

Epistemologia discursului
muzical – de la mitul lui Orfeu,
până la întrebările
din mintea omului din fața noastră

Editura SITECH
Craiova, 2023

Muzica este o revelație mai
înaltă decât orice înțelepciune
și orice filosofie.

Ludwig van Beethoven

I

Universul muzical nu e ușor de lămurit. Orice reflecție despre muzică, dacă vrem să-i divulgăm nota tulburătoare și zona afectată de mister, s-ar cuveni să-ncepă cu-ntrebarea: *ce este muzica?*, mai pe larg spus, care ar fi natura intimă a muzicii și ce-nțelegem noi, ascultătorii ei, din ce ne spune ea, dacă ne spune-ntr-adevăr ceva, iar dacă nu ne spune nimic, de ce ne răscolește ca și când ne-ar spune?

Poate că noi ar trebui să-i dăm un înțeles, dar cum să-i dăm un înțeles când ea e gata să refuze orice-nțeles străin de lumea ei, și tocmai de acest refuz ne poticnim. N-ar trebui să ne oprim la constatarea că ne răscolește? Și chiar așa fiind, rămâne totuși întrebarea, în ce sens ne răscolește, în sensul bun sau în cel rău al răscolirii, și ce se-ntâmplă mai apoi cu existența noastră răscolită?

Aceste întrebări, derutante pentru o conștiință lacomă de explicații într-un domeniu care le respinge pe toate, ne conduc inevitabil la *problema cunoașterii muzicale*, una din cele mai palpante probleme, și care, din păcate, n-a fost soluționată cum s-ar fi convenit, poate și pentru că, din varii pricini, a fost și cea mai puțin dezbătută.

Un suport explicativ, oportun într-un asemenea tip de demers, îl întâlnim la vechii greci, în *mitul lui Orfeu*, al cărui strălucit cuprins însuflețește cercetarea și-o susține.

Nu pot să încep tratarea subiectului ales până ce nu reamintesc, pe scurt, conținutul acestui mit.¹

Muzician și poet de geniu, Orfeu era fiu al regelui Oiagros și al muzei Caliope – muză a poeziei epice și a elocvenței, ba, urmând o tradiție a pitagoreicilor, chiar și a filosofiei.

Se știe că Orfeu era protejat de Apollo, zeul îi dăruise lira sa. Cu magia cântecelor sale, el împlânzea sălbăticiunile, mișca pietrele și urnea arborii din loc, ba, în expediția *Argonauților*, a potolit însăși furia mării și, depășindu-le în măiestrie pe Sirene, care, cu melosul lor dulce, îi atrăgeau spre moarte pe cei vii, Orfeu a salvat echipajul, împiedicând, în acest fel, un naufragiu. La el, faptul artistic dobândise deja sens moral.

După moartea soției sale, Euridice, Orfeu a coborât în infern, ca să-i înduplece pe zeii de acolo s-o lase să revină pe pământul vieții. Orfeu i-a câștigat, într-adevăr, prin arta sa, pe zei, dar a pierdut-o pe Euridice, pentru că, nescotind condiția impusă, s-a ntors și a privit-o, mai înainte de-a fi avut dreptul să o facă. Aventura s-a terminat printr-un dezastru: ea s-a destrămat ca o umbră, iar el, neconsolat, și-a sfârșit viața în chip tragic. Pentru darurile primite, trebuia să existe o plată.

Să vedem acum, care să fi fost cauza acestui episod funest.

Să presupunem că Orfeu a fost, pentru o clipă, neatent. Dar cum să fie neatent, într-un moment de cea mai mare-

¹ Privitor la cele mai de seamă episoade ale biografiei lui Orfeu, vezi Mircea Eliade: *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. II, traducere de Cezar Baltag, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986, pp. 177-181.

nsemnătate pentru el, când nimic nu putea concura cu pasiunea lui pentru Euridice? Paradoxul este că tocmai această pasiune, amplificată sub efectul nerăbdării, l-a împins la dezastru.

Orfeu era acaparât de o trăire vie, cea de iubire, și el voia ca s-o realizeze ca valoare cu acea pasiune cu care numai oamenii stăpâniți de mari pasiuni o pot realiza. Dar omul stăpânit de pasiune e un nestăpânit. Fără să țină seama de urmări, poate că și împins de un orgoliu păgubos, Orfeu a grăbit mersul timpului, i-a forțat curgerea, n-a avut răbdare să aștepte. De aici i s-a tras toată nenorocirea.

Răbdarea e virtutea așteptării. Pe scurt, *toate la timpul lor*. Dar toate la timpul lor nu are numai înțelesul, ca să-l amintesc aci pe Ecleziast, că „pentru orice lucru este o vreme și o judecată”², adică vreme potrivită, toate la timpul lor mai e și un avertisment la nesocotința celui care, împins de nerăbdare, reduce timpul necesar maturizării actului, cu cea mai gravă consecință pentru act, ratarea. Orfeu n-a fost la înălțimea încercării prin care a trecut, n-a reușit să valorifice intervalul răbdării, relația cu timpul productiv. Valul care l-a ridicat începuse să se retragă. Timpul căderii începuse și el.

Cât despre cealaltă a sa mare pasiune, aceea de a distila esența faptelor de viață și de a face din ele construcții vii ale artei, cunoaștem prea puțin, dar știm că, după moartea sa, Muzele i-au aruncat lira pe cer, în emisfera boreală, și lira s-a transfigurat într-o eternă și scânteietoare constelație, ca semn al revenirii muzicii în ordinea astrală din care s-a născut.

² Ecleziastul 8, 6. Toate citatele din *Vechiul Testament* sunt preluate din *Biblia sau Sfânta Scriptură*, traducerea Dumitru Cornilescu, ediție de studiu Thompson, editor coordonator Paul Negruț, Editura Universității Emanuel din Oradea, 2002.

Cei mai importanți dintre compozitori, de la Monteverdi la Stravinski, au exploatat, în compozițiile lor, povestea lui Orfeu. N-ar fi deloc exclus ca, mai presus de dramatismul povestirii, acești compozitori să fi manifestat un interes mai ascuțit pentru ceea ce e eterogen, ambiguu și misterios în acest mit, caz în care am putea reconsidera creațiile lor în varianta unor meditații, prin limbaj muzical, despre esența muzicii.

Zeul îi dăruise lui Orfeu, după cum am mai spus, lira personală, dar, odată cu lira, să-i fi dezvăluit și modul iscusit de a o mânui? Iar dacă nu, cum de îl știa? În ce fel ne-am putea explica măiestria interpretării și ce să înțelegem noi privitor la tehnica artistică în general, e mijloc sau e scop? Sau e și una, și alta, sau nu e niciuna din ele?

Întâlnirea muzicii cu poezia n-a fost nici ea clarificată pe deplin. Încă nu știm exact în ce măsură rezultatul artistic e hotărât de calitatea muzicii sau de cea a textului poetic, sau de proporția participării lor la actul muzical. Muzică, poezie, gest moral și un anume aer de mister e tot ceea ce deocamdată putem ști.

Vorbim aici de sincretismul formelor primare ale artei. Deși aceste forme s-au desprins, cum știm, în genuri și specii distincte, ele n-au dispărut în întregime, și nici n-or să dispară, ci vor continua să însoțească, sub forma unui rest original, diversele registre ale ființei muzicale.

Se poate spune, așadar, că, în afara atmosferei de real și ireal, *mitul lui Orfeu* provoacă și susține interesul prin ambiguitatea muzicii și a muzicianului (îi cunoaștem premisele ereditare, nu și proporția de specificitate) și, nu mai puțin, prin consonanța celor două tipuri de ambiguitate, prin perfecta lor

unitate și, aș îndrăzni să spun, identitate, căci, pe parcursul exercițiului artistic, Orfeu era, în felul său, și muzică, și poezie, și om, și os zeiesc (prin mama sa), și tocmai această identitate, cu tensiunea îndoitei ambiguități, a muzicii și a muzicianului, a fost cea care i-a conferit, într-adevăr, eroului puteri miraculoase. Dacă ar fi să-mi reprezint tipul de artist ideal, numai în acest fel mi l-aș putea reprezenta.

Victimă a nedreptăților din lume, cărora nimeni nu le poate pune, cu desăvârșire, capăt, Orfeu a murit sfâșiat de Menade ori de femeile trace – o replică injustă la fidelitatea conjugală, a murit cu gândul la Euridice, soția sa iubită, la dragostea lor adâncă și nefericită, rămasă, de atunci, ca o rană deschisă.

Bucuriile și nefericirile omului țin de locul comun, ele se pierd în hăurile timpului, ca tot ce e comun și fără relief, nimeni nu mai vrea să știe de ele și nici de cei loviți de ele, în vreme ce, valorizate sub raport artistic, ele înfruntă timpul, îl transcend. Mediul lor este eternitatea, iar noi, confrunțați cu un timp parcă din ce în ce mai scurt, le vom contempla și le vom prețui la nesfârșit, mereu cu nostalgia lucrurilor veșnice în suflet.

*
* *

Despre muzica inventată de om, *instrumentalis*, cum o numeau medievalii³, s-au exprimat opinii felurite. N-am de

³ Privitor la muzica din univers (*musica mundana*), muzica din sufletul omului (*musica humana*) - constând din armonie lăuntrică, și muzica produsă de om cu ajutorul instrumentelor inventate de el (*instrumentalis*), vezi Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. II:

gând să mă opresc asupra lor, ci voi porni la drum animat de ideea unui cunoscut critic de artă, că „adevărata funcție a artei este să exprime *simțăminte* și să transmită *cunoaștere*”.⁴

Cu toții admitem că marile construcții muzicale ne procură emoții, ne propun idealuri și ne uimesc prin absolutul formei lor, dar dacă vrem să aflăm ce vor ele anume să ne spună, prin ceea ce ne tulbură ca fapt senzorial, va trebui să le aprofundăm. Am putea merge până într-acolo încât să ne-ntrebăm, ca ipoteză sau ca extravagantă, dacă vreți, putem obține despre discursul muzical informații similare celor despre natură? Și-n caz afirmativ, ce șanse ar avea demersul rațional să pună ordine în dezordinea unor emoții?

Aventurându-mă pe un teren cu numeroase dificultăți, să nu le spun capcane, n-aș vrea să eșuez în păcatul trufiei, să fac adică mutră de erou pe câmpul de bătaie al ideilor. Vor zice unii că sunt prea direct, iar alții, dimpotrivă. Trebuie să declar că acesta este, și nu altul, felul meu de a gândi, de care, drept să spun, nu prea sunt încântat, dar la care nici nu pot să renunț, pentru că altul mai bun și mai adevărat, care să mi se potrivească, nu mi-a fost dat să întâlnesc. La urma urmelor, nu mi-am propus decât un scop modest, acela de a demonstra că muzica nu este numai reverie, ci și cunoaștere.

Deși tabloul muzicii de azi, deconcertant prin formele de exprimare, s-ar cuveni analizat din cât mai numeroase perspective, am să mă limitez la ceea ce numim generic

Estetica medievală, traducere de Sorin Mărculescu, Editura Meridiane, București, 1978, p. 190.

⁴ Herbert Read, *Semnificația artei*, în românește de D. Mazilu, Editura Meridiane, București, 1969, p. 176.

muzică clasică sau cultă. Pe scurt, și mai exact, mă voi referi la valori muzicale și de interpretare exclusiv de primă mărime, unde gustului nu-i sunt îngăduite variații.

Mai subliniez că n-aș putea să tratez subiectul așa cum mi-am propus, dac-aș nesocoti contextul social și cultural în care-au apărut și s-au impus valorile artistice în general și dacă n-aș descrie genul de probleme care fac obiectul neliniștii acelor care ar vrea să știe cum arată lumea în care sunt create și receptate aceste valori.

Ajuns aici, mă văd obligat să explic noțiunea de *discurs muzical*, pe care-am folosit-o fără s-o definesc.

Spre deosebire de semnele grafice din partitură, care au funcția de a conserva un anumit conținut muzical și de a preciza, atât cât e posibil, cum ar trebui recreat acest conținut de către interpret, discursul muzical este chiar acest conținut în ipostază de limbaj viu, este ceea ce audiem, de fapt, în spațiul public de concert, acolo unde, prin actul creator al interpretului, posibilul sonor devine fenomen purtător de mesaj.

Aș vrea să menționez aici un amănunt, poate că nu lipsit de interes pentru cei pasionați de amănunte.

Unii muzicieni „aud” cuprinsul unei compoziții în timp ce parcurg, vizual, semnele partiturii. Sprijiniți, după cum cred, pe unele predispoziții și, în mod sigur, pe experiență, ei se folosesc, în exercițiul lor, de ceea ce numim *auz interior*, o capacitate prin care traduc, în date „sonore”, semnele scrise, sau, mai exact spus, cu ajutorul căreia evocă mental imaginea senzorială a fenomenului sonor în absența acestui fenomen.

Acest gen de reprezentare îi ajută să înțeleagă, cel mai probabil în condiții de lucru, ce se întâmplă într-un câmp

virtual al semnelor scrise, fie că muzicienii de care vorbesc sunt la primul lor contact cu partitura, fie că au mai audiat cuprinsul ei, caz în care memoria auditivă le va-nlesni producerea reprezentărilor sonore. Trebuie spus numai decît că ceea ce „aud” ei nu poate depăși granița unui crochiu.

E în afara oricărei îndoieli că perceperea muzicii în acest fel nu poate să substituie, oricât ar fi ea de utilă, audiția în sine. Ca să ajungă la ascultător, oricine ar fi el, e necesar ca universul de structuri să-i fie oferit acestuia, de către interpret, ca fapt senzorial. Partiturile nu pot fi citite precum cărțile.

Într-adevăr, interpretul e singurul îndreptățit să scoată la lumină substanța partituri, singurul care are privilegiul să ridice textul muzical la starea de discurs. După o lectură de ansamblu, el va examina *design*-ul compoziției, va cerceta apoi, detaliat, părțile ei, cu legăturile și sensul lor patent, urmând să prelucreze, *din interior* – cu instrumentul său, fondul artistic și uman, pentru ca, în final, să aducă în act, după criterii de gust propriu, potențialul expresiv al textului.

Voi folosi termenul de discurs muzical cu sensul precizat.

Am să mă întorc acum la problemele pe care mi-am propus să le analizez și să le caut un răspuns. Dar înainte de asta, pentru că tot vorbirăm de probleme, cer îngăduința cititorului să fac o scurtă paranteză, nu fără legătură cu ceea ce urmează.

Trebuie să mărturisesc că, oricât de ciudat ar părea, mă simt mai atașat de spiritul întrebător, decît de cel care acceptă răspunsuri pe de-a gata, fără a mai reflecta la conținutul lor.

Atunci când nu provin dintr-o primară curiozitate, ci din bătaia unei inimi disponibilă la faptul existențial grav,

toate-ntrebările de acest gen vin încărcate de neliniști, te somează să cauți, uneori disperat, chiar și lucruri pe care știi că n-ai cum să le găsești, pentru ca, în final, să te întorci la întrebări, să le reții și să le porți cu tine pretutindeni, ca pe niște lucruri de mare trebuință și de care nu te poți despărți fără regret.

Aceste întrebări, puse când circumstanțele te-ndeamnă să le pui, te-mbogățesc, dar te îmbogățesc cu-ngrijorări, în vreme ce răspunsurile te trimit în liniștea și somnolența mulțumirii cu indigența faptului tranșat. Spiritul, însă, ori e treaz, ori nu e.

Sunt convins că acum, când reperatele tradiționale par să fie date peste cap, ar fi mai necesară ca oricând restaurarea, în conștiința trează, a unei tensiuni întrebătoare. E drept că despre tot ce-i accesoriu și frivol ne întrebăm la nesfârșit, dar despre lumea în care trăim și murim ne întrebăm tot mai puțin și cu o voce tot mai stinsă. Și se întâmplă așa, pentru că am ajuns într-un fel, aș zice, alarmant, victimele unei avalanșe de „soluții” la orice, chiar și la imposibil, și e mult mai comod să preiei decât să construiești.

Celebra *Glossă* eminesciană, bunăoară, nu e, la urma urmelor, decât un apel la efort reflexiv, o provocare și un argument la asumarea exigentă a tonului întrebător, o invitație, în orice caz, de a ne situa, în plan moral, pe treptele interogației cu sine și cu lumea. Poetul spune așa:

*Ce e rău și ce e bine
Tu te-ntrebă și socoate.*

Sunt, într-adevăr, împrejurări când nu știi ce să faci, și adesea faci bine, ca să constați apoi că n-ai făcut ce s-ar fi cuvenit să faci. Alteori se întâmplă pe dos. E lucru deslușit,

ființa noastră morală rătăcește într-un câmp al binelui și răului, doi termeni care refuză rigoarea unei definiții, și chiar dacă n-ar fi așa „nu e sigur - cum observă Andrei Pleșu - că știind definiția lucrurilor știm lucrurile însele”.⁵ Atunci, cum poți să ai discernământ, fără să te întrebi?

Evidențiind valoarea instrumentală a întrebării, Eminescu ne-a oferit un model cumpănit⁶ de a ne pune întrebări de acest gen. Prin reiterarea obsedantă a pronumelui personal *tu*, poetul ne-a avertizat că fiecare *tu*, din orizontul său și cu puterea minții sale, este dator să-și pună întrebări despre cele ce sunt, în mod fundamental, de întreat, căci nimeni nu se poate întreba în locul celuilalt. Să ignorăm răspunsurile, deci? Problema nu stă în a ignora răspunsurile, ci în a nu ignora întrebările.

În vremurile în care avem șansa și nefericirea să trăim, ne confruntăm frecvent cu un blocaj în zona „certitudinii”, în vreme ce accesul la dubitativ, la îndoielile fertile, care aprofundează, ne e aproape interzis. O *cultură a „interogativității”*⁷ ar putea să reabiliteze valoarea îndoielii. Dar sunt și întrebări pentru care nu există răspuns, după cum sunt și lucruri despre care nu e bine să ne întrebăm.

Pornind de la această eminesciană filosofie a întrebării, mă voi opri la câteva detalii care țin *de creație* și de *interpretare*, unele explicabile, altele enigmatice, mai mult

⁵ Andrei Pleșu, *Minima moralia*, ediția a doua, Humanitas, 1994, p. 83.

⁶ Asupra semnificației cuvântului *socoate*, vezi *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu*, sub redacția acad. Tudor Vianu, Editura Academiei, București, 1968, p. 499.

⁷ Vezi Andrei Pleșu, *Despre frumusețea uitată a vieții*, ediția a III-a, Humanitas, București, 2016, p. 76.