„Melopoetica” – limbajul poetic și muzical

Martha Melinda SAMSON

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
“Lucian Blaga” University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
Personal e-mail: martha_melinda@yahoo.com

„Melopoetics” – the poetical and musical language

Starting from the premises that each language that is made up of a particular system of signs, has the purpose of communication among people or between man and Universe, we can talk about numerous artistic languages. In this study we focus on artistic communication achieved through poetic language and musical language.

The construction similarities between music and poetry are very obvious, both having rhythm, harmony and melody. This affinity is most obviously manifested in the genre called Lied, that actually represents a synthesis of the two art forms: music and poetry.

Frequently, composers associate certain motives, tonalities or modes to characters or poetic personas and by reprising or transforming these motives, tonalities or modes, they follow the changes that occur along the poem. Behind musical motives there is often the description and interpretation of poetic meanings and the melody also derives from the description of poetic elements.

Both literary and musical creation are governed by one idea, one message and the fusion between music and word represents a superior vision of thinking.

Keywords: poetry, music, lied, musical semantics, musical rhetoric

I. Limbajul și comunicarea artistică

Introducere

Pornind de la considerentul că orice limbaj, constituit dintr-un sistem particular de semne, are ca scop comunicarea între oameni sau între om și Univers, putem vorbi de existența a numeroase limbaje artistice specifice. În studiul de față ne oprim atenția asupra comunicării artistice realizate prin intermediul limbajului poetic și al limbajului muzical.

Limbajul literar sau creator se diferențiază de limbajul curent, consacrat prin uzul social al unei comunități lingvistice, prin caracterul „deschis” al spațiului semantic, prin multitudinea valențelor de semnificare a textului, realizate prin uzul cuvintelor polisemantice sau cu sens conotativ, jocuri de cuvinte, simboluri și metafore. De asemenea valorifică dimensiunea expresivă, reflectivă și emoțională a limbajului, adresându-se nu atât cunoașterii raționale, cât intuiției, imaginației și sensibilității. În timp ce limbajul comun este „normal”, limbajul poetic poate fi considerat „anormal”.

În viziunea anticilor, această inițiativă de abatere de la normă a limbajului nu aparține muritorilor de rând, ci ființelor supraumane, integrând poezia în limbajul zeilor și profeților (Pitia), sau inspirațiilor de orice fel (Platon, *Ion*). În momentele de extaz și contemplație mistică, limbajul este înzestrat cu însușiri deosebite, și precum preoții și vrăjitorii care vorbesc o limbă secretă, de inițiere, asemenea zeilor cu care comunică, așa și poetul devine autorul unor cărți sacre, scrise într-o limbă sacră. Teoria limbajului zeilor și al eroilor va fi prezentă de-a lungul timpului sub diferite forme, alături de teoria

romantică conform căreia limbajul poetic este rezultatul inspirației onirice, metafizice și vizionare.

1. Muzicalitatea poeziei

În tragedia greacă elementul muzical, tonul și muzica versurilor sunt însumate de *melopee* (gr. *melopoiia* <*melos* „cântec" și *poiein* „a face">. Termenul desemna arta îmbinării regulilor de compoziție în realizarea unei melodii. Poetul american Ezra Pound propune o îmbogățire a valorilor expresive ale poeziei, dincolo de semnificațiile ei, prin trei modalități: intensificarea calităților muzicale ale poeziei (*melopeea*), sporirea imaginilor vizuale (*phanopeea*), și „dansul intelectului printre cuvinte" (*logopeea*), mai exact, intensificarea manifestărilor verbale ale jocului minții.

În Germania preromantică și romantică analogiile dintre poezie și muzică devin o frecventă temă de meditație. Pentru Herder (care descrie poezia ca pe „o muzică a sufletului"), Wackenroder, Novalis, A. W. Schlegel, Tieck, E.T.A. Hoffmann muzica este arta supremă, iar genul liric, prin însăși structura lui, cel mai apropiat de muzică.

Atunci când vorbește de „muzica" poeziei, T.S. Eliot pune accent pe importanța limbii vorbite, în sensul în care muzicalitatea și înțelesul poeziei se află în strânsă legătură: nu putem vorbi de poezie muzicală dar fără nici un sens. Eventualele excepții denotă doar o diferență de grad, astfel unele poezii ne impresionează prin muzicalitatea lor luând sensul drept bun, iar la altele, fiind atenți la sensul poeziei, nu mai acordăm atenție muzicalității, deși o sesizăm. În încercarea de a descoperi sensul unei poezii Eliot ne oferă o soluție simplă: *„Dacă ne emoționează o poezie înseamnă că ne-a spus ceva, poate ceva important; dacă nu ne emoționează, este, ca poezie, lipsită de sens."*[1] Poetul se adresează conștiinței căreia îi depășește granițele și ajunge într-un spațiu unde, deși înțelesul există, cuvintele nu mai au putere, iar sensul poate fi comunicat prin parafrazare doar parțial. Înțelesul unei poezii poate fi diferit pentru diferiți cititori, și la rândul lor acestea pot fi diferite de cel pe care l-a dorit autorul, drept urmare un poem poate beneficia de numeroase interpretări sau formulări parțiale. Această ambiguitate sau multitudine de sensuri, reprezintă o cerință esențială a poeziei, condiție pe care muzica o întrunește prin caracterul ei general și abstract. Din punct de vedere al receptării, muzica se prezintă ca infinit sugestivă, iar efectele ei asupra psihicului se întind pe o paletă extrem de întinsă. Astfel, o poezie care dorește să trezească în ascultătorul sau cititorul ei o *stare muzicală*, va fi nevoită să-și extindă și ea la rândul ei, gama de efecte sugestive, prin reducerea semnificațiilor clar definite, poetul căutând mereu să se exprime vag, ambiguu, imprecis (utilizând limbajul conotativ).

În această ordine de idei, o perspectivă asemănătoare ne oferă George Călinescu: *„departe de a fi lipsiți de intelectualitate, poeții par a spune ceva. Tocmai această aparență că au de spus ceva, fără nici un interes de conținut, este miezul oricărui lirism"*[2]. Acest deziderat al poeziei de a rămâne obscur, vag și nedefinit este realizat de muzică, care, asemenea unui mut, încearcă să comunice prin tonuri nearticulate un adevăr ce va rămâne mereu obscur. *„O poezie nu trebuie să fie inteligibilă, adică nu trebuie să ne instruiască, dar trebuie să ne comunice totuși ceva din ordinea lăuntrică a spiritului poetului. Această sforțare de a comunica iraționalul, profundul, trezește emoția noastră și ne dă iluzia că poetul exprimă sentimente."*[3]

Poezia, ca și muzica, exprimă inexprimabilul, scoate din inconștientul nostru stări nebănuite ale sufletului, dând senzația infinitului.

Macedonski își aduce contribuția în formarea unei conștiințe lirice moderne, prin eseul *Despre logica poeziei* (1880): *„Pentru a scrie versuri trebuie ca cineva să fie deplin stăpân peste limbă și să cunoască în mod amănunțit toată armonia sau nearmonia ce rezultă din întocmirea literelor în cuvinte și din ciocnirea acelor litere și cuvinte între ele. Scara alfabetică, considerată din acest punct de vedere, constituie o adevărată scară muzicală și arta versurilor nu este nici mai mult, nici mai puțin decât arta muzicei."*[4]

2. Retorica și influența ei asupra muzicii

Așa cum am văzut, sporirea expresivității unei comunicări se realizează prin „abaterea" de la vorbirea uzuală. Acest procedeu poartă numele de *figură de stil*. Iar dacă retorica este arta folosirii cuvintelor pentru a convinge sau a influența, incluzând aici și folosirea figurilor de stil, atunci poezia este printre altele arta vorbirii retorice.

În tratatele de compoziție ale secolului al XVI-lea întâlnim frecvent noțiunea de *musica poetica*, care clasifică muzica printre „artele vorbirii" (gramatica, retorica și dialectica) separându-se de vechea concepție medievală a quadrivium[5]-ului. *Musica poetica* pune accentul pe capacitatea expresivă a muzicii și pe conținutul pământean-uman al acesteia. Acest fenomen se datorează redescoperii lucrării lui Quintilian, *Institutio oratoria*, lucrare ce stă la baza formării unei retorici muzicale în secolul al XVI-lea. Retorica muzicală, preia modelele din oratoria antică, tehnica de persuasiune oratorială a auditorului, însă, în secolele următoare își pierde acest caracter pragmatic și păstrează doar noțiunile ce formează un „discurs frumos". Dintre toate componentele necesare ale unui discurs: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *pronuntiatio*, *memoria,* în cele din urmă se păstrează doar *elocutio*, ca artă a stilului, iar ultimele tratate de retorică din secolele XVIII și XIX, de cele mai multe ori prezintă doar o enumerare a figurilor. Prin dispariția retoricii din sistemul de învățământ, retorica literară va fi înlocuită de o nouă știință, numită stilistică literară.

În muzică, perioada barocului reprezintă punctul culminant al teoretizărilor și aplicațiilor componistice

retorice, după care observăm totala lipsă de interes față de acestea, pentru ca mai târziu, în secolul XX, prin redescoperirea creației lui Bach și a tratatelor contemporane epocii lui Bach, acestea să fie interpretate și înțelese din perspectiva retoricii și a teoriei afectelor.

Începând cu sfârșitul secolului XV compozitorii adoptă o nouă atitudine față de muzica cu text, în care creația muzicală se bazează pe relația dintre cuvânt și sunet, compoziția muzicală având scopul de a evidenția semnificația cuvântului cântat („imitazione delle parole"). Reproducerea sonoră a afectului este realizată printr-o manieră de accentuare sau evidențiere expresiv-muzicală a textului, numită „stile espressivo".

În această perioadă, retorica (utilizată încă din antichitate cu scopul de a reda pasiuni), este corelată cu teoria afectelor, potrivit căreia se pot stabili și ierarhiza în sfera tematicului și armonicului o serie de mijloace ce comunică anumite stări psihice sau afecte precise. Atât în muzica cu text cât și în cea instrumentală, se urmărește exprimarea afectelor și transmiterea către ascultător a unor emoții în concordanță cu mesajul muzical. Conținutul afectiv, precum și semantica unei lucrări sunt planificate, iar dimensiunea sonoră cu toate componentele ei, tonalitate, armonie, ritmuri, forme și timbru, este interpretată afectiv.

Joachim Burmeister este primul autor care stabilește principiile pentru „musica poetica", în trei tratate (1599, 1601, 1606), dintre care ultimul este intitulat chiar *Musica poetica*.

Christoph Bernhard în *Tractatus compositionis augmentatus* (cca 1660) include și muzica instrumentală, alături de retorică și teoria afectelor, ca expresie a pasiunilor umane, iar Athanasius Kircher completează analogia muzică-retorică prin lucrarea *Musurgia universalis* (1650), unde compoziția muzicală este comparată cu o construcție, ce are la bază o idee inventată de compozitor și dezvoltată conform discursului retoric. Numeroasele tratate muzicale ale barocului denotă interesul crescând pentru analogia muzică-retorică, oferind o mare varietate de figuri muzicale echivalente cu cele din oratoria antică, iar muzica este văzută ca o artă în primul rând retorică.

Johann Mattheson în *Der vollkommene Capellmeister* (1739) stabilește tehnicile procesului componistic, deci o teorie a compoziției, fundamentată pe migrarea conceptelor dintr-un domeniu în altul: elaborarea unei compoziții muzicale după regulile de *inventio* (invenția ideii), *dispositio* (aranjarea ideii în părțile discursului muzical), *elaboratio* sau *elocutio* (elaborarea ideii), *pronuntiatio* (performanța producerii discursului). Dintre acestea, cea mai importantă componentă, *dispositio*, conține la rândul ei *exordium* (introducerea), *narratio* (relatarea faptelor), *divisio* sau *propositio* (dispoziția punctelor principale, în avantajul compozitorului), *confirmatio* (dovada afirmativă), *confutatio* (combaterea contra-argumentelor), și *peroratio* sau *concluzio* (concluzia). În acest context, compoziția nu poate trăi decât prin procesul creator al interpretării muzicale, mai exact prin *pronuntiatio* și *memoria*.

Cu toate acestea, utilizarea figurilor retorice ca elemente ale vocabularului muzical, în vederea redării afectului muzical, nu garantează valoarea unei compoziții, care poate să rămână un banal compendiu de figuri.

Compozitorul romantic, deși acordă și el o mare importanță sentimentului, va respinge această ideologie raționalistă, fără a o putea evita însă. În acest caz, direcționarea semantică și afectivă a lucrării se bazează cu precădere pe spontaneitatea emoțională.

3. Capacitatea semantică a muzicii

Datorită particularității aparte a muzicii de a vehicula idei sau concepte, a datelor cu caracter abstract și general pe care aceasta le poate transmite pe calea sunetelor, unii teoreticieni contestă capacitatea semantică a limbajului muzical deoarece mesajul transmis nu poate fi identificat cu precizie. În Romantism, când literatura începe să joace un rol important în muzică, sau mai exact muzica este mai intens literaturizată, se intensifică și preocupările privind problemele semantice sau identificarea sensului în muzică.

George Bălan în *Muzica și lumea ideilor* își propune să demonstreze că muzica poate și este capabilă să exprime un mesaj prin propriile ei mijloace, fără adăugarea unor elemente extra muzicale (muzica fără text). Acest mod de a înțelege expresivitatea muzicii a fost și este deseori contestat. Kant susține că muzica *„vorbește doar prin simple senzații, fără concepte, și spre deosebire de poezie, nu oferă nimic reflexiei*,[...] *ea este mai mult desfătare decât cultură* [...] *și apreciată de rațiune, este inferioară oricăreia dintre artele frumoase."*[6] Filosoful german consideră că muzica fără text este arta cea mai îndepărtată de cugetarea filosofică, iar poezia, datorită maximei ei capacități de a pătrunde în lumea ideilor și a gândurilor, ocupă locul cel mai înalt în ierarhia artelor.

La polul opus față de această viziune neîntemeiată, care contestă muzicii capacitatea de a se înălța în sfera intelectuală, se află teoria unui alt mare gânditor, conform căreia noțiunile, cuvintele sunt neputincioase în fața muzicii. Așa cum spunea Nietzsche în *Nașterea tragediei din spiritul muzicii*: *„Limbajul nu poate reda adecvat simbolismul cosmic al muzicii, deoarece acesta se află în legătură cu contradicția primară și durerea primară care sălășluiesc în profunzimile unității primare, ceea ce face ca el să reflecte o sferă ce stă mai presus de orice fenomen și a existat înainte de orice fenomen...limbajul omenesc ca organ și simbol al fenomenelor nu poate niciodată, pe nici o cale, să dezvăluie esența lăuntrică a muzicii."*[7]

În ciuda acestor izbucniri ale unor teoreticieni, compozitorii întotdeauna au văzut în cuvânt un valoros mijloc de concretizare a inspirației și nu un obstacol în calea ei. *„Cuvântul* – spunea George Enescu – *aruncă lumină vie asupra sentimentelor, descriindu-le, precizându-*

le în chip poetic. Grație cuvântului, gândirea se poate formula. Muzica revărsându-se în adâncimile sufletului pătrunde misterioasă în cele mai tăcute taine ale simțirii. Din îmbinarea cuvântului și a muzicii s-au născut și se vor naște opere divine, nemuritoare."[8]

În această dilemă distingem două convingeri: cea care impune prezența cuvântului ca încoronare clarificatoare a muzicii, și convingerea conform căreia muzica trebuie să trăiască prin valoarea ei intrinsecă, să comunice prin propriile ei mijloace.

Operele muzicale, la fel ca cele literare, dezvăluie o meditație asupra sensului existenței umane, în căutarea adevărului. Procesul de creație reprezintă un proces de gândire muzicală, în care compozitorul își exprimă reflecțiile asupra vieții, iar acest mesaj este concretizat prin intermediul sunetelor și imaginilor muzicale. Compozitorul este și el un poet al sunetelor iar muzica, arta de a gândi prin sunete. Din acest punct de vedere, muzica trebuie înțeleasă ca o năzuință spre o lume transcendentală sonorului.

Leibniz a definit muzica în felul următor: *musica est exercitium aritmeticae occultum nescientis se numerare animi* (muzica este o aritmetică ascunsă care pune sufletul în număr) însă Schopenhauer îl contrazice reformulând, *musica est exercitium metaphysicae occultum nescientis se philosophare animi* (muzica este o metafizică ocultă prin care sufletul filosofează).

Fiecare operă artistică, literară sau muzicală, are un conținut ideatic și emoțional, în care se manifestă concepția și atitudinea autorului față de lume și realitatea înconjurătoare. Atitudinea față de viață exprimată de compozitori în muzică, este totdeauna în acord cu tendințele spirituale ale epocilor în care aceștia au trăit iar aceia care au reușit să pătrundă mai adânc în frământările contemporanilor lor, s-au înălțat cel mai sus pe culmile artei muzicale. Această bază obiectivă a conținutului subiectiv, căreia muzica îi dă expresie, este prezentă de fiecare dată în subtextul sunetelor muzicale, deși acest subtext nu este atât de clar ca în literatură, a cărei relație cu realitatea înconjurătoare este mult mai evidentă.

Orice limbaj cuprinde un „lexic" (totalitatea semnelor, simbolurilor folosite) și o „gramatică" (totalitatea regulilor de utilizare a elementelor lexicului). Ca știință a semnelor, semiotica s-a dezvoltat sub influența orientărilor structuraliste din lingvistică cu scopul de a găsi o metodologie comună oricărui sistem de semne folosit în comunicarea umană și care să ofere posibilitatea unei interpretări formalizabile a oricărui tip de limbaj. Din perspectiva unei interpretări semiotice a limbajului muzical, așa cum ne este prezentată de Dinu Ciocan[9], se evidențiază dimensiunea gramaticală a acestuia precum și rolul esențial al sintaxei muzicale, al vocabularului muzical alături de dimensiunea semantică a acestui limbaj.

În cazul limbajului muzical european putem transpune structurile din lingvistică în limbajul muzical; astfel, literele sunt echivalente cu sunetele (notele) muzicale, cuvintele cu enunțurile muzicale elementare, frazele cu enunțurile muzicale compuse, iar textele cu piesele (partiturile) muzicale. În ceea ce privește lexicul muzical sunt numite *lexeme,* enunțurile muzicale de orice tip (melodice, armonice, ritmice, metrice etc.), și prin analogie, *stilemele* reprezintă unitățile stilistic elementare, iar *estemele* pe cele corespunzătoare din punct de vedere estetic.

II. Limbajul poetic și limbajul muzical. Liedul

În *Dicționarul limbii române contemporane*[10] poezia este definită ca o *„modalitate a literaturii de a exprima sau a sugera o emoție, un sentiment, o idee, printr-un limbaj concentrat, metaforic, prin ritm, rimă, armonie etc."*

Pentru analiza similarităților de construcție dintre muzică și poezie, autoarea Grete Tartler ne propune termenul de *melopoetica*[11], ambele fiind impregnate de ritm, armonie, melodie.

Această înrudire se manifestă cel mai evident în genul *liedului* (germ. *Lied = cântec).* Ca gen al muzicii culte, liedul este o compoziție muzicală vocală acompaniată de un instrument, de obicei pian, pe un text liric sau poem care îi determină caracterul și se desfășoară într-o structură formală specifică. Reprezintă de fapt o sinteză a celor două arte: muzica și poezia.

Esența liedului este egalitatea dintre muzică și text, o sinteză a unei noi forme de artă născută din două mijloace de comunicare diferite. A eșua în înțelegerea semnificației poeziei înseamnă a eșua în înțelegerea semnificației muzicii care o pune în scenă. Lucrând cu cuvântul, compozitorul trebuie să rescrie muzical poemul folosit, parcurgând toate semnificațiile sale și de multe ori se află în fața dilemei de a sublinia muzical metaforele sau de a le comenta discret, pericolul fiind pleonasmul, suprapunerea de imagini literare și muzicale.

Toate problemele de conținut și sens poetic sunt influențate de preocuparea privind *eul poetic*: cine vorbește într-o poezie? și modul de adresare: cu cine vorbește eul? În funcție de tipul de poezie, poetul poate utiliza una din diferitele euri generale sau „voci", își poate proiecta propria voce sau să își asume vocea unui protagonist, se poate adresa lui însuși prin monolog interior sau se poate îndrepta spre exterior către o altă prezență (persoană, ființă spirituală sau elemente ale naturii). Marii compozitori de lieduri au fost foarte sensibili la asemenea schimbări ale modului de exprimare și au răspuns cu cele mai rafinate schimbări în expresivitatea muzicală.

Interesul pentru eul poetic și modul de exprimare sunt amplificate atunci când poezia e pusă pe muzică, în special în cazul liedului. Ideea de eu poetic și mod de exprimare este tradusă în domeniul muzicii de Edward T. Cone[12]. În cadrul liedului eul vocal cântă literal cuvintele poetului iar acompaniamentul, deseori mai multe euri instrumentale, ori se alătură eului vocal, ori

adaugă altele. În timp ce rolul eului vocal este relativ clar, acela al acompaniamentului (pian, formație de cameră sau orchestră întreagă) poate fi mult mai complex. Într-un aranjament mai simplu, acompaniamentul dublează linia vocală și eul vocal, însă, într-un aranjament mai complex precum în cazul liedului, acompaniatorul sau eul instrumental proiectează diferite voci prin solo-uri instrumentale, introduceri, interludii, postludii. Mai mult, eul acompaniator poate proiecta o serie de alte aspecte, având în vedere că vocea acompaniatorului nu rostește textul în sine. Acompaniamentul poate descrie, de exemplu, vântul șuierând sau freamătul pădurii proiectând astfel mediul poetic al eului vocal, poate portretiza condiția psihologică a eului vocal folosind de exemplu, linia melodică pentru a descrie ascensiunea emoțională sau spirituală, sau acorduri greoaie pentru a descrie disperarea. În alte situații eul instrumental își poate asuma un rol în lumea dihotomică a poetului unde poate proiecta „lumea reală" în contrast cu „lumea fantastică" a poetului, adică a eului vocal (conștient – subconștient).

Prin reprezentarea diferitelor euri sau voci, interpretarea încorporează o multitudine de voci muzicale ce portretizează în detalii bogate eul poetic, adăugând o nouă dimensiune în studiul liedului.

Ca repetiție a sunetelor *rima* are o pronunțată funcție eufonică, însă această latură sonoră nu este unul dintre cele mai importante aspecte ale sale. Din punct de vedere estetic cea mai importantă funcție a rimei este cea metrică, marcând finalul unui vers, fiind un element organizator în structura strofei. În plus, rima are un sens, motiv pentru care se află în strânsă legătură cu întregul caracter al unei creații poetice. Cuvintele sunt corelate sau opuse unele altora. Prin folosirea rimei se pot realiza numeroase conexiuni între versuri, fiind o modalitate comună de a lega cuvinte prin sunet și înțeles.

Asonanța și aliterația reprezintă două mijloace poetice care exploatează o astfel de utilizare a cuvintelor, ambele conectând cuvintele prin sunet. Asonanța combină cuvintele care rimează prin folosirea frecventă a vocalelor, iar aliterația folosind repetiția consoanelor, aceasta din urmă nefiind o rimă în sensul tradițional al cuvântului, ci mai mult o reiterare a sunetului. Prin recunoașterea rolului structural și structurant al sunetelor, afirmăm existența *„unui simbolism fonetic, adică a unei corespondențe directe între sensul cuvintelor și natura sunetelor care le compun"*.[13]

În expunerea lui Pius Servien, poezia și muzica reprezintă niște edificii sau structuri sonore, cu un discurs sonor bazat pe ritmicitate. *„Există diferite edificii sonore. Fiecare este construit cu ajutorul unui anume gen de unități sonore: silabe și note muzicale. Dat fiind că toate aceste edificii sonore, construite cu niște cărămizi atât de variate, au fost în unanimitate recunoscute ca fiind ritmate: rezultă că legea lor comună, caracterul lor comun este independent de materia concretă care a servit la construirea lor. Acest caracter este de un ordin cu mult mai imaterial. Înțelegerea profundă a acestor edificii sonore este de ordinul structurilor, a numerelor."*

Liedul beneficiază de o componentă melodică extrem de complexă, iar trăsăturile generale ale construcției melodice sunt determinate de contextul poetic. Prin realizarea unui rezumat melodic putem stabili raportul dintre structura de ansamblu a liedului și poemul pus pe muzică, și putem identifica elementele melodice caracteristice ale liedului și cum sunt ele adunate pentru a forma o construcție melodică unică. Comparând poemul cu aranjamentul muzical putem observa cum în cadrul liedului, de multe ori, aranjamentul muzical coincide cu forma poemului, și tot așa, tiparul melodic corespunde cu versurile textului.

Deseori, compozitorii asociază anumite motive, tonalități sau moduri (major – minor) cu personaje sau „euri" poetice specifice, iar prin reluarea sau transformarea acestor motive, tonalități sau moduri, urmăresc schimbările ce survin în desfășurarea poemului. În spatele motivelor muzicale se află de cele mai multe ori caracterizarea și interpretarea semnificațiilor poetice, iar melodia derivă și ea din descrierea elementelor poetice.

Din potrivirea desăvârșită a elementelor unui întreg se naște armonia (lat. *harmonia* „potrivire", „aranjare"). În poezie și muzică se referă la unitatea dintre fond și formă, respectarea proporțiilor și a regulilor, păstrarea echilibrului între părțile unei opere, îmbinarea melodioasă a mai multor sunete, la concordanța fonetică dintre sunetele unui acord, adecvarea stilului.

Concluzii

Urmărind principiile de bază ale poeziei și ale muzicii, nu putem nega sorgintea comună a celor două arte, unde totul este armonie și măsură. Aceste două componente, ritmul și armonia, pot fi considerate elemente organizatoare ale tuturor artelor dar și a întregului univers, în luptă împotriva haosului și a stărilor de dezordine. Din această idee pitagoreică reiese caracterul lor universal, unde ritmul artei reprezintă o metaforă a ritmurilor cosmice, ca unitate numerică a universului.

Melodia și armonia presupun prezența unei muzicalități specifice poeziei, iar muzica, guvernată de idee ne apare ca arta de a gândi prin sunete. Atât creația literară cât și creația muzicală sunt guvernate de o idee, un mesaj. Înțelegerea unei opere literare sau muzicale trebuie să depășească aspectele unilaterale formaliste, descriptive și afectiviste și să le includă într-o sinteză superioară, luminată de o viziune filosofică.

Mesajul muzicii, fiind mai abstract și mai general, poate fi interpretat în diverse feluri, calitate privită de unii ca un neajuns al limbajului muzical, însă, fascinanta forță de atracție a frumuseții muzicale se află tocmai în această infinită generalitate. Principiile formative, morfologice

și sintactice ale discursului muzical sunt manifestarea unor legi fundamentale ale gândirii, prin care mesajul muzicii devine mai clar. Repetarea unei teme în mod identic sau variat, opunerea unei idei cu alta contrastantă, continuitatea sau granița dintre secțiuni, toate reflectă un proces al gândirii în expunerea unei idei.

Cu ajutorul versurilor însă, muzica dobândește o semnificație mai complexă și un plus de elocvență, fiind mereu influențată și transformată de literatură, de *ideea poetică*.

În cazul liedului, dacă luăm în considerare originea literară a acestuia și faptul că un lied se naște datorită atracției compozitorului față de un text, acesta auzind o muzică posibilă, suntem oarecum îndreptățiți să afirmăm că „la început a fost cuvântul". Pe de altă parte, putem spune că prin intermediul muzicii textul poetic este îmbogățit, limbajul muzical fiind o prelungire și o completare a limbajului poetic. Pentru a stabili întâietatea unui limbaj față de altul, dacă versul completează muzica sau muzica îmbogățește poezia, putem aduce argumente pentru a susține ambele teorii. Această dilemă, în destinul poeziei și al muzicii, probabil va reprezenta o eternă aventură, însă nu cred că este exagerat să afirmăm că fuziunea muzică-cuvânt reprezintă o viziune superioară a gândirii și a artei.

Trebuie să menționăm totuși, că în ciuda bogăției corespondențelor dintre poezie și muzică, aceste analogii trebuie stabilite cu precauție, pentru a evita atribuirea unor corespondențe muzical-poetice prea facile și superficiale.

Acknowledgement:

Cercetare finanțată prin FONDUL SOCIAL EUROPEAN, Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Axa prioritară nr. 1 „Educația și formarea profesională în sprijinul creșterii economice și dezvoltării societății bazate pe cunoaștere", *Domeniul major de intervenție 1.5 „Programe doctorale și post-doctorale în sprijinul cercetării"*, *Titlu:* „MINERVA – Cooperare pentru cariera de elită în cercetarea doctorală și post-doctorală", Contract: POSDRU 159/1.5/S/137832.

Note:

1. T.S. Eliot. *Muzica poeziei* în vol. *Eseuri alese.* București, Humanitas, 2013, p. 59
2. G. Călinescu. *Curs de poezie (Principii de estetică).* Editura Universal Dalsi, 1998, p. 75
3. *Ibidem.* p. 110
4. A. Macedonski. *Despre logica poeziei.* 1880, apud Matei Călinescu. *Conceptul modern de poezie. De la romantism la avangardă.* București, Editura Eminescu, 1972, p. 244
5. În sistemul educațional medieval *quadrivium* desemna cele patru arte matematice (aritmetica, geometria, muzica și astronomia) iar *trivium,* cele trei arte retorice (gramatica, dialectica sau logica și retorica).
6. I. Kant. *Critica facultății de judecare*. București, Editura Științifică și Enciclopedică, p. 223
7. F. Nietzsche. *Nașterea tragediei*, vol. De la Apollo la Faust, București, Editura Meridiane, 1978, p. 204
8. G. Enescu. *Despre Iacob Negruzzi și despre intrarea muzicii la Academia Română* (Academia Română, Discursuri de recepție LXIV, București, 1933) apud Vladimir Dogaru *Eminescu muzician al poeziei. Enescu poet al muzicii*, București, Editura Ion Creangă, 1982, p. 46
9. D. Ciocan. *O teorie semiotică a interpretării muzicale*, București, Editura Universității Naționale de Muzică, 2005
10. V. Breban. *Dicționar al limbii române contemporane*. București, Editura științifică și enciclopedică, 1980
11. G. Tartler. *Melopoetica*. București, Editura Eminescu, 1984
12. Edward T. Cone. *The Composer's Voice*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1974
13. O. Ducrot, J. M. Schaeffer. *Noul Dicționar Enciclopedic al Științelor Limbajului*, Editura Babel, 1996, p. 430
14. P. Servien. *Estetica: muzică, pictură, poezie, știință.* București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1975, p. 113.

Bibliography

Academia Română. (2010). *Dictionary of musical terms*. București, Editura Enciclopedică

Anghelescu, M./Ionescu, C./Lăzărescu, Gh. *Dictionary of literary terms.* Editura Garamond

Bălan, G. (1973). *Music and the world of ideas.* București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor

Călinescu. G. (1998). *Poetry course (Principles of aesthetics).* Editura Universal Dalsi

Călinescu, M. (1972). *The modern concept of poetry. From Romanticism to avangarde.* București, Editura Eminescu

Ciocan, D. (2005). *A semiothic theory of musical interpretation.* Editura Universității Naționale de Muzică București

Ducrot, O./Schaeffer, J.M. (1996). *New Encyclopedic Dictionary of the Scientes of Language.* București, Editura Babel

Marino, A. (2010). *A Dictionary of Literary Ideas.* Cluj Napoca, Editura Argonaut

Nemescu, O. (1983). *The semantic capacities of music.* București, Editura Muzicală

Servien, P. (1975). *Aesthetics: music, painting, poetry, science.* București, Editura Științifică și Enciclopedică

Stein, Deborah/ Spillman, Robert, (2010) *Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder,* Oxford University Press

Petraș, I. (2002). *Literary theory.* Cluj Napoca, Editura Biblioteca Apostrof

Wellek, Rene, Warren, Austin. (1967). *Literary theory*. București, Editura pentru literatura universală.