

LBRIS

We know
books

Seria Muzicologie este coordonată de Oleg Garaz

Gândirea muzicală, Editura Muzicală, București, 1975

© Editura EIKON

București, Calea Giulești 333, sector 6
cod poștal 060269, România

Difuzare / distribuție carte: tel/fax: 021 348 14 74
mobil: 0733 131 145, 0728 084 802
e-mail: difuzare@edituraeikon.ro

Redacția: tel: 021 348 14 74
mobil: 0728 084 802, 0733 131 145
e-mail: contact@edituraeikon.ro
web: www.edituraeikon.ro

Editura Eikon este acreditată de
Consiliul Național al Cercetării Științifice
din Învățământul Superior (CNCSIS)

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
BENTOIU, PASCAL

Gândirea muzicală / Pascal Bentoiu; pref. de Oleg Garaz.
– București: Eikon, 2023
ISBN 978-606-49-0448-5

I. Garaz, Oleg (pref.)

78

Editor: Valentin Ajder

Pascal Bentoiu

Gândirea muzicală

Ediție îngrijită și prefață de
Oleg Garaz

E I K O N

București, 2023

Cuprins

| | |
|--|------------|
| <i>De ce această carte mi-a devenit necesară de Oleg Garaz</i> | <i>7</i> |
| <i>Avertisment</i> | <i>23</i> |
| <i>1. Introducere</i> | <i>25</i> |
| <i>2. Materialele și spațiul</i> | <i>35</i> |
| <i>3. Categoriile gândirii muzicale</i> | <i>65</i> |
| <i>4. Conceptul ritmic.....</i> | <i>83</i> |
| <i>5. Conceptul melodic.....</i> | <i>109</i> |
| <i>6. Dimensiunea polifonică.....</i> | <i>145</i> |
| <i>7. Conceptul armonic</i> | <i>179</i> |
| <i>8. Conceptul timbral</i> | <i>213</i> |
| <i>9. Forma și Formele.....</i> | <i>243</i> |
| <i>10. Gândirea muzicală.....</i> | <i>293</i> |

De ce această carte mi-a devenit necesară

Acest text introductiv nu este o *Prefață*. Iar pentru a-mi explica afirmația îl invit pe filosoful german Peter Sloterdijk, pentru care un text scris și publicat care își găsește destinatarul, adică îi devine necesar acestuia din urmă, este de fapt o epistolă. Și sunt convins că mi-ar răspunde exact așa cum mă și așteptam: *Acesta este răspuns la o scrisoare*. Una expediată lui Pascal Bentoiu pe această cale deloc uzuală. Și nu ar fi greșit, deoarece chiar este o scrisoare către Maestru. Iar eu aș adăuga de la mine personal că este și o *mărturisire*. Într-adevăr, parcurgând textul volumului, am înțeles că acesta mi-a fost adresat. Deoarece compunându-l, fără a o fi intenționat, compozitorul mi-a mărturisit într-un mod atât de patern lucruri de care aveam nevoie în maturizarea mea profesională. Îndatorându-mă astfel să-i scriu propria mea „scrisoare”, chiar dacă nu o va recepționa niciodată. În consecință, mă văd constrâns, și eu, să mă mărturisesc, fiind convins că mi-ar fi tratat atitudinea cu toată înțelegerea. Așa cum a făcut-o cu ani în urmă acceptând de la un novice în ale muzicologiei mai multe întrebări pentru un eventual interviu.

Textul acestui volum îl consider a fi un *eseu* doar într-un mod convențional. Și asta cu atât mai mult cu cât Pascal Benteoiu o spune el însuși: *Lucrarea se vrea deci mai curând o mărturie organizată decât o filosofare asupra muzicii*. Accentul cade, evident pe sintagma *mărturie organizată*. Una formulată într-o analogie perfectă cu termenii prefețelor scrise de însuși Johann Sebastian Bach la propriile lucrări: ... *înspre beneficiul și uzul tinerilor muzicieni doritori să învețe* (Clavecinel bine temperat), și într-un alt loc: ... *pentru iubitorii de muzică în scopul de a le reîmprospăta spiritele* (Variațiunile Goldberg).

Primul lucru pe care i-l refuz lui Pascal Benteoiu este calitatea de *estetician*, pe care domnia sa o declară explicit în *Avertismentul* care urmează. Nu există nimic estetic nici în arhitectura cărții, și nici în discursul tălmăcitor aplicat abstracțiunilor din conștiința unui compozitor. Și asta din cauză că justificarea prin estetic este una bătător la ochi de insuficientă pentru ideile pe care le conține această carte. Este vorba despre un text și, respectiv, despre un discurs, esențialmente muzicologice. Cu o structură clară și gradat acumulativă. Cu orientare înspre aprofundare, diferențiere, extindere taxonomică și implicare a unor concepte de o complexitate tot mai avansată. Cu o rostire eficientă, precisă, însă limpede terminologic, bogat argumentată, și cu o sugestibilitate revelatorie. Cu definiții concise, pertinente, imediat însoțite de demonstrații convingătoare, cu rol de orientare și ancorare cât mai profundă a accepțiilor personale

în conștiința cititorului. Și totul camuflat într-un veșmânt reflexiv și deopotrivă declarat eseistic.

Într-adevăr, în *Gândirea muzicală* discursul este diferit de consistența tehnică și în egală măsură de excelența analitică, expuse ambele în magistralul volum *Capodopere enesciene* (București: Editura muzicală, 1984). Or, nu este vorba despre *aceeași* muzicologie, ale cărei forme aplicate excelează printr-o incitantă diversitate. Iar parafrazându-l pe Ioan Petru Culianu, se poate spune că în cazul *Gândirii muzicale* este vorba despre o adevărată *trusă de scule a compozitorului*¹, indispensabile unui muzician atât în cazul opțiunii pentru calea cunoașterii componistice, cât și în cazul deciziei pentru calea muzicologică. O *poietică* și o *hermeneutică* având numitorul comun al titlului – *Gândirea muzicală*.

Chiar acesta din urmă titlu este definitoriu atât pentru valoarea scrierii, cât și pentru intuiția compozitorului, profundă și curajoasă în același timp, deoarece pune în circuit sintagma-cheie pentru înțelegerea teoriei și practicii musicale. Ceea ce, spre exemplu, există atât de firesc deja de multă vreme – sintagma *gândirea filosofică* (a Greciei antice, a Evului Mediu, a Renașterii, a lui Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Kirkegaard, Husserl, ș.a.) sau *gândirea politică* (de la Platon și Machiavelli la Hobbes, Locke, Rousseau, Tocqueville, urmând Habermas, Popper, Hayek ș.a.) – își găsește în

¹ Împrumutat din: Ioan Petru Culianu, *Călătorii în lumea de dincolo*, București: Nemira, 1994, titlul capitolului I – *Trusa istoricului pentru a patra dimensiune*.

sfârșit potrivirea și recunoașterea și în domeniul meșteșugului și al artei *sunetelor organizate*. Se știe despre *mousike techné* (iscusință, îndemânare, pricepere în ale muzicii), precum și despre *aesthesis* (cu sensul de „senzații” sau mai degrabă *sentimente ale frumosului*, de-a dreptul *frumoase* sau de-a dreptul „barbar” – sentiment însoțitor al muzicii). Însă nu se știe nimic despre *μουσική σκέψη* (mousike sképsi – gândirea muzicală), despre care nici Pitagora, nici Platon, și nici Aristoxenos din Tarent, muzicologul, nu au lăsat niciun rând. Și apoi, în mod uzual, gândirea însăși este reprezentată drept procedură de operare cu sensuri înveșmântate lexic. O gândire exclusiv noțională. Chiar mai mult, deoarece așa cum o spune chiar autorul: *Gândirea științifică e valabilă când este adecvată realului. Care este realul căruia trebuie adecvată gândirea artistică* (adică, muzicală – n.n.)?

Și iată, propunerea lui Pascal Bentoiu – volumul *Gândirea muzicală* în calitate de dicționar, ghid de învățare, set de instrucțiuni, descrieri de proceduri și de instrumente conceptuale, și până la urmă un ansamblu de hărți ale minții gânditoare prin sunete –, toate necesare în a reprezenta fenomenul muzicii în termeni proprii și, evident, în a relata despre muzică în cunoștință de cauză. Deoarece în accepția lui Pascal Bentoiu *gândirea muzicală* în niciun caz nu este *gândirea despre muzică*, oricât de estetică sau filosofică ar fi ambele, ci *gândirea muzicii*. Ca o formulare personală a răspunsului la întrebarea *cum* (adică, în ce fel) *poate fi gândită* și, mai ales, *din ce și cum este făcută muzica* (însăși)?

Și asta fără „fumigenele” unor descrieri ale psiho-afectivității, însoțite de false „indicatoare rutiere” precum categoriile estetice, analitici ale frumosului și ale sublimului, tropii prea puțin adecvați ai retoricii sau mulțimile de semne, chipurile, grăitoare ale semioticii. De aici și refuzul meu hotărât față de accepția *esteticului*, precum și a *filosoficului* în acest text. Și treptat, pe măsură ce lectura înaintază, devine clar că într-un mod neostentativ (pentru mine însă incitant și seducător) este vorba despre *tehnologia muzicalului* (obiect) și a *muzicalității* (substanță și însușire) ca *tehnologii ale imposibilului*. Deoarece cum poate fi altfel în cazul unei gândiri asupra *invizibilului* și, de asemenea, asupra *ireprezentabilului*. Despre *gândirea*, de această dată mult mai extinsă, a *sonorului* și a *sonorității reale* (în accepția muzicologului polonez Jozef Chominski), pentru care muzica propriu-zisă, adică în accepția ei tradițională barocă-clasică-romantică, devine doar un caz particular. Și îl parafrazez pentru o a doua oară pe Culianu, care sugerează o *a patra dimensiune*, fiind clar că este vorba despre situarea într-o altă dimensiune a gândirii.

După reflexiv și eseistic, un al treilea parametru al (auto)„camuflării” este propedeuticul în accepția euristică a acestuia. Transmiterea de cunoștințe presupune „coerciție” producătoare de revelații. Deloc povățuitoare și într-un mod deloc explicit, narațiunea autorului urmărește, cu toată înțelepciunea unui autentic dascăl, realizarea singurului scop pe care îl are această carte: transformarea cititorului prin incitarea curiozității și până la urmă

prin uimirea revelatorie față de *misterul dezvăluit* al fiecărei abstracțiuni abordate ca „personaj” al „reprezentației” narrative.

Fiecărei „abstracțiuni” îi este dedicat câte un capitol. Câte un răspuns la întrebarea de mai sus: *din ce și cum este făcută muzica?* De abia din acest punct își spune cuvântul logica. Una cu atât mai necesară, cu cât mai abstract – adică, *invizibil* și *non-referențial* – este obiectul căruia i se aplică – muzica însăși. Cu atât mai bine „forțată” va trebui în acest caz să fie logica discursului *despre* muzică. Arhitectura conținutului cărții este simplă, și astfel eficientă. I-aș spune chiar de o *consistență elegantă*. Și într-un total consens cu afirmația compozitorului Edison Denisov: „Dacă într-un oarecare fragment partitură arată prost, atunci cu siguranță că în acel loc ea va și suna la fel de prost.” De aici și concluzia: autorul acestui volum și-a organizat textul ca pe o „partitură” bine articulată, iar dramaturgia narativă a gândit-o la propriu în termenii unei „orchestrații”.

Consecuția celor zece (de fapt, nouă) capitole numerotate ca atare este organizată în imaginea unei „pante” ascendente – de la (mai) simplu înspre (tot mai) complex. O mărturisește chiar autorul: În esență, arătăm, *gândirea muzicală se poartă (cel puțin în fazele inițiale ale lucrului) mai degrabă pe cărările incerte ale inducției decât pe căile implacabile ale deducției. Inducția, se știe, e ansamblul proceselor logice prin care ne ridicăm de la particular la general, de la fenomen la esență* (p. 182).

În același timp, aruncând o privire peste *Cuprins*, devine evidentă ordonarea simetrică a capitolelor: 1+4+4+1. Începând cu o *Introducere* (auto)explicativă, volumul este încheiat prin cheia de boltă a întregului discurs – al zecelea capitol intitulat *Gândirea muzicală*: fundamentarea și legitimarea ideii și conceptului întregii cărți. Între aceste limite sunt situate două „tetralogii”, idee împrumutată, într-un prim moment, de la Wagner (tetralogia *Inelul nibelungilor*), căruia i s-a alăturat și Mahler, acesta din urmă cu o dublă „tetralogie” simfonică (simfoniile 1-4 și, respectiv, 5-8, așa cum le ordonează cercetătoarea Irina Barsova).

Prima „tetralogie” tematică din cartea lui Pascal Bentoiu (capitolele doi, trei, patru și cinci) prezintă, mai întâi, ceea ce s-ar putea numi generic *premisele*: habitatul și elementele constitutive *primare* care îl populează. *Semințele* și *solul* propriu-zise le găsim în al doilea capitol (*Materialele și spațiul*), normativ și deopotrivă explicativ. Materialele sunt sunetul muzical și cei patru parametri ai săi – înălțimea, durata, intensitatea și timbrul. Toate patru însușirile sunt, la rândul-le, generatoare de spațiu sonor cu propriile lui orizontale (duratele), verticale (înălțimile), diagonale (sic! sinteza melodică) și profunzime (intensitățile). Și deja toate opt își prezintă o proprie istorie ca elemente tehnice și expresive, de fiecare dată diferite în funcție de contextul istoric de unde sunt extrase. Opt premise cu un cert potențial ontologic, și care își dovedește fecunditatea prin „convocarea” duratelor pentru a naște *ritmul și ritmurile*

(Capitolul trei), cu o deschidere înspre înfăptuirea sonoră a timpului muzical, pe când înălțimile își relevă hiper-fecunditatea prin întruparea în categoriile *melodicului* (sinteza între durate și înălțimi, Capitolul patru) și *armonicului* (înălțimile „etajate” într-o strictă simultaneitate).

Din simpla enumerare se naște o adevărată luptă „polemică” între *intensitate* și *timbru* (Capitolul doi), însă demonstrația autorului, ca și multe altele din textul cărții, transformă această negociere „beligerantă” într-o adevărată tramă cu un final imprevizibil. Dar și *ritmul* cu *metrul* (Capitolul trei) și-au revendicat și ele dreptate, cauzând astfel o următoare demonstrație exemplară în eficiența ei logică. Iată doar două contexte narative, la care am revenit continuu pentru (re)lectură în „buclă”. O (re)lectură cu efecte de „accelerare”.

Or la rându-i, melodicul (Capitolul patru), în aceeași „etajare” cumulativă a mai multor orizontale, deschide accesul înspre dimensiunea de această dată *polifonică*. Atât *armonicul*, cât și *polifonicul*, găsindu-și explicitarea într-un următor grupaj tematic al textului. Însă lucrurile nu se opresc nici aici, deoarece într-un nou elan generativ, *melodicul* devine capabil să producă și *sistemele de organizare sonoră* care sunt cel *modal* (Antichitatea, Evul Mediu și Renașterea), cel *tonal-funcțional* (Barocul, Clasicismul vienez și Romantismul), precum și cel *atonal* (ultima Modernitate europeană cu cele trei modernisme musicale). Constituiri de un cu totul alt ordin de complexitate decât entitățile indivizibile.

A doua „tetralogie” este focalizată însă pe tratarea unor entități *complexe* (de sinteză structurală) și cu un grad avansat al abstracțiunii. De remarcat este faptul că în consecuția următoarelor patru capitole (șase, șapte, opt și nouă) este respectată ordinea istorică de apariție a fiecărui concept. Mai întâi *Dimensiunea polifonică* (cu origine în Evul Mediu european), aceasta urmată îndeaproape de *Conceptul armonic* (inventat în Barocul iluminist), după care urmează *Conceptul timbral* (asimilat componistic de abia în muzica secolului XX modernist). Șirul îl încheie *Forma și formele* (concept formulat într-o accepție modernă în Clasicismul vienez). Este un concept care, de fapt, cumulează conținutul ambelor „tetralogii”. Și dacă în cazul *polifoniei* și *armoniei* este vorba despre *sisteme de organizare sonoră*, iar *timbrul* este unul dintre cei patru parametri ai sunetului muzical, atunci *forma și formele* excelează prin cumularea mai multor stări situate între simplă *schema compozițională* și, la limita superioară a accepției, *starea ontologică* (interpretată, sonică) *exclusivă* a oricărei lucrări musicale.

Gândirea muzicală însăși, o ultimă frontieră conceptuală a acestui volum, se dovedește astfel a fi o entitate – substanță, proces și spațiu –, în care presiunea *a priori*-cului intuitiv și preformal forțează declanșarea *voinței de formă* și înfăptuire *în act*. De aici pornește cumularea convergentă a *elementelor*, precum și multiplicarea progresivă a *relațiilor* între acestea, înspre un *a posteriori* al compoziției muzicale interpretate ca un fapt

„tricefal” – *psihologic, cultural*, dar și unul esențialmente *ontologic*. Or, aceasta din urmă calitate își legitimează valoarea, întâi de toate, ca semn reprezentativ al gândirii care i-a și dat naștere. Este chiar *gândirea muzicală* a compozitorului, care își este sieși primul ascultător, interpret și critic evaluator. Și oricât de multă importanță ar avea figura compozitorului, existența *muzicii* își capătă sensul doar în cazul în care legitățile actului componistic ar corespunde, cel puțin în bazele sale, cu legitățile receptării. Cum altfel ar putea fi înțeleasă intenția lui Pascal Bentoiu în a se mărturisi, decât pornind de la conștientizarea clară a faptului că, pe de o parte, așa cum menționează muzicologul Mark Aranovski², legitățile *limbajului muzical* îi oferă compozitorului principiile coroborării elementelor structurale într-un tot întreg, iar pe de altă parte, organizează receptarea, oferind ascultătorului suficiente mijloace pentru a interpreta datele acestui întreg al compoziției muzicale. Deoarece ascultătorul trebuie să dețină măcar un minim necesar al sensurilor cu care operează compozitorul, în caz contrar, comunicarea, adică înțelegerea muzicii este imposibilă. Și anume aceste sensuri ne sunt mărturisite, nouă tuturor, în fiecare pagină a volumului *Gândirea muzicală*.

Or, până și compozitorul ajunge să resimtă nevoia unei mai bune receptări a propriilor lucrări.

² Mark Aranovski, *Gândirea, limbajul, semantica*, în: *Проблемы музыкального мышления* [Problemele gândirii muzicale], Moskva: Muzika, 1974, p. 91. Este remarcabilă această convergență conceptuală asupra subiectului *gândirea muzicală*.

Cum altfel ar putea fi explicate cele trei *Leonore* ale lui Beethoven? Cum altfel dacă nu într-o buclă (auto)generativă s-au desfășurat nesfârșitele redactări pe care Bruckner le-a aplicat propriilor simfonii? Mai mult, deja la un nivel inter-subiectiv, cum altfel pot fi explicate edițiile succesive ale *Clavecinului bine temperat* al lui Bach, redactate, rând pe rând, de Johann Nikolaus Forkel, Carl Czerny, Bruno Mugellini, Vincent d'Indy, Friedrich Chrysander, Ferruccio Busoni, Hugo Riemann, Gabriel Fauré, Hermann Abert, Alfredo Casella, Béla Bartók ș.a. Și până la urmă, cum altfel devine *Canon al muzicii europene*, rând pe rând, gândirea muzicală a lui Palestrina (*Salvatorul*), a lui Bach (*Unificatorul*), a lui Beethoven (*Revoluționarul*), și a lui Schönberg (*Eliberatorul*)? Deoarece prin gândirea lor, cultura muzicală a Europei a putut realiza *reîncărcări* succesive în vederea unui următor salt evolutiv.

P.S.

Discursul lui Pascal Bentoiu este cu atât mai incitant și eficient, cu cât nu este vorba despre un monolog, ci mai degrabă despre o polemică fecundă între mai multe ipostaze discursive ale autorului însuși. O „monodramă” pe mai multe voci. Cu alte cuvinte, narațiunea nu este una liniară, chiar dacă are în fiecare capitol un subiect referențial precis, ci trimite direct la imaginea unei *polifonii ideatice multi-timbrale*, instrumente, dar și voci deopotrivă. Și nu este transformat doar

spațiul discursului, oricum saturat de „partidele” mai multor „instrumente” și „voci”, ci chiar timpul este redimensionat printr-o *plurifonie* a mai multor trecuturi culturale referențiale, angajate ca invitați speciali de către autor. Și chiar în pofida substanței muzicologice a narațiunii, acești oaspeți își fac simțită prezența prin citatele prin care Pascal Bentoiu îi invocă în calitatea lor de partide *obligato* referențiale. Autorul impregnează discursul cu trimiteri la idei, titluri de lucrări și de cărți, de genuri și stiluri ale gândirii (filosofice, poetice, istorice ș.a.) din perioade temporale și geografii foarte diferite, însă care în textul cărții relaționează într-un fel *consonant* și *armonic*. Și până la urmă,

O piesă apare – cu șanse de supraviețuire, se înțelege – dacă autorul e capabil să gândească muzica, adică să opereze în imaginația sa nemijlocit cu datele domeniului sonor, dacă e capabil să facă și să desfacă mulțime de imagini muzicale, de modele posibile, din care să aleagă pe cele mai apte în a conduce la sensul urmărit. Iar sensul acesta trebuie să-l fi intuit într-o cât mai perfectă originalitate și cu maximum de forță și profunzime de care este el în stare.

P.S. 2. Pentru mine personal, *Gândirea muzicală* este și în prezent un pretext de practicare voluntară a relecturii. Deoarece, după fiecare

reluare a textului, rămân de obicei cu senzația unor „încăperi secrete” ale cărții care mi-au scăpat nedescoperite. Citisem undeva că pentru a învăța cu adevărat de la Wagner, Schönberg a întreprins douăzeci și șapte relecturi ale dramei muzicale *Tristan și Isolda*. Singur. La pian. Or, eu am renunțat să mai contorizez relecturile finalizate din *Gândirea muzicală*. Deoarece nu are nicio importanță altceva, decât faptul că navigarea prin textul lui Pascal Bentoiu mă amplifică și mă accelerează. Și astfel, această carte, acest text și discurs, aceste idei îmi rămân toate necesare deja de peste trei decenii.

P.S. 3. Prima și singura tipărire a cărții s-a produs în îndepărtatul an 1975, la Editura muzicală din București. Eu însumi am cunoscut textul în mai puțin îndepărtatul an 1990, atunci când am sosit în România pentru continuarea studiilor mele muzicologice. Într-adevăr, am avut nevoie de mai multe lecturi ale acestui „eseu” al lui Pascal Bentoiu pentru a înțelege într-un final că mă nemulțumea „încarcerarea” acestor idei cu o actualitate de netăgăduit într-o temporalitate deja demult „antică” și într-un corp poligrafic cu semnele vizibile ale uzurii fizice. De asemenea, mi-a produs de-a dreptul o nedumerire constatarea că o asemenea mostră de excelență muzicologică nu este reclamată ca necesitate imperativă și zace în uitare pe câte un raft al câte unei biblioteci de conservator, și cu statutul unei scrieri marginale a unui celebru

compozitor. Or, mi s-a părut o prea mare nedreptate ca această scriere cu o certă valoare și putere în egală măsură formativă și euristică să fi ieșit din circuitul instituțional-didactic fără să fi dobândit calitatea ei de lectură obligatorie. Cu atât mai mult, că *Gândirea muzicală* se prezenta drept un al doilea volum, deci o continuare, a unei cărți anterioare – *Imagine și sens*, publicată în și mai îndepărtatul an 1973 la Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor la București.

Devenise evident că *Gândirea muzicală*, împreună cu *Imagine și sens*, trebuiesc retipărite. Am re-dactilografiat textul ambelor volume, bucurându-mă, iată, de încă o relectură a unor rânduri deja intim familiare. A urmat o remachetare cu o oglindă mult mai adecvată a paginii și, deci, mult mai potrivită unei lecturi confortabile. Și toate acestea deoarece repunerea în circuit a unei cărți de o asemenea valoare muzicologică și, repet, de o evidentă actualitate, nu am putut-o resimți altfel decât stringent necesară.

În textul acestui volum am optat pentru păstrarea unor termeni specifici vocabularului compozitorului precum: quartă, quintă, quasi-, coarde, flaute, oboaie, clarinete, sau timbre (în loc de timbruri).

Oleg Garaz
Octombrie 2022

«Je me demandais si la Musique
n'était pas l'exemple unique de
ce qu'aurait pu être – s'il n'y avait
pas eu l'invention du langage, la
formation des mots, l'analyse des
idées – la communication des âmes»
(Marcel Proust)

Încercam acum câțiva ani, într-un eseu intitulat *Imagine și sens* (Editura muzicală, 1971), o pătrundere spre esența fenomenului muzical. Cercetarea pornea de la întrebări asupra naturii acestuia, de la semnalarea diverselor moduri în care poate fi înțeleasă *existența* operei muzicale, pentru a ajunge foarte curând la ideea de imagine muzicală, realitate psihică de netăgăduit, pe care analizând-o în toată complexitatea ei, ne cream șansele de a dobândi unele lumini asupra variatelor realități care o produc și o condiționează, sau pe care le provoacă. Imaginea muzicală devenea deci un fel de bază fermă de la care investigarea se îndrepta succesiv în diverse direcții, pentru a reveni însă de fiecare dată la punctul de observație inițial, situat în inima lucrurilor. Către imagine converg toate realitățile structurale, din imagine se desprind sensurile.

Metoda de abordare a fenomenului muzical adoptată atunci avea poate avantajul de a fi găsit locul privilegiat de unde privirea minții poate cuprinde oricare dintre elementele implicate în (sau deduse din) viața specifică a numitului fenomen. Dar ea prezenta și un dezavantaj în aceea că era oarecum obligată să presupună continuu existența unui întreg ciclu cauzal și inter-condițional pe care, spre a-l putea observa, trebuia să-l operească într-un stadiu clar definit. Să încercăm o

exemplificare. Vorbeam acolo la un moment dat despre o imagine muzicală concretă: tema principală – cea care apare imediat după măsurile introductive – a poemului simfonic *Don Juan* de Strauss. Însuși faptul că propuneam imaginației și judecății lectorului o temă existentă nu numai a acțiunii limitate a autorului întru crearea acelei teme, dar și întreaga sa activitate anterioară, și – într-un fel – întreaga istorie a muzicii europene de până la apariția lucrării de care ne ocupăm. Din punctul de vedere al cititorului, pe de altă parte, referirea la un fapt artistic concret presupunea experiența sa directă (dar, evident, trecută), relațiile sale deja stabilite cu exegeza critică, existența unui orizont muzical propriu, în interiorul căruia tema respectivă avea deja cutare pondere bine definită și cutare sens mai mult sau mai puțin conturat. Ș.a.m.d. Intervenea deci, în cercetarea pornită de la baza „imagine muzicală” (chiar și atunci când nu făceam trimiteri la imagini identificate și numite), ceva din neajunsul muncii naturalistului care se vede obligat de foarte multe ori să întrerupă procesul vital, să secționeze lame fine din materia vie, să le trateze eventual cu coloranți, și să observe la microscop nu mersul însuși al vieții, ci doar un moment congelat al acesteia.

Investigarea de față tinde să remedieze într-un fel neajunsul amintit și să surprindă – dacă e posibil – ceva din dinamica fenomenului muzical. Ca și în cazul precedent, este necesară găsirea unei realități de referință; de astă dată însă nu va mai putea fi vorba de genul de punct aritmetic pe care

l-a reprezentat atunci conceptul sintetizant al imaginii, ci va trebui găsită realitatea dinamică aptă să cuprindă fenomenul muzical în desfășurarea lui. Cred că o astfel de albie primitoare s-ar putea dovedi a fi conceptul de *gândire muzicală*. Procedul investigației este cumva răsturnat de astă dată: acolo porneam dintr-un punct cât mai precis localizat de la care extindeam antenele cercetării către toate direcțiile posibile, aici plecăm de la acceptarea inițială a ideii că orice dat concret nu este decât un moment într-un proces extins, indefinit, în urmă și înainte, și vom fi obligați să operăm tot timpul restrângeri, să focalizăm observația, știind însă bine că orice limitare e chestiune de metodă, și ferindu-ne a împrumuta realității o compartimentare care este doar necesitate analitică.

Oamenii cu imaginație și duh vor vedea de îndată că pericolul ce-l pândește pe autor este acela de a propune un fel de lectură inversă (în recurență, cum spun muzicienii) a cercetării precedente. Nădăjduiesc totuși să nu fie așa. Căci schimbarea sensului investigației presupune nu numai acceptarea unui punct de miră situat la antipod în raport cu precedentul, ci și adoptarea unor mijloace de parcurs adecvate. Iubitorii muntelui cunosc bine deosebirea între a urca și a coborî: sunt solicitați alți mușchi, tipul de oboseală (deci de experiență) care ne așteaptă la capătul efortului este altul, ceea ce avem în fața ochilor permanent, într-un caz ori în celălalt, e profund divers, deși – în sine – parcursul este același. În cazul nostru, cercetarea anterioară făcea apel, prin forța lucrurilor, la un