

## Sensurile alegorice ale Ciclului de lieduri Întoarceri la Blaga de Viorel Munteanu

Stefan Anghi

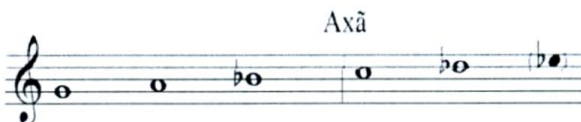
### Melograma Lucian Blaga

Cele șapte lieduri se leagă într-un ciclu organic prin forța alegorică a melogramei *Lucian Blaga* concepută de către compozitor. Ciclul oferă o particularizare deosebit de sensibilă și polisemică a alegoriei melogramei între discursurile melodice și acompaniamentul lor orchestral: 1. *Autorprtret*, 2. *Dar munții – unde-s?* 3. *Lumina de ieri*, 4. *Ioan se sfâșie în pustie*, 5. *Visătorul*, 6. *Cântecul obârșiei*, 7. *Vreau să joc*.

Similar semnificației particularizante a faimosului motiv *Tristan*, melograma creată pe numele Lucian Blaga oferă integral și în multitudinea derivatelor sale prilej cvasi leitmotivic de sensibilizare polisemică a căutărilor de sine de-a lungul liedurilor ciclului. Eficiența sa estetică rezidă în devenirea sa de *alegorie* a căutărilor.



Ex.1



Ex.2

Între primele și ultimele trei sunete ale axei apare o cvasi cezură.

Melograma Lucian Blaga



Ex.3

Rezonanța sonoră-muzicală a literelor depistate în și adăugate de numele poetului nu ar spune multe, mai ales referitor la semnificațiile particularizate ale căutării de sine. Intervine însă puterea obișnuinței care stătea cândva la baza magiei tranzitive, astăzi, la dirijarea lăuntrică a relației alegorice dintre semnificat și semnificat. Ne aflăm în zona contiguă a acordării și purtării numelor. Numele reprezenta alegoric persoana care îl purta. Și încetul cu încetul se identifica prin obișnuință, dincolo de convenționalul relației în similitudine cu caracteristicile esențiale de trup și suflet ale subiectului care o purta. Indicii acomodărilor treptate apar sub forma poreclelor. Alegoria nominală de pildă a lui *Ștefan* în *cel Mare*, în *cel Sfânt* dar și în *Fănică*, sau în *Fane Fan*, *Fanika*, *Fănel*, *Ștef*, *Ștefi*, *Ștefănel*, *Ștefănic*, *Ștefanika*, *Fifi*, *Fishte etc*<sup>1</sup> etc.– potrivit caracterologiei persoanei purtătoare. Deci numele se acomodează subiectului purtător precum purtătorul se acomodează și el de *cel purtat*, numele și porecla sau poreclele acestuia.

În cazul alegoriei acționează aceleași forțe generalizatoare ale convenției retorice ca la conceperea simbolului. Diferența între simbol și alegorie constă însă în *dirijarea lăuntrică* a procesului de generalizare retorică: vectorul procesului pornește în cazul simbolului de la simbolizant apelând discret pe lângă convenția deliberată și la o oarecare asemănare metaforică a acestuia, de pildă simbolul culorii albe a purității. Pe când în cazul alegoriei direcția procesului este tocmai inversă. Pornește de la alegorizat în căutarea unui alegorizant ca în melograma Lucian Blaga compusă de Viorel Munteanu, prin repetatele sale apariții devenind obișnuită și acceptată ca expresie a semnificației învederate.

---

<sup>1</sup> <http://www.tpu.ro/conversatii/ce-porecle-sunt-pentru-numele-stefan/> accesat 4 martie 2014

Analizând sensurile conceptelor de *polivalentă* și *polisemie* legate de retorica propriei sale capodopere, *Divina commedia* Dante arată: „Pentru limpedea înțelegere a celor care sunt de spus, trebuie știut că înțelesul acestei opere nu este simplu, ci dimpotrivă, poate fi numit *polysemos*, adică cu mai multe înțelesuri. Într-adevăr cel dintâi înțeles este cel care dobândește prin literă, celălalt este cel care se dobândește prin cele lăsate să se înțeleagă prin literă. Și primul se numește literal, iar al doilea alegoric sau moral sau anagogic. Acest fel de tratare se poate vedea, ca să fie mai limpede, în aceste versete: «Când Israel a plecat din Egipt și casa lui Iacob de la un neam păgân, ludeea a ajuns să fie locul lui sfânt, iar Israel, stăpânirea lui» (Psalmul CXIII, 1,2). Într-adevăr, dacă avem în vedere *doar litera*, ni se arată ieșirea fiilor lui Israel din Egipt, în vreme lui Moise; dacă *alegoria*, ni se arată mântuirea noastră săvârșită prin mijlocirea lui Christos; dacă înțelesul *moral*, ni se arată trecere sufletului de la jalea și suferința păcatului la starea de har; dacă pe cel *anagogic*, ni se arată ieșirea sufletului sfânt din robia stricăciunii da aici către libertatea slavei veșnice. Și deși aceste înțelesuri mistice au nume felurite, toate îndeobște pot fi numite alegorice, deoarece sunt deosebite de cel literal sau istoric. Căci alegoria este numită așa de la *aleeon* din limba greacă, ceea ce în latină înseamnă altul sau deosebit.”<sup>1</sup>

### **Textele liedurilor**

Liedurile, cu expresia lui Viorel Munteanu, poemele provin exclusiv din poetica blagiană. Citându-le în întregime, am pus în paranteză cuvintele și rândurile poeziilor care pe parcursul compunerii au fost omise. Procedeu selectării de către compozitor provine din diferența spațio-temporală care există între *mediile omogene* ale poeziei și muzicii. Maestrul Munteanu prin cunoscuta sa sensibilitate creatoare se bazează pe faptul că altfel curg timpii poetici și cei muzicali, că pentru trăirea integrală a sentimentelor estetice muzica pretinde mai mare expansiune decât poezia. Așadar, textul în sine declamat poetic se scurge mult mai repede decât cel pus în lied și intonat muzical. Omisiunile marcate prin paranteze urmează să fie substituite pe parcursul liedului cu un plus de retorică muzicală, o re-trăire intensificată a evenimentului poetic menită să asigure coerență sincretică de text – melodie conținutului de idei și de sentimente învederat de către compozitor.

---

<sup>1</sup>Vezi: Dante *Scrisoarea a XIII-a*, în: *Opere minore*, Editura Univers, București, p. 645 - 746

## I. Autoportret

Liedul este inspirat din poemul cu același titlu aparținând volumului *Nebănuitele trepte, versuri nouă 1943*. Compozitorul aplică selectat cuvintele și/sau versurile poeziei alese, ca și în celelalte componente ale ciclului<sup>1</sup>:

[Lucian Blaga e] mut ca o lebădă.  
În patria sa  
Zăpada făpturii ține loc de cuvânt.  
Sufletul lui e în căutare,  
[în mută, seculară căutare]  
de totdeauna,  
și până la cele din urmă hotare.

El caută apa din care bea curcubeul.  
El caută apa  
din care curcubeul  
își bea frumusețea și neființa.

Primul lied al ciclului etalează *perpetua căutare de sine a omului*, una dintre cele mai profunde gânduri filosofico-poetice ale lui Lucian Blaga. Nu întâmplător alegerea compozitorului Viorel Munteanu cade pe *Autoportret*, acest purtător ideatic miraculos al tematicii ciclului *Nebănuitele trepte* din 1943. La 25 de ani deci după vijelioasa căutarea prin joc a divinității sufletului în *Poemele luminii* 1918, liedul surprinde aici trecerea de la simbolul luminii la muțenia căutării prin puritatea albului mut al tainelor vieții.

Maestrul Munteanu urmărește fidel în discursul melodic conceput pe pedestalul melogramei căutările poetului pe orbita curcubeului dintre frumusețe și neființă, de la muțenia purității la strigătele pasiunii și până la finalul resignat al lebedei mute. Soloul sopranei creează o vie metaforă a muțeniei intonând începutul melodiei, după indicația partiturii, cu buze închise. Imaginea muzicală cântată *bocca chiusa* poate avea sensuri multiple pe traiectoria emoțională lungi, de exemplu, de la geamătul îndurării la fredonarea împăcării sau de la bocetul îndoliat la zumzete lirice ale liniștii sufletești... În cazul de față cântatul cu buze închise are menirea de a plasticiza paradoxul muțeniei grăitoare finalizat la sfârșitul primei fraze

---

<sup>1</sup>Cuvintele și rândurile omise din poezia respectivă le vom prezenta în paranteză de-a lungul întregului ciclu.

– întâia apariția a melogramei – printr-un moment de *Sprechstimme* intonând muzical graiul vorbit al expresiei *ca o lebădă*. Constatare valabilă și pentru finalului liedului în care începutul în ordinea inversă a primelor rânduri – *In patria sa / Zăpada făpturii ține loc de cuvânt / mut ca o lebădă*.



Ex.4 (p.13)<sup>1</sup>



Ex.5 (p.27)

Începutul și finalul învăluiesc evoluția psiho-dramei lirice a căutărilor sufletului. Melograma doinită cu buze închise este urmată de ascensiunea sentimentelor vibrante, în care se disting reliefant două momente deosebite. Primul reprezintă comentariul muzical plin de pasiuni și emoții acutizante al alegoriei poetice de unirea ființei și neființei în râvnirea spre frumusețe – *El caută apa / din care curcubeul / își bea frumusețea și neființa*. – moment care conduce linia melodică tratată cvasi *instrumental* până la paroxism, soprana atacând în soloul ei acutele de si *bemolle*, chiar do *bemolle* intonate pe vocala a:



Ex.6 (p.19)

<sup>1</sup> Paginile trecute în paranteză indică locul apariției exemplului respectiv din partitura *Viorel Munteanu, Întoarceri la Blaga. Șapte poeme pentru soprană și orchestră* 2013

Al doilea moment îl constituie – cităm indicația din partitură a maestrului Munteanu:

*Cadenza ad libitum ale variațiunii pe melograma Lucian Blaga. Cadența II piu presto possibile.*

Ex.7(p. 21)

«Ritm liber în succesiuni *rapidissime* și continuu variate. Fiecare segment, delimitat prin bare punctate, are o desfășurare aproximată în secunde. Accidenții au aceeași valabilitate ca în cadrul unei măsurii, repetarea lor este doar în semn de precauție.» (p.21)

Evoluția linară a cadenței apare la compartimentele flaut, oboi, fagot, iar marcarea ei verticală (la început surdinată) la corn, trompetă, harpă, vioara I. și violoncel. Ansamblul lor are menirea ca într-o atmosferă camerală, mai intimă, printr-o undulare continuă să rezolve treptat tensiunea dramatică a părții mediane și să conducă la liniștitoare reapariție în final a începutului.

Pe tot parcursul cadenței soloul sopranei pauzează. Iese în evidență retorică rolul de topos înconjurător al orchestrei: învăluie și sensibilizează vizibilitatea simbolurilor, metaforelor și comparațiilor între text și melodie ale discursului muzical.

Prevestirea momentului tensional evidențiază crescând și amenințător intervalele de cvarte mărite sau cvinte micșorate desprinse din structura melogramei, spre exemplu asupra melodiei cântate pe textul *în căutare, / de totdeauna, / și până la cele din urmă*

hotare dramatizând-o evocă frica și mila cathartică în căutarea purității sufletului peregrinat.

O altă contribuție a compartimentelor orchestrei la gradarea și colorarea expresiei o reprezintă decuparea grupajului melopeic de șaisprezecimi menit să plasticizeze expresia sumbră a pribegiei singuraticе.



Ex.8 (fragmente din melogramă)

Menirea principală de parteneriat al orchestrei constă în pictarea unei imagini plutoare a fundalului descriptiv. Combinând ingenios timbralitatea a povestirilor impresioniste cu dramatismul pasional expresionist,— stilele caracteristice condeiului maestrului Munteanu. Ele se sintetizează, similar vălului plutitor al legendelor, pe fundamentul unui modal cromatic de sorginte populară învăluind metaforele doinite ale compartimentului vocal.

Lanțul logic al mijloacelor expresive într-o subordonare anaforică de la muțenie la neființă leagă momentele succesive ale traiectoriei melodice:

descrierea muțeniei prin gestică lebedei,  
gestică lebedei prin exprimarea căutării  
căutarea ce se atribuie poetului  
poetul caută apa  
apa din care bea curcubeul  
frumșețea și neființa

Șirul anaforic caracterizează întreg discursul melodic în desfășurarea longitudinală a textului (*durchkomponiert*, non-strofic), inclusiv cadența și coda.

## II. Dar munții - unde-s?

Al doilea lied este inspirat din versurile poeziei *Dar munții - unde-s?* din ciclul *Poemele luminii* (1918):

[Din strașina curat-a veșniciei  
cad clipele ca picuri de ploaie.  
Ascult și sufletul își zice:]

Eu am crescut hrănit de taina lumii  
și drumul meu îl ține soarta-n palme,  
nemărginirea sărutatu-m-a pe frunte  
[și-n pieptu-mi larg]  
credința mea o sorb puternică din soare.

[Din strașina curat-a veșniciei  
cad clipele ca picuri de ploaie.  
Ascult și sufletul se-ntreabă:]

Dar munții - unde-s? Munții  
pe cari să-i mut din cale cu credința mea?

Nu-i văd,  
îi vreau, îi strig și - nu-s!

Apare aici un alt moment în continuarea căutărilor: zadarnica încercare de răsplată a sorții pentru credința puternică *sorbită din soare*. Căci munții căutați spre mutarea lor din cale *nu se văd*. Discursul melodic este compus pe a doua parte a structurii melogramei:



Ex.9 muz. (primul vers, p.29)

și o aplică aproape strofic cu crescândă repetitivitate culminând în căutarea întrezăririi obstacolelor din cale spre a putea fi ele învinse:



ex.10 (p.32/33)



căutările sfârșindu-se în metafora plasticizantă a strigătului:



ex.11 (p.33/34)

Timbralitatea vocii doinite la început caldă, măgulitoare și plină de grațitudine față de *taina lumii, de soartă, de nemărginire* trece gradat în partea doua a liedului – *Un poco meno mosso* – printr-un pasaj dramatic-pasional la pregătirea și intonarea pe cât de dinamizată pe atât de expresivă a aclamației *ii strig și nu-s!* – destăinuind frica negăsirii de sine anticipată premonitiv în titlul poemului: *Dar munții - unde-s?* Învelișul topic redat de compartimentul orchestral urmărește fidel, chiar anticipativ lirismul pasional al evoluției dramei interioare.

### III. Lumina de ieri

Fundamentul poetic al celui de al treilea lied îl constituie textul poeziei *Lumina de ieri* din ciclul *La cumpăna apelor* (1933):

Caut, nu știu ce caut. Caut  
un cer trecut, ajunul apus. [Cât de-aplecată  
e fruntea menită-nălțărilor altădată!]

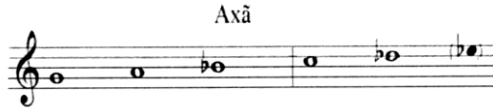
Caut, nu știu ce caut. Caut  
aurore, ce au fost țâșnitoare, aprinse  
fântâni – azi cu ape legate și-nvinse.]

[Caut, nu știu ce caut.] Caut  
o oră mare rămasă în mine fără făptură  
[ca pe-un ulcior mort o urmă de gură.]

Caut, nu știu ce caut. Subt stele de ieri,  
[subt trecutele, caut]  
lumina stinsă pe care-o tot laud.

În redarea ideogramică a chintesenței poemului liedul sensibilizează lirica paradoxului așteptării unui moment apus demult fără ca să fi devenit *făptură, lumina stinsă a stelelor de ieri.*

Motivul incipient al discursul melodic intonează descendent axa melogramei ușor modificată:



Ex.12 axa (p.3)



Ex.13a (p.37)



Ex.13b (p.37)

Prima frază a liedului reapare variat în finalul acestuia, învâluind astfel episodul dramatizat al tănuirii *orei mari, rămasă fără făptură:*



Ex.14 (p.39-40)

Pe traiectoria unor metafore „telegidate” retrăim intime rezonanțe lirico-sentimentale de dragoste ale comparației stelare eminesciene – *La steaua* –, a unui amor deși stins, viu totuși:

Tot astfel când al nostru dor  
Pieri în noapte-adâncă,  
Lumina stinsului amor  
Ne urmărește încă.

[1886, 1 dec.]

#### **IV. Ioan se sfâșie in pustie**

În alegoria căutărilor transcendenței suportul poetic îl oferă poemul *Ioan se sfâșie in pustie* din ciclul *Lauda somnului* (1929):

Unde ești, Elohim?  
Lumea din mâinile tale-a zburat  
Ca porumbul lui Noe.  
Tu poate și astăzi o mai aștepți.  
Unde ești, Elohim?  
Umblăm turburați și fără de voie,  
printre stihiiile nopții te iscodim,  
[sărutăm în pulbere steaua de subt călcăie  
și-ntrebăm de tine – Elohim!]  
Vântul fără de somn îl oprim  
și te-ncercăm cu nările,  
Elohim!  
[Animale străine prin spații oprim  
și le-ntrebăm de tine, Elohim!]  
Până în cele din urmă margini privim,  
[noi sfinții, noi apele,  
noi tâlharii, noi pietrele]  
drumul întoarcerii nu-1 mai știm,  
[Elohim, Elohim!]  
*Unde ești, Elohim(!)?*

Legat de arhitectura lăcașelor divine Blaga conchide că în ele „transcendentul coboară spre a se face palpabil, că o revelație de sus în jos e posibilă, că grația sa se întrupează din înalt, devenind sensibilă.”<sup>1</sup> Dependența îndeplinirii transcendenței coborâtoare de găsirea sfâșietoare a Demiurgului reprezintă esența dramei liedului.

---

<sup>1</sup>Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Editură pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 158

Declamația iscoditoare a poemului *Ioan se sfâșie în pustie* este preschimbat de compozitor într-o intonație melopeică în care, rând pe rând, suportul emoțional vibrează paralel cu evoluția rătăcirii, culminând în înfricoșătoarea disperare, *drumul întoarcerii nu-1 mai știm*. Evoluția gradată în gândurile căutătoare a transcendenței este jalonată în punctiformitățile adresării de *unde ești Elohim?*:



Ex.15[1.căutare blajină] (p.44)



Ex.16[2.chemare în aclamație] (p.46)



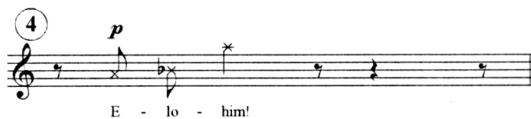
Ex.17[3.implorare] (p.48)



Ex.18[4. strigăt disperat] (p.50)



Ex.19[5. apelare insistentă] (p.51)



Ex.20[6. căință rostită] (p.51-52)

Cele șase evocări transcendente ale numelui Demiurgului concepute pe componentele fragmentare – derivatele primei secțiuni ale melogramei, implicit ale axei – reprezintă prin varietatea lor tot atâtea identificări intonaționale cu frământările profetului Ioan, comparant subînțeles al poetului, – și prin el (de ce nu?) cu rezonanțele emoționale ale compozitorului.

## V. Visătorul

Sensul înălțător, *anagogic* al căutărilor transcendente de sine este relevat de liedul *Visătorul* pe versurile poeziei cu același titlu Din ciclul *Poemele luminii* (1918):

Spânzurat de aer printre ramuri  
se frământă în mătasa-i  
un păianjen.  
Raza lunii  
1-a trezit din somn.  
Ce se zbate? A visat că  
raza lunii-i fir de-al lui și  
cearc-acuma să se urce  
până-n ceruri, sus, pe-o rază.  
Se tot zbate îndrăznețul  
și s-azvârle.  
Și mi-e teamă  
c-o să cadă – visătorul.

Asistăm la apoteoza luminii selenare. Tabloul sclipitoarelor timbralițăți oferit de orchestră pregătește ascultătorul pentru întâmpinarea unei încercări de mare îndrăzneală Acțiunea este ascunsă în alegoria unui păianjen care urcă spre cer în raza luminii lunii, pe care a expropriat-o drept proprie scară de mătase. Recurența inversată și luminată a derivatului axei



Ex.21 (p.55)

este pusă în slujba deschiderii sensului tănuțit al alegoriei: căutarea întâlnirii cu transcendentul divin.

Credem că este firească asocierea razei ascendente până la cer a lui Iacob cu episodul biblic al scării lui Iacob și semnificația acestuia. În *Întâia Carte a lui Moise* citim despre visul lui Iacob<sup>1</sup>: „12 Și a avut un vis: Iată, o scară era sprijinită pe pământ, al cărei vârf atingea cerul; iar îngerii lui Dumnezeu se suiau și se pogorau pe ea. 13 Și iată că Domnul stătea drept în vârful ei și a zis: «Nu-ți fie teamă! Eu sunt Domnul, Dumnezeul lui Avraam, părintele tău...»»<sup>2</sup>

De la primele raze surprinse în strălucirea lor pictate, orchestra ne conduce până la metafora timbrală a orbitorului torent de lumină. Până la culminația liedului: *Se tot zbate îndrăznețul, se aruncă, se aruncă...* Este momentul premonitiv de dezvoltare muzicală a alegoriei fricii față de întâlnirea cu Dumnezeu. Compozitorul a substituit verbul *s-azvârle* cu cel de *s-aruncă* repetându-l. Importantă intervenție poetico-muzicală. Pe lângă faptul că noua variantă – *a se arunca* – poartă potențial și sensul sintagmei zvârcolirii, câmpul gestic-spațial crește sensibil și motivează retroactiv prezența intervalelor mari în desfășurarea săltăreață a soloului sopranei chiar de la începutul liedului (exemplul de mai sus și în continuare):



Ex.22 (p.59)

<sup>1</sup> A se vedea *Biblia. Facerea* (Întâia Carte a lui Moise, Cap.28/10-17) Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române București – 2001 p. 51-52

<sup>2</sup> În același loc întâlnim și nota explicativă asupra sensului alegoric al episodului: „Acest episod, al visului lui Iacob, sintetizează a tradițiilor iahvistă și sacerdotale, își propune să ateste Betelul [= Casa lui Dumnezeu] ca topos sacru, punct de comunicare între pământ și cer. În viziunea patristică, scara lui Iacob este simbolul prezenței proniatoare [=îngrijire neconținută purtată întregii Creații] a lui Dumnezeu în lume, El păstrându-Si, în același timp, transcendența, dar și prefigurarea întrupării Fiului lui Dumnezeu, Care S-a pogorât prin „poarta cerului”. Într’un colind românesc: „Pe o scară de argint/ Se pogoră Domnul Sfânt”, scara fiind simbol al Maicii Domnului. În mistică răsăriteană (Sf. Ioan Scărarul), scara lui Iacob este și simbol al urcușului duhovnicesc pe treptele sfințelor desăvârșiri, așa cum poate fi contemplat în reprezentarea iconografică de pe biserica mănăstirii Sucevița”.

Liedul intensifică organic în cadrul ciclului alegoria sfâșierii căutărilor transcendenței prin personificarea ascensiunii anevoioase de la vis la frică, de la teamă la visare, către regnul ceresc al luminii.

**VI. Cântecul obârșiei** (Fără ciclu, compusă în ultima fază a creației poetului)

În căutarea premonitivă a întoarcerii la obârșie peste care se reverberează glasul biblic *țărână ești și în țărână te vei întoarce*<sup>1</sup>, întâlnim versurile din poemul *Cântecul obârșiei*:

La obârșie, la izvor  
nici o apă nu se-ntoarce,  
decât subt chip de nor.  
La obârșie, la izvor  
nici un drum nu se întoarce  
decât în chip de dor.  
O, drum și ape, nor și dor,  
ce voi fi, când m-oi întoarce  
la obârșie, la izvor?  
Fi-voi dor atuncia? Fi-voi nor?

Căutarea nostalgică a obârșiei de sexagenarul poet Blaga pe traiectoria metaforei heraclitiene *panta rhei* despre apa care nu se mai poate întoarce la izvor decât transfigurându-se în nor este redată de compozitorul Viorel Munteanu printr-un doinut melancolic al dorului. Vocea sopranei redeschide treptat, de la *apă* la *izvor*, de la *drum* la *dor* semnificația resemnată a unei concluzii despre irepetabilitatea reajungerii la începuturi printr-o oscilare amarnică între nimbul și himera întoarcerii.

Lirismul expresivității liniei melodice la solo sopran se plasticizează relațional în dialog cu acompaniamentul diafan al orchestrei creând atmosfera intimă a evocărilor nostalgice. Geneza melopeică a discursului evidențiază ambele părți ale melogramei inițiale. Compozitorul sugerează întoarcerea poetului la obârșie – Blaga, la izvor – Lucian:

---

<sup>1</sup> Biblia, Ed. cit. Facerea, 3.19, p. 25



Ex.23 (p. 63-64)

## VII. Vreau să joc!

(Din ciclul Poemele luminii 1918)

O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat!  
Să nu se simtă Dumnezeu  
în mine  
un rob întemnițat - încătușat.  
Pământule, dă-mi aripi:  
săgeată vreau să fiu, să spintec  
nemărginirea,  
să nu mai văd în preajmă decât cer,  
și-a prins în valuri de lumină  
să joc  
ca să răsuflă liber Dumnezeu în mine.

Întoarcerea finală evocă toposul alegoriei începutului vijelios al devenirii de sine. compozitorul optând pentru descătușarea sufletului, pentru îndeplinirea căutărilor reîntinerindu-le perpetuu, dincolo de „curcubeul frumuseții și morții”- vestit la începutul ciclului *Întoarceri la Blaga*.

Cine a ascultat apoteoza dansului din Finalul Simfoniei a VII-a de Beethoven, cine l-a văzut dansând pe Antony Quinn în rolul lui Zorba, știe că *jocul* te eliberează, te apropie de divinitate, precum invers, divinitatea se apropie de tine. Ne aducem aminte de ideile estetice ale lui Schiller: „Rațiunea ne spune: frumosul nu trebuie să fie numai viață și numai formă, ci formă vie, frumusețe. Ca urmare, ea se pronunță: cu frumusețea, omul trebuie doar să se joace, dar să nu se joace decât cu frumusețea (...) omul nu se joacă decât atunci când este om în sensul deplin al cuvântului, și numai atunci este om cu adevărat întreg, când se joacă.”<sup>1</sup>

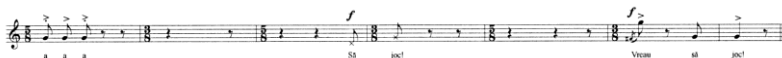
---

<sup>1</sup> Fr. Schiller, *Scrisori privind educația estetică a omului*; în Friedrich Schiller, *Scriseri estetice*, Editura Univers, București, 1981, p.300



Această eliberare cathartică stă la baza liedului ultim al ciclului.

Din mixajul sunetelor axei melogramei plin de inventivitate variațională se construiește discursul melodic sugerând căutare devenirii libere prin joc. Rubatoul doinit caracteristic pentru întreg ciclul trece aici într-un continuum sacadat de cvasi-justo în alternanța liberă a măsurilor de 3/8, 4/8, 5/8, 6/8 și 7/8 dezrobind intervalele încătușate de sub rigoarea melogramei oferindu-le frâu liber în coregrafia imaginară a dansului eliberator:



Ex.24 (p.86)

Repetarea identică a ultimelor 7 rânduri ale textului – *Pământule, dă-mi aripi:/săgeată vreau să fiu, să spintec / nemărginirea,/ să nu mai văd în preajmă decât cer,/ și-a prins în valuri de lumină/ să joc / ca să răsuflă liber Dumnezeu în mine – pregătește convingător coda, o susținută triplă metaforă de text (chiuituri), melodie și ritm de dans devenind un final nu numai al liedului, dar și al întregului ciclu.*