actualization in the listener's consciousness. In fact it is in the listener (more exactly, owing to the listener) where music finds its true destination, realizes itself, becomes what it is, thus justifying its own existence. In the context of

²²² We mean - in the western culture, for in the eastern tradition the problem of hearing (and the problem of a sound connected with it) is treated differently. It has been studied here at least several thousand years.

creation of the theory of music hearing it is also necessary to define the concept of „listener“, including its „ontological“ and «common cultural» sense as this concept remains outside the vision field of researchers-culture experts and/ or musicologists. The given omission is not justified at all. The listener is usually understood as an abstract, «minor» for musical culture and „not knowledgeable“ in this area personage who is as a rule looked upon with condescension by „an expert-professional“. It is necessary to include in the category of „listener“ not only „non-musicians“, but also musicians, i.e. any person who is in contact with this art. In fact creating, performing and listening to music are different things. And it is not axiomatic at all, that if you are able to create or perform it, you are also able to listen to it.

It cuts both ways. Music, during its development, «having risen» onto the stage, gradually started to „separate/ move away“ from the source of its interest - from a person (who «has remained» in a hall or in general outside of a hall). The main figure of musical life began to be lost behind „the curtain“ of professionalization: the listener began to be perceived as «not serious» for a «serious» musical science. Speaking about the necessity of creation of the theory of music hearing we do not forget that a lot of works of educational-methodical and applicative in nature devoted to this activity: how to teach (basically, children) to listen to music. But it does not mean yet, that the problem is studied in its bases. It is tackled from an «amateur» perspective, as a rule, in conditions of a comprehensive school and it is not raised in special (musical) educational institutions at all. Maybe the experts think that the given aptitude is formed by itself or that it is not necessary for musician, or that this occupation is „not serious“ for a «serious» musician? The given questions are not rhetorical. They require an answer - at least, in the context of a new direction in art criticism, receptivistics.

T.V. Bukina gives reason for the necessity of creation, within the limits of a musical science, of the new concept

devoted to the receptive research and assuming „essentially other reference point in studying the phenomena of the artistic culture based on the recognition of an active role of the audience in formation and functioning of the artistic process”.²²³ It is the question of a new scientific paradigm, „described as a metamorphosis of the listener’s status in the area of the musical science competence: from an abstract Recipient conventionally existing outside of the analyzed text – to the specific, historically changeable personage playing active, if not defining role in cultural production. The further ignoring of this role, the author affirms, risks to lead to dramatic divergences between the theory and practice. One of the popular wrong beliefs, T.V. Bukina claims, is to regard the score as a self-sufficient music analogue”. But a piece of music, we’d like to remind, is not equivalent to a text, it may not be „free” from performing as well as hearing factors.²²⁴ „The expert assessment of the

²²³ Bukina T.V. Рецептивистика и музыкальная наука на рубеже тысячелетий: в поисках компромисса (Receptivistics and the musical science on the boundary of millenniums: in search of a compromise). //http://www.terrahumana.ru/arhiv/07_03/index.html

²²⁴ In musicology the thesis that a piece of music is found not in musical notation (text) but in its sounding became firmly established long ago. However the given statement, we consider, requires specification. It is not enough to claim that music is found not in musical notation but in its insonation (performing). It is necessary to realize the fundamental fact that the question is not about the sounding of a musical work "in general", in an abstractobjective, „outside the hearing” and „outside the person” (“outside the subject”) space, but about the sounding which is in contact with hearing. It is here, at the moment of "link-up" ("fusion") of sounding with hearing, where music actually arises. But this isn’t all. It is important to add, that music not only arises at this moment but also lasts as long as the moment lasts, i.e., it exists as music only during the given space of time. Outside this space of time music is not music as such: what arose before the dialogue between hearing and a piece of music (when preparing for listening, etc.) wasn’t music yet (it is only "forthcoming", "possible", "future" music), and what will arise after that moment (the analysis, theoretical studying, the talk about it, etc.) already isn’t music (and only the "memory", the remained idea, etc.). However the music researcher, as a rule, often draws farreaching conclusions about this or that piece of music on the basis of the "soundless" text, let alone the fact that he/she does not consider the defining factor – the auditory one. And on this principle all traditional

composition, continues the quoted author, proves to be impossible without its correlation with numerous auditory pictures of the world /.../. The musical science searches on the given problem, T.V. Bukina draws our attention, are in keeping with the searches in adjacent areas of humanitarian knowledge where in the second half of the 20th century the tradition of receptive research was generated”.

We suggest viewing the stated subject matter from the other end which, as a matter of fact, marks the beginning – definition of the «ontological» nature of hearing-listening: its role in a person’s life (life activity), its specific character, difference from other forms of dialogue with the world and perception of the world (mainly, from an eye-vision – the second main channel by means of which the person provides his/her existence and realizes himself/herself in all manifestations: physical, psychological, social, cultural, artistic, scientific, religious, etc.).

... The Person (Adam) wished to cognize. And the God satisfied his desire, «having opened» his eyes. What did he find out? That he is „naked”. And he reached for a leaf... Thus, a person has got a gift of vision – cognition by „one’s own eyes”. But according to the well-known law (“acquiring one thing, you lose the other thing”) a person lost other precious gift – fine ear («metaphysical» hearing). Veda, the ancient Hindu scriptures («oral», direct form of cognition) transformed into more modern Upanishad (a «written», «book» form of cognition – through «intermediary»). Alive sound-intonation has acquired a «letter-paper» form. «Speech» became «language». The folklore became a book about folklore. «Experience» became «knowledge». The Vedic gnoseology from different possible ways of cognition prefers the Shabda way instead of hearing.²²⁵

Gradually the ancient «auditory» civilization
musical science is built.

²²⁵ Vijnana Bhairava Tantra. Cartea secretă a căii tantrice, comentată de Osho (The Secret Book of the Tantric Way, commented by Osho), vol.II, București, 2000.

accomplished a crucial gnoseological turn – a transition (basically, beginning from ancient Greeks) onto the way of an eye / light (i.e., «external», «visible» forms of cognition): „light of truth”, „light of reason”, „world view” «outlook», «education-enlightenment», „to bring to the light”, «point of view»...²²⁶ Before the Greeks the ideas had an auditory character. Beginning from ancient Greeks the ideas were «to be seen». The motto of the new world (of thinking-consciousness) became the statement „it’s better to see one time than to hear ten times”. The secret hearing (and together with it, the secret sense of auditory cognition) began to be combined with /be displaced by an eye. Interest to the world moved from «the depths» - to «the surface». Therefore, a person became more and more unable to hear the Voice of Existence. Music remained the last expression of this Voice. The auditory logos is a logos of essence, depths, roots, invisible life.

The modern language contains the word „clairvoyance”, but in it there is no word „second hearing” (dictionaries of occult sciences make exception) - perception of sounds (vibrations) outside a physical ear, at the level of hyperphysical consciousness. This sacral feeling has got lost. The importance of (and demand for) visual abilities to the detriment of the thin auditory ones has increased in due course. «Visibility», «theatricality», «show» got more and more attractive for a person. But the science states: the hearing as a perception organ, is more important than vision

²²⁶ See interesting from the point of view of the mentioned question - including in connection with a phenomenon of music – a book by Gachev G.D. Музыка и световая цивилизация (Music and the light civilization). Moscow, 1999. Before the Greeks the ideas had an auditory character. Beginning from ancient Greeks the ideas were "to be seen". The motto of the new world (of thinking-consciousness) became the statement „it’s better to see one time than to hear ten times”. The secret hearing (and together with it, the secret sense of auditory cognition) began to be combined with /be displaced by an eye. Interest to the world moved from "the depths" - to "the surface". Therefore, a person became more and more unable to hear the Voice of Existence. Music remained the last expression of this Voice. The auditory logos is a logos of essence, depths, roots, invisible life.

for a child, because the child deprived of hearing sharply lags behind in his/her progress. The given fact doesn't refer in the same degree to children deprived of vision since birth.

The ear is the organ forming human consciousness. The eye grasps a horizontally-planar (monosemous) plan, the ear grasps a vertically-volumetric, multi-storey (polysemous) plan. The visual perception needs „the third eye“ to be able to capture more (to penetrate more deeply). The eye perceives/ shows to us parts of the world, its fragments - „a forward part“, „a back part“. For hearing-music there are no back/ forward parts-fragments. It seizes the Whole.

Music is a voice-logos of invisible metavisual life -it does not lend itself to translation into the language of visual («light») measurement. Return to the auditory beginning means return to the music itself. The above-stated leads to the conclusion that the hearing / listening factor should be given an appropriate status in the musical science. The logic of thinking and arguments also conduct to the conclusion about the necessity of creation of the theory of music hearing/listening.

Certainly, it won't be simple to realize the given approach, to develop the appropriate investigative techniques. Because the researcher faces the new reality which doesn't lend itself easily to an objective studying: the subject matter here is not «the object» (music in its formal-textual aspect) but the relation «object-subject». However physics in due time found itself in the same complicated position when the new world was discovered - the quantum world where the classical methodology didn't work any more. Nevertheless, physicists found and continue to find adequate methods, they didn't „capitulate“ before a «mysterious» quantum reality (where, by the way, the relation «object-subject» is also defining). The new scientific paradigm that was accepted following physics and other sciences must be also applied in the framework of musicology for it cannot keep

away from the new main scientific direction. The more so because the character of this paradigm is close to a specific character (nature) of the music itself.²²⁷

“The auditory” approach in studying music should cover all possible levels and aspects of the dialogue „a person-musical sounds” and, accordingly „a person-music”: common cultural, philosophical, musicological, psychological, educational-pedagogical and so forth. Further we suggest a possible music listening technology²²⁸ with the title of as a manifestation of the theoretical reasoning mentioned above.²²⁹

Hearing activity of a creation is an investigation (auditory) in the proper sense of the word - a research, a search and a discovery. It requires a discipline of hearing and mind, but the one that develops the discipline hearing and mind, developing (expands and deepens) the whole consciousness. A real listening penetrating of a creation suggests a pursuance as careful as possible, concentrated and analytical of a discourse. «The working tool» in this case is hearing, in its active participatory form. To enter the hidden meaning of a creation it requires commitment and inner listening, attending to what happens to music, merge to hearing discourse. A musical creation is an action (and not a «static picture») where certain events occur (sound, music).

²²⁷ We examine this problem in the article „Music and the new world of sciences” (“Muzica și lumea nouă a științelor”) // Akademos. Nr.1 (26), 2011, p. 109-115.

²²⁸ The suggested technology elaborated according to principle of „interiorization of music”, formulated and elaborated by the author and which is summarized to moving music from its „exterior” to „interior”, to its transformation from physically-sound hearing into psycho-spiritual living; we are talking about musical „recording” in yourself and its filling at the foundation of self.

²²⁹ The author has developed and teaches at the University "Alecu Russo" Balti (but also in other universities) the course of Commented musical actions and promotes public audition conferences with the title The art of listening and understanding music. The technology is an aspect of these activities. (See, for example: Fenomenologia audiției muzicale, (Phenomenology of Music Listening) // Ion Gagim. Muzica și filosofia (Music and philosophy). Chișinău, 2009; Ion Gagim. Omul în fața muzicii (A Person and Music: Face to Face). Bălți, 2000).

They must be «read» by hearing, i.e. followed actively and continuously.

Technology of auditory acquisition of a piece of music is similar, in general, with the technique of acquisition of an by an instrumentalist (i.e., what a pianist makes, for example, in learning a new song), namely step by step its conquest through repetition and practice, through dismantling the elements and combination of elements, through conquest and domination of every passage, every movement, every specific moment, of «difficult» places, etc. Technology phases are:

1. Overall listening creation - as it appears for the first time leaving us on its waves without a very specific purpose. Hearing activity of a creation is an investigation (auditory) in the proper sense of the word - a research, a search and a discovery. It requires a discipline of hearing and mind, but the one that develops the discipline hearing and mind, developing (expands and deepens) the whole consciousness. A real listening penetrating of a creation suggests a pursuance as careful as possible, concentrated and analytical of a discourse. «The working tool» in this case is hearing, in its active participatory form. To enter the hidden meaning of a creation it requires commitment and inner listening, attending to what happens to music, merge to hearing discourse. A musical creation is an action (and not a «static picture») where certain events occur (sound, music). They must be «read» by hearing, i.e. followed actively and continuously. Technology of auditory acquisition of a piece of music is similar, in general, with the technique of acquisition of an by an instrumentalist (i.e., what a pianist makes, for example, in learning a new song), namely step by step its conquest through repetition and practice, through dismantling the elements and combination of elements, through conquest and domination of every passage, every movement, every specific moment, of «difficult» places, etc. Technology phases are:

2. Listening overall, but with intention to cause certain structures (parts, movements, episodes, elements of the whole) - in the most general way. (There may be two, three, etc. re-listening of a creation). It requires an increase in the intensity of listening.

3. Clarifying the structure of creation. There is «a catching» and its setting on the page edges of a hidden architecture (architectural order) of a work. Notation by letters (large or small, depending on the size of the work), by the numbers of the general structure. For example: A, B, C, A or I, II, III, I.

4. Overall listening, determining and noting on the page some substructures in large structures (overall). For example: A (aa), B (bb¹), C, A (aa+). (Here one listens separately, through resumptions, fragments, substructures, reasons, parts, etc.). Repeated hearing and every time more concentrated.

5. Repeated re-hearings with the aim of determination (through inspections and modifications) and marking small structures (aa, bb, etc.). These re-hearings may be accompanied by a hum of reasons, music, themes. Humming²³⁰

6. After noting on the page the structure of the paper in its elements, melogestics is applied («plastic singing « / «dancing of hands») according to the line after then every melody and theme is going on (a, a, b, b¹ etc.) . The hand / hands are in the air «trajectory» of music development track data (given reason). Why the «hands» and not just «a hand»? Because different hands can watch for different reasons (to different voices or instruments), with different configuration or different elements of that reason - for example, sub-motives etc. In some cases, both hands can «paint» the same figure in the air. can be: as a «hum» (murmur, unintelligible song), the stream of air through the whistle light, through

²³⁰ Humming phenomenon is considered fundamental in the work by George Bălan *Petit traite de l'art de fredoneer* (Sankt Peter, Musicosophia, 1992).

different voice (i.e. «a») or syllables («ta-ta-ta», «pa-pa-pa », etc.), depending on the nature of the song. Humming, as well can be: a) audible, b) almost inaudible, c) mute (inaudible / mental).

7. Fixing meloritmia on the page - graphic notation by figures in the pattern of reasons, songs, specific moments, by: lines / wave lines fragments in zigzag, the jumps, broken, curved, with spirals, dots, up, down, by arrows, the other signs. It is applied everything what is possible to «catch» and fix the most appropriate «character» («spirit») of these reasons, songs, some moments («events») characteristic of them, jumps, significant pauses, dissonant sounds, specific rhythmic elements, gaps, etc. This work is done based on several rehearsings. (In the works of proportions - symphonies, concertos, sonatas, entertainment, quartets, etc. - it is moved from small to the whole ensemble expanded gradually). The final version of the page creation notation we can call «listener score.»²³¹

8. Work hearing as a whole followed the visual work done entirely on the paper.

9. Hearing all the work combining the visual tracking of melogestics with meloritmia.

10. Hearing all the work by combining melogestica with humming.

11. Hearing all the work by combining three elements: humming, melogestics, meloritmia tracking.

12. Multiple rehearing of a work till its inner memorizing them (at the level of inner hearing).

13. «Hearing» (reproduction) of a full work till inside without hearing it in exterior. (If it is necessary, the work can be reheard till memorizing it. This procedure may be accompanied by humming or melogestics. And rarely, if it is strictly necessary, it can be accompanied by followed meloritmia).

²³¹ Note that no „partitura" matter itself, but looking as such effort that we audit to create it.

14. The interior «interpretation» («the singing»), in all its musical value as a particular discourse content, as a narrative / drama with semantic «events», with its «philosophical» meaning and so on.

15. Music meditation: the development, the «back-drop» of music that echoes inside the personal living conditions of some specific states, caused by this music, with the appearance of some «interrogations» and possible «answers» with the appearance of reflections, thoughts, etc.. Music causes unrepeatably states (which only music can cause them), and it accompanies these states, which could not occur outside this music (a «dialogue» with it). For this, it is necessary an «amalgamation» to inner music – till the spiritual identification with it. This music becomes a part of interior „I am”, of the whole being, resounding, at the «cell» in terms of all consciousness. The «content» (meaning, message, idea, spiritual «feeling») can be of different character, depending on the person, the degree of his/her culture, intelligence, thinking, feeling, etc.

16. Keeping music in the heart, mind, and on the lips. Maintaining an inner dialogue with it, of a intimate uninterrupted «conversation». This may be the highest level of communication with a musical work.

17. As a result, a new musical hearing is developing. Music in general appears in another way. A new understanding of music is formed, a new vision of itself and the personal relationship with it. Only music at this level can change (transform) its inner world according to its sublime laws.

Bibliography

1. Balan G. Cum să ascultăm muzica (How to Listen to Music), București, 1999.
2. Gagim I. Dimensiunea psihologică a muzicii (Psychological dimension of music). Iași, 2003.
3. Gagim I. Fenomenologia audiției muzicale (Phenome-

- nology of Music Listening) // Gagim I. Muzica și Filosofia (Music and phylosophy), Chișinău, 2009, P. 134-140.
4. Gagim I. Știința și arta educației muzicale (The science and the art of music), Chișinău, 2007.
 5. Gagim I. Taina muzicii (The Mystery of Music) // Gagim I. Omul în fața muzicii (A Person and Music: Face to Face), Bălți, 2002, c. 63-93.
 6. Iorgulescu A. Timpul muzical. Materie și metaforă (Musical Time. Matter and metaphor), București, 1988.
 7. Moretta A. Cuvântul și tăcerea (The Word and Silence), București, 1994.
 8. Vijnana Bhairava Tantra. Cartea secretă a căii tantrice, comentată de Osho (The Secret Book of the Tantric Way, commented by Osho), vol. II, București, 2000.
 9. Bukina T. V. Receptivistics and the musical science on the boundary of millenniums:in search of a compromise. // http://www.terrahumana.ru/arhiv/07_03/index.html

În încheierea acestui volum de scrieri muzicologice - în intenția de a-l completa sub aspect conceptual, reproducem un articol al academicianului Gheorghe Mustea, publicat în *Materialele Conferinței științifice internaționale "Ion Gagim și Universul muzicii"*, organizate de Academia de Științe a Moldovei și consacrate activității profesionale a protagonistului.²³² (Nota red.).

ION GAGIM ȘI MUZICOLOGIA DINAMICĂ

Gheorghe MUSTEA,
academician,
compozitor, dirijor

Cercetările lui Ion Gagim în materie de muzică cuprind o vastă arie de probleme și teme pe diferite direcții în care se manifestă fenomenul muzical: filosofia muzicii (*Omul în fața muzicii, Muzica și Filosofia, Muzica: experiențe metafizice* ș.a.), psihologia muzicii (în centru cu monografia *Dimensiunea psihologică a muzicii*, însoțită de un șir de alte publicații în materie), pedagogia muzicii (începând cu volumul *Știința și Arta educației muzicale*, reeditat de trei ori și continuând cu un număr impunător de studii și articole, cu manuale universitare și preuniversitare, cu diverse materiale didactice etc.), cercetări pe alte probleme științifice (muzica raportată la fiziologie, fizică, biologie, medicină), eseuri pe probleme de artă, cultură, volume cu aforisme, maxime, cugetări despre muzică, om, viață (*Sub semnul muzicii*) ș.a.

²³² *ION GAGIM ȘI UNIVERSUL MUZICII*. Volum monografic consacrat activității științifice, metodic-didactice și aniversării a 60 de ani ai savantului Ion Gagim, Chișinău, 5 iun., 2014, Academia de Științe a Moldovei. Coord. Aurelian Dănilă, Margarita Tetelea, Eugenia Maria Pașca. Iași: Editura Artes, Univ. de Arte „George Enescu”, 2014. - 277 p. ISBN 978-606-547-192-4

Însă o pasiune aparte autorul o manifestă pentru știința care reprezintă fenomenul muzical ca atare. E vorba de muzicologie. Ca și în celelalte cazuri, savantul Ion Gagim ne propune și la acest capitol o listă de studii publicate în diferite limbi (română, rusă, engleză, germană, italiană) în Moldova, România, Rusia, Germania, SUA²³³. Am putea remarca, de exemplu, *Dicționarul de muzică*, unde autorul expune terminologia muzicală într-o manieră, în multe cazuri, netradițională, introducând în circuitul muzicologic / artistic un șir de noțiuni noi în baza analizei cercetărilor de ultimă oră în domeniul științei despre arta sonoră. Am putea scoate în evidență și alte publicații ale savantului, menționând unele din ele care prezintă un interes sporit grație originalității conținutului și analizelor sau generalizărilor pe care le face. Printre acestea se numără *Muzica și lumea nouă a științelor*, în care autorul, pentru a-și argumenta ideile, invită în cercul studiului științific un șir de domenii, cum ar fi fizica cuantică, psihologia, biologia, medicina, filosofia, epistemologia ș.a., trecând arta sunetului prin filiera acestora și a acestora prin filiera artei sunetului demonstrând și concluzionând că muzica, în fond, se prezintă ca o „știința a științelor”, or în ea se regăsesc și se reîntregesc legile fundamentale atât ale realității obiective, cât și ale celei subiective și prezente, în mod specific, în fiecare din disciplinele menționate. Atrage atenția în mod deosebit și studiul *Необходимая инверсия или о переосмыслении слушательского фактора в музыкальной науке*, unde autorul, printr-un șir de argumente și demonstrații, fundamentează rolul determinant al factorului auditiv în muzică (lăsat în literatura de specialitate, în mod paradoxal, în afara unor studii serioase), dezvăluind aspectele fiziologic, psihologic, filosofic și muzical propriu-zis ale fenomenului.

Am vrea, prin cele spuse, să scoatem în evidență o caracteristică distinctă a cercetărilor lui Ion Gagim, și anume – spiritul lor multidisciplinar și interdisciplinar, în multe

²³³ A se vedea *Surse bibliografice* la sfârșitul studiului.

cazuri cu caracter larg, universal.

Printre alte publicații muzicologice ale lui Ion Gagim nu putem să nu menționăm și volumul *Gheorghe Mustea și lumea muzicii sale*, precum și alte studii dedicate creației subsemnatului în care muzicologul, printr-o intuiție aparte, dar și prin multiple experiențe și analize, în special de ordin auditiv²³⁴, a observat și a scos în evidență caracteristicile esențiale ale sonorităților pe care le emană creațiile mele, adică a muzicii propriu-zise, și nu doar a reprezentării ei grafice sub formă de partituri. Prin aceasta, muzicologul încearcă să formuleze o abordare care nu se află „în capul mesei” în studiile muzicologice, atribuind metodei auditiv-analitice un statut aparte în studiul profesional al muzicii. Am întâlnit în una din scrierile sale chiar termenul de „muzicologie sonoră” (sau „auditivă”) [Gagim 2011c], care ar putea completa tradiționala „muzicologie vizuală” luată ca metodă de bază în studiul de specialitate al muzicii prin analiza, în special, a formei textuale a creațiilor muzicale. Or muzica este adresată auzului și nu ochiului, afirmă Ion Gagim. În acest sens, autorul încearcă să dezvolte teza formulată de Moles Abraham (la care muzicologia tradițională pare a nu fi atras atenție) și anume: „Punctul de plecare pentru un nou mod de a studia muzica nu mai trebuie să fie partitura (...), ci direct materialul sonor, definit prin coordonatele sale”²³⁵. Textul notografic, după cum afirmă profesorul Gagim, nu este, în analiza muzicii, un scop în sine, el este doar un „pretext”, este purtătorul unei alte realități, extratextuale, pe care cel ce studiază muzica trebuie s-o intuiască, s-o simtă, s-o perceapă, s-o audă pe planul interior. E realitatea spirituală ca atare care și este, în fond, lumea muzicii. A vedea și a

²³⁴Reamintim că factorul auditiv este central în arta sonoră, pentru care Ion Gagim manifestă, după cum am văzut, un interes aparte.

²³⁵Moles Abraham citat de Kurt Blaukopf în „Musique et Technologie”, *La Revue Musicale*, Paris, 1970, nr. 268-269, pag. 163. Cf: Victor Giuleanu. *Tratat de Teoria muzicii*. București, Editura muzicală, 1986, p. 24.

(Trimiterile la alți autori din studiul de față sunt preluate din lucrările și manuscrisele lui Ion Gagim).

„pre-auzi” în text această realitate ascunsă în sunete – iată spre ce ar trebui să tindă studiul teoretic al muzicii²³⁶.

În mod aparte însă aş vrea să mă refer la „copilul drag” al autorului în materie de muzicologie. E vorba de ceea ce el numeşte „muzicologie dinamică”. Voi încerca să fac o prezentare în măsura în care este posibil de făcut acest lucru în limitele unui articol a ceea ce se ascunde în spatele sintagmei în cauză şi care, în opinia noastră, schiţează o nouă direcţie în cercetările muzicologice. Or, Ion Gagim îşi întemeiază conceptul pe un ansamblu de principii ştiinţifice care vin să-l fondeze şi despre care vom vorbi în continuare.

În calitate de material „factologic” pentru expunerea noastră a servit cursul universitar pe care l-a elaborat şi-l predă profesorul Ion Gagim, articolele publicate în materie de muzicologie, o parte din textele sale sub formă de manuscrise, dar şi nenumăratele discuţii de specialitate pe care le-am avut şi în cadrul cărora muzicologul îşi expune cu pasiune convingerile, ideile, conceptele, viziunile sale teoretice asupra muzicii, apropierea sa „personală” de enigmaticul fenomen muzical, concluziile şi chiar anumite „descoperiri” surprinzătoare la care a ajuns prin felul său de a privi şi trata muzica în ansamblu, dar şi, în mod special, fiecare element din care ea se compune, începând cu materia ei primă, *tonul*, şi ajungând la noţiunile complexe de *formă*, *imagine muzicală*, *dramaturgie muzicală*, *semantică muzicală* ş.a.

Cursul universitar, dar şi întreaga abordare teoretică a fenomenului sonor de pe poziţiile sale, autorul le numeşte „Introducere în muzicologie dinamică”.

De ce muzicologie *dinamică*?

Ideea de bază a abordării în cauză se naşte şi se sprijină pe faptul că muzica este, esenţialmente, un fenomen dinamic-viu, *aidoma* unei „fiinţe” care „se naşte” „respiră”, „creşte” şi „trăieşte” şi unde fiecare element al ei – *tonul*, *intervalul*,

²³⁶Profesorul Gagim ne reaminteşte despre un lucru esenţial, şi anume că termenul „teorie” purta, iniţial, sensul de „contemplare”, adică de intuire (concepere) a caracterului *viu* al realităţii (fenomenului, procesului, obiectului) spre care este îndreptată privirea teoretică.

motivul, melodia, măsura, metrul, ritmul, tempoul, forma etc. – „vibrează”, vorbește, comunică, se adresează auzului și spiritului nostru, exercită un rol, implicit și, totodată, explicit, în construirea mesajului artistic.

Termenul de „dinamică” în lucrările lui Ion Gagim este nu numai un termen-cheie, el poartă titlul de concept fundamental.

Ținem să menționăm că postulatul precum muzica este o artă dinamică / procesuală nu este nou, el fiind tratat în literatura de specialitate sub anumite aspecte (în special de către compozitorii și muzicologii Ernst Kurth, Boris Asafiev, dar și de alții)²³⁷. Însă Ion Gagim vine să dezvolte viziunea în cauză asupra muzicii prin formularea și tratarea a noi dimenisuni a ceea ce se numește „dinamism” în muzică, dar și să lărgască, să aprofundeze această tratare și s-o fundamenteze prin trecerea fenomenului prin prisma epistemologiei moderne cu noile sale postulate.

După cum afirmă pe bună dreptate autorul, în practica muzicală largă noțiunea de dinamică este înțeleasă, studiată și, respectiv, aplicată în special sub aspectul de intensitate a sonorității muzicale, exprimată teoretic prin așa-numitele „nuanțe dinamice”: *forte, piano, crescendo, diminuendo* etc. În teoria muzicii (în special, în muzicologia rusă), noțiunea este tratată și sub aspectul său cinetic, adică de mișcare: muzica este artă procesuală (aspectul în cauză fiind studiat temeinic de Boris Asafiev și succesorii săi). Ion Gagim însă adaugă și tratează alte planuri ale dinamismului muzicii care se întregesc în ceea ce muzicologul numește „dinamică interioară” sau „intrasonoră” și pe care o particularizează sub diferite aspecte. Prin noțiunea în cauză, muzicologul definește acele procese „ascunse” care au loc pe întreg spațiul sonorității muzicale și care sunt expresia multiplelor relații de diferit gen dintre sunetele muzicale: de înălțime, de durată, de intensitate, timbrale etc. și care, în ansamblul

²³⁷Ernst Kurth în *Psiholoigia muzicii* ș.a.; Boris Asafiev în *Forma muzicală ca proces* ș.a.

lor, se integrează într-un puternic câmp energetic, acționând prin aceasta asupra auzului nostru și declanșând ceea ce fiecare din noi simte și trăiește atunci când intră în contact cu această forță invizibilă. Astfel, o creație muzicală apare ca un organism funcțional producător de un activ potențial energetic, de un magnetism specific care acționează viu și direct asupra auzului și simțului. „Muzica este un complex de energii care pornesc de la starea de repaus și revin la repaus”, afirmă Knud Jeppesen²³⁸. Muzica, dacă și este ceea ce este, afirmă Ion Gagim – fenomen care ne cucerește, de la producerea unor emoții elementare și ușor trecătoare la sentimente și trăiri profunde și reflecții filosofice – își datorează calitățile sale definitorii anume dinamismului ascuns în fiecare celulă a ei și pe toate palierele ei. Cum se constituie acest dinamism, care sunt factorii, mecanismele, condițiile care îl produc, cum poate (și trebuie) aplicate legile ascunse ale construirii și funcționării creației muzicale în practica muzicală de interpretare, percepere, înțelegere, analiză, predare a muzicii – iată întrebările la care propune răspunsuri Ion Gagim prin a sa muzicologie dinamică.

Cuvintele-cheie pe care pune accent demersul dinamic-muzicologic sunt de genul: încordare / tensiune, destindere, gravitație, tendință, atracție-respingere, rezolvare, conjugare, subordonare (a sunetelor / acordurilor), mișcare-frânare, stabilitate-instabilitate etc., adică, tratarea în cauză se sprijină pe noțiuni care scot în evidență tocmai conținutul energetic al proceselor ce se produc în muzică în fiecare moment al desfășurării ei, de la construcțiile semantice primare (motiv) la cele de ordin superior (formă-arhitectură), atât pe direcția orizontală a pânzei sonore, cât și pe cea verticală. Or, anume aceste procese de care este plină muzica construiesc conținutul și forța ei inegalabilă de expresie. Fiecare element al muzicii (începând cu sunetul / tonul), dar și diversele îmbinări ale elementelor care alcătuiesc, prin angrenaj, structuri mai ample (melodia, ritmul, modul, armonia, tempoul, forma

²³⁸Cf: Giuleanu. *Op. cit.*, p. 211.

etc.), muzicologia dinamică îl tratează în forma lui vie, dinamică, energetică. Tonul este „tonus” (forță / energie: „a intona” nu înseamnă altceva decât „a intra în ton”, adică în energia lui); intervalul este „relație”²³⁹ (iar relația nu este altceva decât „atitudine”, „comunicare” – sunetele nu doar se înșiră în lanț unul lângă altul, dar „inter-comunică” în cadrul unui proces ascuns de „inter-conjugare”); melodia este o co-relație de sunete, o „arcă”, un fir integrat-unitar pe care se „șes” intim sunetele ei și unde primul sunet „știe” de ultimul, iar ultimul „știe” de primul, așteptându-l; modul este un puternic „câmp gravitațional” alcătuit din relații de subordonare dintre tonurile constituente și care „magnetizează” auzul etc.

Supunând categoria de „dinamism” diferitor analize, Ion Gagim distinge mai multe planuri ale acestuia. Astfel, muzicologul descoperă în muzică și formulează următoarele **tipuri de dinamism: cinetic** (ca mișcare-proces)²⁴⁰; **intrasonor** (creat de diversele relații / evenimente din interiorul sunetelor); **interior**²⁴¹ (ca tensiune auditiv-senzitivă); **acustic** (intensitatea sonorității muzicale: *forte*, *piano* etc.); **exterior** (care include în sine dinamismul acustic și cinetic)²⁴²; **pe verticală** (care ține de procesele generate de înălțimea sunetului: *melosul / melodia, modul, armonia* etc. și care poartă un caracter volumetric, sferic); **pe orizontală** (care ține de procesele generate de durata sunetului: *metrul-pulsația, ritmul, tempoul, forma* cu constituentele sale etc. și

²³⁹Inter+val = relația dintre două „valuri” (adică dintre două tonuri, tonul fiind „val” / vibrație / undulație).

²⁴⁰Dinamismul cinetic este de natură obiectivă și are două aspecte: a) mișcarea fizică a sunetului în timp (sunetul / sonoritatea are o anumită durată) și în spațiu (sunetul se propagă în spațiu); b) mișcarea fizică în timp a discursului sonor (a lucrării muzicale, ca atare), care este proces.

²⁴¹Dinamismul interior este de natură „subiectivă” (deoarece este raportat la auz / simț) – reacția psihofiziologică auditivă (și emoțională) la sunetul / sonoritatea muzicii.

²⁴²Or în ambele cazuri procesele se desfășoară pe partea „exterioară” a muzicii: mișcarea, ca atare, și puterea sunetului.

care poartă un caracter rectiliniu); **universal** (dinamismul impregnează întregul spațiu sonor al creației muzicale, el fiind prezent de la planul ei de ansamblu la nivelul fiecărei celule); **interpretativ** (a simți creația muzicală ca pulsație, ca energie); **auditiv** (a auzi-recepta muzica / lucrarea muzicală ca forță energetică), **specific muzical** exprimat în cele două tipuri de bază menționate: exterior (ca mișcare cinetică și ca intensitate sonoră) și interior / intrasonor; **global** – încadrarea fenomenului muzical în paradigma epistemologiei moderne prin abordarea universal-dinamică a existenței (e vorba de dinamismul universal al realității obiective existențiale, exponent direct al căreia este sunetul muzical; acest dinamism global este propriu viziunii științei moderne asupra tuturor fenomenelor, ale vieții însăși, ale naturii, ale omului, ale conștiinței umane)²⁴³.

Muzicologia dinamică, în tratarea proceselor care au loc în muzică și, respectiv, a terminologiei prin care ele sunt desemnate, urmărește trecerea de la „inert” la „mobil”, de la „static” la „dinamic”, de la „structură” la „funcție”, de la „text” la „descoperirea muzicii în text”, de la „substantiv” la „verb”, de la „particulă” la „undă”, de la „formă” la „conținut” etc.

Muzicologia dinamică, în explicarea muzicii, realizează trecerea de la „noțiuni” la „categorii”, adică practică o abordare care conduce mai aproape de ceea ce este *conținutul* în muzică, nu doar (sau nu atât) *formal-constructiv*. Abordarea în cauză orientează elementele din care se constituie muzica pe linia semanticității lor, le imprimă o altă „față”.

Muzica ține, în mod inerent, de ceva din afara ei – de la nivelul senzitiv-elementar la cel estetic, psihologic, filosofic, metafizic ș.a. „Trimiterile” de ordin extramuzical sunt o practică generală în muzicologie pe care o întâlnim în orice studiu muzicologic, fie că autorul respectiv conștientizează acest lucru sau nu. Și aceasta pentru că fiecare element al

²⁴³Această problemă Ion Gagim o tratează în: *Muzica și lumea nouă a științelor*, în *Revista Akademos*. nr. 2 (21), 2011, p. 115-122.

creației muzicale (și, prin toate elementele, întreaga creație) produce o „plus valoare”. Un singur ton muzical, prin simpla lui apariție în auzul nostru, creează ceva mai mult (adică ni se prezintă ca ceva mai mult) decât ca un simplu obiect acustic, abstract, luat „în sine”, fără vreo încărcătură „semantică” (adică fără a spune ceva auzului). La fel se întâmplă cu orice structură a lucrării muzicale, oricât de mică ar fi ea (celulă, motiv, formulă ritmică, mișcare armonică, nuanță de tempo sau de intensitate etc.) sau de orice gen ar fi (pe verticală / de înălțime, pe orizontală / de durată etc.). Și ce este această „plus valoare”? Este însăși *poetica muzicală* – „vraja” muzicii pe care o emană fiecare sunet muzical și toate celelalte construcții din care se zidește lucrarea.

Muzicologia dinamică, explică profesorul Gagim, urmărește tocmai determinarea, scoaterea în evidență și valorificarea în practica muzicală a acestei „plus valori”. Acest lucru ar bate în direcția fenomenului numit de Boris Asafiev «обнаружение музыки» - „descoperirea muzicii” (în partitura muzicală). Pentru că putem analiza, chiar foarte minuțios, textul muzical, fără a vedea în el ceea ce numim „muzică” – „viața vie” a textului. Și această descoperire începe cu primul sunet (acord) al creației. Sunet cu sunet, structură cu structură („eveniment” cu „eveniment”), conform unei linii (logici) interioare proprii, are loc derularea pânzei sonore, respectiv, desfășurarea conținutului lucrării în fața auzului nostru, ajungând la ceea ce numim „cuprinderea (sesizarea) formei”.

În conformitate cu premisele descrise, Ion Gagim formulează un ansamblu de repere științifice cu titlu de **principii de muzicologie dinamică**, printre care:

- **Principiul dinamic** (ca principiu general și universal în muzică).
- **Principiul relațional** (trecerea de la *obiect* la *relație*, or muzica, după cum se știe, nu este în sunete, dar „între” sunete, în *relațiile* dintre sunete)²⁴⁴.

²⁴⁴ «При синтезировании структурных единиц отношения между

- **Principiul funcțional** (trecerea de la *construcție* la *funcție*, or anume funcția determină structura / forma unui fenomen, proces etc. și nu invers; fiecare element al muzicii, după cum afirmă muzicologul Veaceslav Medușevsky, exercită în cadrul creației muzicale un rol, o funcție²⁴⁵).
- **Principiul organismic** (lucrarea muzicală nu este „mecanism”, dar este „organism” cu legile sale interne de creștere-dezvoltare-devenire și care se constituie în timp, celulă cu celulă, asemenea unui fenomen viu)²⁴⁶.
- **Principiul conversiunii**²⁴⁷ (trecerea de la „substantiv” la „verb”, de la starea inertă a elementelor muzicii la starea lor mobilă / de acțiune; creația muzicală nu este „floare”, dar este „înflorire” etc.²⁴⁸);

объектами оказываются важнее самих объектов. Центр внимания перемещается с потока (...) образов на артикуляцию этого потока» („La sintezarea unităților de structură relațiile dintre obiecte devin mai importante decât obiectele înseși. Centrul atenției se deplasează de pe torentul (...) de imagini pe articularea acestui torent”). (Генрих Орлов. *Древо музыки*. Санкт Петербург: Композитор, 2005, с. 23).

²⁴⁵Медушевский В. *Интонационная форма музыки*. Москва: Композитор, 1993.

²⁴⁶Expresia „abordare organismică” («организмический подход») o folosește G. Orlov (Г. Орлов) în lucrarea *Древо музыки* (p. 47-48): „Организмический подход, о котором пишет Берталанфи, видит в феноменах системы динамических взаимодействий. Он пытается понять процессы развития (...), силы, позволяющие самоорганизовываться». (Abordarea organismică, despre care scrie Bertalanffy, vede în fenomene sisteme de interacțiuni dinamice. El încearcă să înțeleagă procesele dezvoltării (...), forțele care conduc la autoorganizare”). (Ludwig von Bertalanffy. *Open Systems in Physics and Biology // Perspectives on General System Theory*, p. 127). Un astfel de sistem nu este material, dar funcțional.

²⁴⁷*Conversiune* – schimbare a naturii, a formei unui lucru; operație de inversare a subiectului cu predicatul într-o judecată, menținându-se calitatea judecății. *A converti* – a preschimba un lucru în altul.

²⁴⁸Să ne adresăm iarăși lui Г. Орлов: «Если на предшествующем этапе мысленная работа описывается на языке, состоявшем в основном из

- **Principiul fenomenologic** (conținutul muzicii este unul pur muzical, un „conținut în sine”, intraductibil în alte limbaje și imperceptibil în alt mod decât pe planul conștiinței auditive / muzicale; pentru comparație putem lua, de exemplu, „conținutul” unei flăcări sau al mirosului unei flori, care nu poate fi tradus în nici o altă formă de conținut sau în alt limbaj).
- **Principiul transdisciplinarității** (semanticitatea / expresivitatea oricărei construcții muzicale - motivul, intonația, melodia, succesiunile de acorduri ca, de exemplu, cadența și altele - nu se află în sunete ca sumă a acestora, dar „deasupra” lor, reunindu-le într-o realitate de ordin superior, generalizator care este „vraja” sonoră ca atare pe care ele o emană. Aici își face prezența planul (factorul) transdisciplinarității²⁴⁹).
- **Principiul experiențial** (totul, despre ce se vorbește la nivel teoretic / muzicologic, se experimentează, se trece pe planul practicii muzicale a celui ce studiază muzica)²⁵⁰.

прилагательных, то теперь в нем преобладают глаголы (...). С каждым переходом в более высокий слой, обретенный опыт сбрасывает свое прежнее «тело» и «революционирует». („Dacă la etapa precedentă activitatea mintală este descrisă într-un limbaj alcătuit în principal din adjective, apoi acum în el predomină verbele (...). Cu fiecare înaintare către un strat superior experiența dobândită își părăsește „corpul” anterior și se „reîncarnează” [ibidem, 23-24]. Autorul face această specificare cu referire la nivelurile percepției muzicale, dar ideea poate fi aplicată și în raport cu nivelurile studierii / cercetării teoretice a muzicii, explică Ion Gagim.

²⁴⁹Fenomenul ar fi similar cu ceea ce se numește „holism” - întregul este mai mult decât suma elementelor sale; melodia / intonația este mai mult decât șirul de sunete din care se compune; ea este, prin sine, o calitate nouă care lipsește în fiecare din elementele din care se constituie.

²⁵⁰Aici am putea face trimitere iarăși la Генрих Орлов, care scrie: «Вне опыта нет музыки. Только в опыте она становится реальностью, обретает существование и раскрывается как особый мир смыслов, специфических отношений, измерений и логики. Не может быть и теории музыки если она не питается музыкальным опытом». (În afara

- **Principiul reflexiunii** (o astfel de înțelegere și însușire a ceea ce se întâmplă în muzică îl face pe cel ce-o studiază să reflecteze asupra fenomenelor care se produc, asupra felului cum ele se integrează și cu ce rezultă acest lucru și, în final, asupra muzicii, ca atare).
- **Principiul euristic** (prin această abordare a muzicii se produce redescoperirea ei sub un alt aspect și pe un alt plan al conștiinței noastre, ia naștere o altă viziune asupra muzicii și a ceea ce exprimă ea).
- **Principiul interiorizării** (tot ce se studiază se trece, auditiv, pe planul interior, se sesizează / intonează la nivelul auzului interior sau se receptează pe acest plan al conștiinței; principiul urmărește formarea *conștiinței auditive* în afara căreia practicarea muzicii nu poate avea loc sub nici o formă, inclusiv sub forma studierii ei teoretice; conștiința auditivă presupune „conștientizarea” sunetului, trecerea lui prin filiera gândirii interioare: ceea ce vedem (analizăm) cu ochii după partitură se cere a fi în același timp *auzit* ș.a.m.d)
- **Principiul metamuzicologic sau metadomenial** (prezentarea-explicarea categoriilor muzicale de pe poziții largi, din afara muzicii, legile cărora se află în legătură directă cu legile muzicii: filosofie, psihologie, fiziologie, biologie, medicină, logică ș.a.).

Prin aceste și alte principii pe care le pune autorul în baza viziunii sale asupra cercetării și studierii muzicii are loc încadrarea științei despre muzică în paradigma epistemologică modernă cu postulatele sale despre care scrie autorul în lucrările sale. Prin aceasta, are loc „actualizarea” muzicologiei, alinierea ei la datele științei contemporane, ea căpătă un alt statut, unul „cu drept egal”, în vederea

experienței nu există muzică. Numai în experiență ea devine realitate, capătă existență și se deschide ca o lume proprie de senzuri, de specifice relații, dimensiuni și logică”) [*ibidem*, 13].

fortificării demersurilor sale prin raportare la postulatele gândirii moderne.

Cunoașterea și însușirea muzicii după aceste principii formează celui ce o studiază capacitatea indispensabilă unui muzician de „a vibra” lăuntric în fața muzicii și de a o conceptualiza sub alt aspect²⁵¹.

Desigur, este doar o „introducere”, după cum afirmă însuși autorul, dar în care sunt formulate tezele esențiale ale unui studiu netradițional al muzicii.

„Muzicologia dinamică” nu vine ca alternativă la tradiționala abordare a muzicii, dar ca o direcție complementară, ca dezvoltare a ceea ce s-a făcut și se face în prezent; ea propune alte metode de studiu și de prezentare a muzicii și a elementelor ei și care ajunge, prin aceasta, la date și rezultate de altă natură. „Muzicologia dinamică” (ca, de altfel, și celelalte studii ale profesorului Ion Gagim) conduce la o altă imagine a fenomenului muzical, îi imprimă acestuia un alt sens, îl ridică la un alt grad de abordare, înțelegere și practicare, iar prin aceasta, aprofundează misiunea și rostul muzicii pentru viața noastră.

²⁵¹La întrebarea „Cum apreciați aportul adus de *Introducere în muzicologia dinamică* la formarea voastră profesională?”, pe care profesorul Gagim o adresează, de regulă, la finele cursului studenților, unul din ei a răspuns: „După aceasta, mie mi-i frică să cânt muzica!”. Iar altul a exclamat: „De ce nu ni se predă muzica în acest fel chiar din școala de muzică? Bineînțeles că acum eu altfel îl voi cânta pe Bach!”.

SUMAR

MUZICA ȘI LUMEA NOUĂ A ȘTIINȚELOR.....	3
DE CE OMUL ARE NEVOIE DE MUZICĂ?.....	17
CHEMĂRILE VIEȚII ȘI ALE MUZICII LUI EUGEN DOGA (Eseu aniversar).....	26
VALSUL LUI EUGENIU DOGA - O TRIPLĂ DESCOPERIRE.....	40
MIHAIL MUNTEAN: O VIAȚĂ ÎN SPIRIT DE LEGENDĂ.....	43
TRANSFIGURAREA MUZICALĂ A POEZIEI ÎN CREAȚIA VOCALĂ. Anatomia unei analize hermeneutice: <i>Adio</i> de Vlad Mircos vs <i>Pastel</i> de George Bacovia.....	57
PARTICULARITĂȚI ALE PERCEPȚIEI TIMPULUI SUB INFLUENȚA MUZICII.....	100
MUSICOSOPHIA: UN PUNTO DI VISTA DALL' ORIENTE.....	112
EIN WEG ZUR GROSSEN MUSIK: <i>MUSICOSOPHIA</i> (A PATHWAY TO THE GREAT MUSIC: <i>MUSICOSOPHIA</i>).....	125
MUSIC AND CONSCIENCE: ONTOLOGICAL RELATION.....	134
КОНЦЕНТРИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП ПОСТРОЕНИЯ УНИВЕРСИТЕТСКОГО КУРСА «ВВЕДЕНИЕ В ДИНАМИЧЕСКУЮ МУЗЫКОЛОГИЮ».....	148
ВВЕДЕНИЕ В ДИНАМИЧЕСКУЮ МУЗЫКОЛОГИЮ (СОДЕРЖАНИЕ КУРСА).....	157

ДИНАМИЧЕСКАЯ МУЗЫКОЛОГИЯ КАК СИНТЕЗ И АКТУАЛИЗАЦИЯ ОСНОВОПОЛАГАЮЩИХ УЧЕНИЙ В ТЕОРИИ МУЗЫКИ.....	163
НЕОБХОДИМАЯ ИНВЕРСИЯ ИЛИ О ПЕРЕОСМЫСЛЕНИИ СЛУШАТЕЛЬСКОГО ФАКТОРА В МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКЕ.....	184
СЛУШАНИЕ МУЗЫКИ КАК ДУХОВНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ.....	204
TECNOLOGIA AUDIȚIEI MUZICALE.....	216
МУЗЫКА КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ЧЕЛОВЕКА.....	220
ABOUT AUDITIVE FACTOR IN MUSIC.....	238
ANEXĂ. GHEORGHE MUSTEA. ION GAGIM ȘI MUZICOLOGIA DINAMICĂ.....	251