

STUDII

Paradigma unei teorii. Gândirea compozitorului Constantin Simionescu (1938-2014)

Laurentiu Beldean



Studiul de față își propune descrierea unui model de analiză muzicală structurală apărut în ultimele decenii în gândirea compozitorului Constantin Simionescu. Trăind într-o totală izolare, Simionescu nu este aproape deloc cunoscut de cercurile de teoreticieni, compozitori și muzicologi români, în ciuda faptului că a fost remarcat ca gânditor de anvergură de către personalități marcante ale vieții noastre muzicale contemporane: de compozitorul Ștefan Niculescu (profesorul său de compoziție), de compozitorii Tudor Ciortea și Aurel Stroe. După trecerea sa în neființă (2014), el are șansa să

fie descoperit, evaluat, clasat acolo unde trebuie, alături de teoreticieni ca Arnold Schönberg, Heinrich Schenker, Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Anatol Vieru. Aplicațiile lui Simionescu pun într-o nouă lumină viziunea despre forma muzicală printr-o serie de referenți conceptuali precum cel de *paradigmă*. Voi încerca o delimitare și (re)definire a conceptului spre a surprinde meticulozitatea raționamentului, reprezentările rezultate din gândirea sa, fără să las

afară alte câteva concepte pe care le introduce și care concură la articularea domeniului său de analiză.

I. Introducere

Am avut șansa să îi fiu discipol Maestrului Constantin Simionescu din iarna anului 1998, foarte aproape de toamna în care cultura românească s-a despărțit (caz poate unic în istoria muzicii românești) de trei personalități de enorm impact spiritual: muzicienii Anatol Vieru, Iosif Sava, Constantin Bugeanu. Dirijorul și profesorul Dorel Pașcu Rădulescu, unul dintre discipolii apropiați ai Maestrului Simionescu m-a prezentat acestuia, ca să îmi „comute” întrucâtva gândurile, să mă facă „să uit” de momentul pe care l-am trăit ca martor al ultimelor clipe de viață ale profesorului Constantin Bugeanu. Anii au trecut. La aproape 10 ani de la întâlnirea cu Constantin Simionescu, după tot felul de suișuri și coborâșuri în atitudinea mea față de un sistem de gândire novativ (profesorul Dinu Cican puncta, ce-i drept – din timp în timp – unele aspecte similare ale problematicii respective), am realizat cu o nesperat de organică maturitate posibilitatea de a adăuga încă un pas în chip proactiv, ca vorbitor al limbii muzicale în sfera căreia Simionescu cercetase. În a putea deduce de pe atunci (de când eram plin de ambiții) altitudinea prin care acesta venea să acopere cu canonul său, cu conștiința-i reflexivă, cu mult mai mult decât ce trebuia investit pentru un opus de autor/compoziție muzicală (de exemplu) – în schema prin care defilează atât de multe exemplare de acest fel spre a fi aplaudate o dată la Sala *Radio* și pentru care mă agitam și eu – a pretins freamătul unui timp *fuzzy* (un gen de adaptare, de limpezire a țelurilor), înainte de a opta pentru a fi părtaș la acel canon.

O scurtă explicație ar trebui adăugată aici; *de ce* a fost pentru mine mai benefică alegerea de a mă adânci în obiectul unei teorii decât să mă (*re*)scriu printr-o clasă de compoziții care să-mi reflecte „laboratorul de creație”... O compoziție muzicală este (mai mult sau mai puțin) rezultatul aclimatizării unei idei montate pentru un număr de niveluri de dialog ale conceptului proiectiv *x*. Abstractă, cu o (relativ) slabă conectare la dimensiunea unei axiologii palpabile sub aspectul creării de consecințe și sinergii intelectuale (adică dincolo de sonorism), aceasta comestibilizează astăzi cu destulă dificultate un conținut; îl îndepărtează de rețelele dimensiunii pragmatice; îi maschează atributele răspunzătoare pentru inteligibilitate. Proiectul componistic poate bunăoară exista sau nu, se poate manifesta ca joc ideatic, de foarte multe ori de naiv „noroc”, un fel de puzzle (văzut savant) á la Martin Gardner. Chiar și atunci când el *nu*

va susține o proiectare multifățetată, de interogare/investigare a ființei, sau nu va prefața embleme pe care să le putem regăsi undeva, pe ecranul universului nostru de așteptare, nimeni nu va face reclamație... Motivul pentru această atitudine deține suficienți „pentru că”...;pentru că, imaginea compozitorului și, sub tatuaje speculative proiectul – compoziția, fructul său –,se poatefurișa cu (exersată) discreție printre degetele *nuanțurilor* (a culturii de tip *peisaj*). Dealtfel, este posibil ca proiectul să se nască și natural – ca substitut legitim pentru limbaj –, ca formă de a germina comunicare. *Locul* limbajului (privit în sensul lui strict, dogmatic, neîndulcit...) este acela de unde el provocacă verbalizare, instituire ale categoriilor ori conceptelor așezate pe zidăria fermă, etanșă, sigură, restricționată de convenția lingvistică (cu fixațiile și fixismele-i cunoscute). *Locul compoziției* (cu tot cu proiect) întrupează (pune în funcțiune) liantul cu acesta, fiind însă sensibil dependentă de pilotul automat (... de un stimul la granița între cogniție empirică și reflexivitate). Aceste două elemente, limbajul și „pilotul”, se consumă în compoziție gesticulând, creând acel idiom al *substituțiilor*; se substituie, cu un set încăpător de organizări de fapte acustice rigoarea în primul rând jaloanele gramaticii limbajului natural, iar în al doilea, tot ca un substitut, se experimentează un dicteu prelung al parametrizărilor sonore gestionate/etalate ca semnale (sunete și constelații sonore (orchestrale) quasi-articulate). Limbajul tipurilor de substituții (ca apana jal compoziției de care vorbesc) implică deci o semantică *fuzzy*, transmițând pe fond „rostuirii” cu semnificații, iar pe formă un *oricât* și un *orice*. Pentru că nu se pot verifica prin vreo probă a detectării adevărului ori falsului lor de sens – la care poate fi supus un text literar sau filosofic de exemplu –, „rostuirile” germinate de substituții subzistă aici *relaxate*, acoperite de sanctuarul unui sunet, al soluției (– ce-i drept! –) „strategice” componistice, artistice.

Ca formă de atașament la *un fel de a fi* (cu unilateralitatea-i de articulare afirmată *sine qua non* prin ludicul combinatoriciei), compoziția muzicală se obligă să cicleze prin sunet o expresie pentru întreg și părți. Esteprogramată astfel la transmiterea mesajului prefațat din debut spre a *dobândi* anticipat finalul (vezi principiul variațiunii continue). Vis-a vis de setarea proiectului și de rezultanta realizării lui pe un referent oniric, pe acea magmă „extra”-terestră (fără răspunsuri la întrebarea *de ce așa?* și fără transparența de a sugera vreo interfață de scanare a codurilor semantice (uneori) anunțate –, o *operă teoretică* este cu totul *altceva*. Opera teoretică stabilește un mesaj prin *deschisul* ordinii netolerante, înscrise în topologia unui sistem de gândire consensuală. Astfel, opera teoretică pretinde

conectarea precisă (și precizabilă) la realul conceptual al *deschisului*; opera teoretică argumentează prin limbaj univoc, anticalofil, nevisceral; conform legității de funcționare a sistemului „operă teoretică”, se va recunoaște în majoritatea cazurilor (în mod natural), ce distribuie acea ordine; și ce *intră* ca ansamblu de date (gramaticalitate + semanticitate), și comportamentul compozițiilor unei strategii – modelați *în parcurs*, în rețeaua sistemului – și evident, efectul receptării *la distanță*, conectat strâns la informația bagajului promis ca potențial de la *intrare*. Opera teoretică este un mecanism conceptual non-confesional, ce experimentează transparența analizabilului și dovedește programul componentelor care răspund de strategia decizională a unui opus muzical. Operarea pe o structură (în devenirea ei de la micro- la macrotime), definirea unor relații (operatori) precum și modelul de aplicație pe *etext*(partitură), devin tipice în surprinderea progresivă a lăuntrului bornării sonore. Prin urmare, se va verifica prin *alt* tip de gestiune cognitivă variația, imitația și repetiția, referențialitatea, dacă vom continua să mai forțăm analogia cu monologul unui proiect componistic x.

Pentru că nu a avut morala producătorului, Constantin Simionescu a rămas pentru breasla UCMR cu un stigmat: de a *nu* fi provocat să co-rezoneze cu colegii săi, în ciuda faptului că s-a făcut remarcat și cântat în diferite manifestări ale muzicii românești contemporane, a fost selectat în anii '70 pentru participarea la festivalul *Toamna de la Varșovia* unde a avut un notabil succes. El nu este așezat alături de confracții săi, de măștrii strategiilor permissive, ludice, austere –, neparticipând deci la notorietatea degajată de aceste (atât de învecinate) forme de proiecte componistice. Nu este amintit nici în lexiconul compozitorilor români, nu este „refugiat” pe nicio listă dăruită de muzicologia românească, în ciuda faptului că există totuși un mănunchi de lucrări (și foarte puține înregistrări cu muzica sa – toate evaluabile însă!), ce ar putea să-i revendice statutul *nedrept* (după părerea mea);...să-i cântărească atent contribuțiile la cultura din care face parte. Să i se constate eleganța înfăptuirilor, rafinamentul îndrăznelilor. Îmi amintesc cu claritate că Ștefan Niculescu decamuflează la măriniemie la cursul său lucrarea de orchestră a lui Simionescu „*Ecourile datinei*”. Dacă va interesa vreodată pe cineva că pentru Ș. Niculescu, Simionescu a existat ca punct sensibil de atracție, nu ca autor volatil – trecut pe banca rezervelor –, există câțiva mărturisitori. În orice caz, *opera teoretică* a lui Simionescu rămâne să lămurească despre multe aspecte, nezățuite, în viitor...

Revenind la firul inițial al narării mele, aș adăuga câteva cuvinte despre apropierea mea de mediul pe care programul/sistemul

său analitic îl propunea. În anul 2004, după ce am cunoscut mai bine analizele schenkeriene la Salzburg, la universitatea *Mozarteum*, apoi la universitatea de muzică din Viena de la un expert (prof. Martin Eybl), am realizat că acestea se pot corela organic, ca fiziologie, că se pot pune în corespondență cu modelul teoretic „Simionescu”. Eram, pe atunci, adeptul principiului de creștere, de sinergie acumulativă $1+1 > 2$, al sugestiilor cognitive generate de teorii similare (concurrente). Am început deci să descos și să-mi internalizez acest model – cu diversele lui tipuri de vocabular descriptivo-analitic. Forma de coroborare a celor două ipostazieri (Heinrich Schenker, Constantin Simionescu) a fost abordată în teza mea de doctorat *Contribuțiile lui Constantin Simionescu în domeniul analizei și interpretării muzicale* – însă fără să cer întâi sfat maestrului despre care scriam, să măsoar temperatura cu care dânsul s-ar fi expus unei astfel de experiențe. După o lungă perioadă de tăcere (vreo 5-6 ani –, în care legătura noastră își dizolvase parcă toate pârghiile de funcționare –, a urmat un moment în care ne-am regăsit. Devenit al epifaniei, al responsabilizării, al lucidității și discuției critice asupra tezei (susținută deja public, în luna aprilie 2009 la Universitatea Națională de Muzică din București) – momentul de a o citi, a o evalua spunând că este *rece*, cu o dinamică cognitivă insuficient potențată (pentru platforma (atât de) generoasă anunțată) – a fost foarte important pentru mine. Astfel că, începând de atunci, din anul 2013, ne-am adunat, pentru posibila expandarea conținutului ei. Până nu demult, în zilele de început ale lui mai 2014 – luna trecerii sale în Eternitate –, discuțiile „polifonizante”, de grăire prin diferite „moduri de atac” a acestei teorii – atât cât șubreda sa sănătate i-o permitea –, au mai continuat.

Teza –, așa cum a impus-o atunci contextul și metodologia de redactare respective –, fusese menită să împărtășească lectorului (muzicolog, teoretician, compozitor, interpret) unele principii de analiză care să testeze (din aproape în aproape) pe un versant lingvistico-psihologic, prin organizare și disciplină sistemică *autenticitatea*, valoarea referențialității ce poartă însemnul **Simionescu**. Dorind să lumineze printr-un unghi, ea încearcă să fixeze o poziție potrivită de reverberare cu *intentio lectoris*, de o (mult) căutată (însă nu știu dacă atinsă...) accesibilitate. Transformarea într-o carte, în care extensiile epistemologice și dezvăluirile analitice nu sunt tentative ci ținesc spre „trezirea din somnul dogmatic” (Kant), va enunța și chema noi percepții cognitive și vizual-auditive. Parcurgând grupuri de ideaii filosofice și meta-filosofice (sacre), stârnind intuiții ce vor oferi suport și viziune asupra universului unei ample episteme lingvistice, viziunea lui Constantin Simionescu se înscrie pe o orbită

ce radicalizează, oferă o axiologie, instalează în conștiință conceptul de școală, felul de a o crea.

În ultimele sale două decenii de viață compozitorul Constantin Simionescu a vegheat de departe, din patul de suferință, asupra unui metabolism superior privind ontologia formală și ontologia materială [1]a artei, a formelor muzicii, asupra transmiterii unei științe fundamentate în idei, în circuite de manifestare epistemologică în compoziția și muzicologia actuală. Plinătatea sa spirituală a fost până în ultimele sale clipe de viață ancorare organică în corpul muzicii. A iubit-o, a cunoscut-o bine, a validat-o ca pe un limbaj al transcendenței, a ținut să o analizeze – ca pe o structură complexă, *nervoasă* –, prin filtre proprii, prin refacerea acelor rețele, a finelor raporturi de coerență între sunet și firul *visării* sonore. Dorind să surprindă formula prin care sunetul se desprinde de formatul său *increat*, Simionescu a descifrat o totalitate a desprinderilor, a mai multor manifestări (etape) ale desprinderilor...; a mai multor unități și totalități care se desprind; sau, dacă vorbim în termenii lui Sartre, el a surprins *desprinderea* ca pe o „totalitate detotalizată”[2]. Fără să lase loc vreunui defect de funcționare în soluțiile categoriale introduse și nici printre rezultatele eficacității reglajului sistemului numit *compoziție*, a acelor condiții de coerență implicate de (micro)structurile acesteia, el a creat foarte mult spațiu euristic cunoașterii științifice. Printr-o învățătură ingenios arcuită – ce acoperă un câmp de micro-discursuri în intervalul circumscris de la un discurs-origine la un discurs *al aceluiași discurs* (privind fecunditatea și complexitatea ansamblurilor formelor analizei structurale), el a sistematizat și atribuit valori relaționale complexe ce evadează sensibil (în chip *mai mult decât salvator*...) din circularitatea și netezimea învățăturii academice (devenită astăzi o umbră sceptică și vătuită) – și care ocolesc (fără false opoziții) accidentalul, tocmai spre a demonstra valoarea rațiunii, a raționamentului, până în ultimele cute ale verosimilului.

Voi intra în miezul creionării sistemului său de gândire, afirmând din capul locului că cunoașterea lui Simionescu este una conceptuală, diversificată, relațională. Printr-o *forma mentis* multidimensionată, exercițiul reflecției sale este atât unul al întemeierii de relații structură-memorie,cât și unul al concordanței *limbaj-psihic* uman, creată continuu (procesual) între modificările structurale ale unei descrieri sonore *x*, considerate. Implicațiile create pe *obiectul-structură* nasc la Simionescu reacții mentale și coduri ce subsumează condițiile *vizibile* de existență a structurării, uzând în parte și de artificii de calcul care conduc la aflarea unor ansambluri generate *in absentia* (unități cu desprinderi *speciale*) sensibil încărcate semantic.

Dacă o idee crează o gândire iar gândirea o școală, se poate atinge aici un canal sensibil – și poate *criticabil* de către cititor – și anume, că Simionescu a creat o școală. Școala *Simionescu* nu este una cunoscută, așa cum nici cartoteca bibliotecii din Alexandria nu este cunoscută. Nu știm *de ce* procesele istorice concrete lucrează în pierdere; de ce au permis și mai permit lucruri care nu pot fi demonstrate logic, însă pot să afirm că *școala Simionescu* are reale șanse de recunoaștere în viitor, că își va crea timpul fondării unei matrici didactice. Orice școală, *gândire* nouă, se individualizează printr-un proces dominant al reducăiilor. Școala ca proces de transparență și reducăie va orienta modelul de funcționare *nu* spre o formă de a aglomera câmpul varianților, ci printr-un mod de a împleti lucid noțiunile în jurul invariantului. În cazul dat, platforma apare ca diferențiată, independentă de modelele eoretice în general cunoscute, ori de obiective (mai mult sau mai puțin) superficiale, adesea rutiniere, exercitate de sisteme de ordine reducăioniste, fundamentaliste, responsabile *prin rumoare* mai mult, de crearea valorilor unor școli.

II. Paradigma: o forma mentis care acaparează vizibil gândirea contemporană

Sensul ei larg, – model de înțelegere a teoriei formelor privitye din perspectiva lui C. Simionescu

Câmpul accepăiilor conceptului de *paradigmă* crește printr-o curbă logaritmică astăzi, determinat fiind de gândirea filosofică și științifică a secolului XX. Arborescența sa semantică se întinde din spațiul sociologiei, al filosofiei și psihanalizei, până spre cel al dezvoltării nucleului intim al personalității umane (este bine cunoscută sintagma „paradigme shift” preluată de disciplinele de psihologie experimentală și leadership motivațional). Thomas Kuhn rămâne unul dintre importanții istorici, vizionari, care adaptează esența conceptului și îi potențează semnificațiile în ideea de îmbogățire a spațiului de mișcare mentală a omului, pentru a-i crea un costum antientropic – de protecție față de imaginea confuză asupra lumii, a ansamblurilor ei. Aceluiași concept îi sunt frecvent asociate coloraturi de tip particular, pentru ca să funcționeze în lingvistică, cibernetică, în arte: literatură, plastică și muzică. În muzică, în limbajul ei non-enunțiativ, paradigma poate fi înțeleasă atât printr-un sens larg cât și într-unul restrâns, ambele fiind controlabile sub aspectul gestionării de reglaje semantice. Prin teoria sa Constantin Simionescu împletește sensul larg și restrâns al conceptului, pentru că vede ambele sensuri prezente și înscrise în chipul multinivelar de organizare (aici) a

limbajului tonal-funcțional (semnalându-le de altfel în repetate rânduri și pentru alte limbaje cum ar fi (neo)modalul sau atonalul). Un leitmotiv care imprimă în *sens larg* la Simionescu realul unei paradigme, este legitatea de trecere de la structuralismul formal, linear al analizei limbajului tonal-funcțional, la un structuralism fluid – legitate care nu îl gătuie însă pe cel formal ci se înșurubează în *programul* lui. Este cred aici vorba (la propriu!), de o schimbare de paradigmă ce poate origina o mișcare a ideilor analogă aceleia care a avut loc în poezia românească prin Nichita Stănescu. Arta marelui poet nu gesticula prin imitațiile sintactice existente în vechile organisme versificative ci trecea – fără să dizolve *ex abrupto* zestrea literară de pornire –, de la manifestarea versului mocnit la cel fluid. Interesul manifestat pentru aspectele de proces, timp recurent, pentru acea radicală îndepărtare de contemplarea stărilor încremenite [3], l-a consacrat pe N. Stănescu ca pronunțator de *nouă* paradigmă, marcând o nouă etapă în sfidarea logicii tradiționale și a limbajului uzual”[4]. Așa cum remarca Solomon Marcus, una dintre tehnicile preferate ale lui Nichita Stănescu este cea de înlocuire a substantivului cu infinitivul lung („Și nici nu există înțeles ci numai/înțelegere”)[5]; o alta ar fi alterarea, suspendarea noimei imediate poetice prin substituții și tranziții contextuale, obținându-se un efect al non-noționalului, al unui real *relaxat*, capabil să inducă universului poetic o nouă logică intimă, dincolo de logica aristotelică (binară). O astfel de trecere părăsește staticul prin tot felul de dezvoltări posibile. Față de spațiul semantic neliniar, plasat în intervalul explicit/implicit, lectura devine un act pragmatic de mare varietate, o acțiune umană impregnată de toate contextele în care se desfășoară, tocmai pentru că schimbă potențialul poetic. Așadar, din punctul acesta de vedere, ea se cere imaginată, asumată, promovată și particularizată și în cazul unei analize de text muzical; este vorba de îndepărtarea de lectura analitic-structurală cu morfologii liniare și coincidențe semantice vasale, (deliberat) menită să *stea drept*, să fie teleologică. Pentru a se continua înțelegerea și intensifica variația, o analiză poate impune de-vasalizarea, apropierea de logici nuanțate; poate integra forme continue, subtile de părăsirea conceptelor tip *asfalt* (destinate binarității prin realul<da>; <nu>). A descoperi prioritar câmpul presupuzițiilor *filosofice* – cu existența lor invizibilă, *subterană* – indiferent că se disecă o pagină de sonată ori de cvartet de coarde (de simfonie/operă) – naște resurse semantice interconectate la un nou tip de exercițiu intelectual; privilegiază lectura generativă, multinivelară, cu morfologii etajate, cu zone abstracte[6]. Mă refer aici la extensia reprezentărilor, la o ordine ce poate fi desprinsă atât din organizarea fenomenelor normale (contingente), cât și din a celor

anormale, într-o structurare. Este, înainte de toate, segmentul țintă de problematizare obiectivat de acesta prin ansamblul ordonator al paradigmei sale; este segmentul unui sistem ce cuprinde logici nuanțate asemenea „procesului de formare a speciei sau, mai precis, a genotipului, în biologie.”[7].

Analiza de care vorbesc conservă coerențele și în egală măsură sfidează ciclicitatea raporturilor spontane ivite, spre a le înlocui cu altele (care reflectă pertinent, pe praguri, schimbările stărilor morfo-sintactice). Renunțând la a vedea relații liniare, *feudale* (descrise de sintaxă cum știm deja, prin programul standard), ea adaugă relații calitative în plus față de interacțiunile structurale ușor de diagnosticat, de cele care exprimă coordonări și îmbinări univoce – ca și când totul ar decurge firesc, din totul. Elementele susceptibile de a se schimba sunt însă pentru ea importante, pentru că transmit încontinuu, neteleghidat, nuanțe de maleabilitate (maleabilizare). Încercând să aureoleze formele de transmitere a mesajului cognitiv, Simionescu suprimă de multe ori banalul relațiilor binare (... vezi, de exemplu, expresia atât de des folosită la cursul de forme muzicale: motivul decurge din două celule → celulele 1 și 2 alcătuiesc un motiv; fraza se revendică din cele 4 submotive → aici există 4 unități mai mici de un motiv, care formează o frază etc.). Evitând fără efort lemnăria limbajului de manual, surprinzând istoria structurilor printr-o atentă deslușire și taxinomie a sintagmelor generative, negenerative și a celor generate, el vede că parametrii, genetica lor, transmit caracteristici *la distanță* sistemului întreg numit *compoziție*. Nivelul superior controlează elementele nivelului inferior unul câte unul, chiar dacă acestea se află în izolare completă orizontală (cu o – la prima vedere – aparentă diminuare a interesului structural ori a rostului creării de punți) potrivit principiului feudal „*divide et impera*” [8]. Relaxând printr-o nesofisticată intuiție apropierea imediată de formele partiturii – uneori excesiv parametrizată în planul structurii de suprafață – dar dominându-le suficient prin analiza infinitelor diversități armonice (de funcții, relații între elementele sintaxei), Simionescu este *pentru* defeudalizarea, pentru *expresia de sine* a componentelor grăirii sonore. Atunci când dezvăluie fragilitatea sintagmatizării paradigmelor prin găsirea unor punți cu implicație internă, descoperă sprijin chiar și în acele mecanisme (uneori ambigue) de creare și menținere a tensiunii elementelor sistemului (constatând printre întâlniri morfologice puncte ascunse, inedite, cu interacțiuni multilaterale). Astfel relațiile sonore ca *punți* devin prielnice în observarea și reflecția asupra frontierelor paradigmelor. Defeudalizarea de care vorbeam este, prin urmare, o *schimbare* palpabilă *de paradigmă* în accepțiunea

largă, esențială a acestui concept. Este vorba de găsirea, de testarea convenabilă a nivelului *de comandă* în structura profundă dar și al mersului ei lent spre suprafață; adică de acea încercare (a „vaselor comunicante”), întreprinsă cu aproape un veac în urmă de Heinrich Schenker – de a pune structurile (aproape încremenite prin modelul tacticii *Riemann...*) să migreze într-un du-te-vino. A fost o încercare evident temerară, cu un rost funcțional aparte. Dacă privim bine însă, în cazul nivelului *de comandă* schenkerian, persistă o anume rumoare inter-structurală (presărată pe (suficiente) niveluri în *Mittelsatz*), fapt pentru care rezolvările sale sunt ca pe *pernă de aer*, deci lasă suficient loc echivocului, fisurilor paradigmatico-sintagmatice. În analizele teoreticianului vienez rămâne (fără excepție) un spațiu care, în loc să capteze prin coerență, permite mirajul, lacuna, deschide spre născocirea imprimeurilor atemporale (mult perforate), ale *prezumtivului real* asociat formei puse în discuție. Ori, la Constantin Simionescu nu se poate pune pe tapet un astfel de *real*, cu reglaje predispușe născocirilor. El controlează până în detaliu izomorfismul structural între existența formei scrise și cea a formei sensibile (inteligibile) muzical, controlând corespondențele existente între elementele de construcție ale partiturii (*intentio lectoris* → *intentio operis* → *intentio auctoris*). Desfacerile și refacerile lui morfologice sunt coerente, dinamice, fluide, extinse ca spațiu de manevră, însă niciodată deșirate, laxe. Voi reveni la aceste aspecte când voi aborda gramaticalitatea, stadiile și finalitatea de expresie a realului structurilor, completate de conceptul de *paradigmă* în sens *restrâns*. Conexiunile cauzale conectate la mesajul acestui ultim concept sunt cele care pun într-o poziție vădit autonomă teoria lui C. Simionescu –, o teorie despre nucleee și generativism, despre emanciparea formelor repetitive, discontinue, prinse sub marca iscăliturii *clasice*.

III. Sensul *restrâns* al conceptului de paradigmă

Alt unghi din care Constantin Simionescu privește forma muzicală

În *Poetica muzicală*, Stravinski afirma că, într-un anumit sens, fenomenul muzical nu este altceva decât un fenomen de speculație; aprecierea sa atrăgea atenția asupra acestui interesant fenomen – care nu poate să emane decât de la omul integral, „de la omul înarmat cu toate resursele simțurilor noastre, ale facultăților psihice și ale mijloacelor intelectului nostru.”[9] Prin urmare, evadarea unui produs artistic din contingent este, pentru Stravinski, condiția de la care

pornesc apoi celelalte date ale problemei, celelalte calități care îl îmbracă. Specificul actului artistic presupune deci o paradigmă, o seamă de date supuse percepției, evidențiindu-se (printre altele) „o căutare prealabilă, o voință care se mișcă mai întâi în abstract” [10], într-un spațiu ce nu permite întoarcerea înapoi, dincolo de un anumit punct. Am văzut că schimbarea de paradigmă apare practic ca o funcție, ca reflex invers al produsului cultural numit *imitație*. Noima imitației se leagă de o structură original izomorfă, conectată de obicei la un *altceva* previzibil. În imitație există un *altceva* dat, împreună cu o zbatere de care beneficiază (în egală măsură) nucleul poetic: fie acesta calibrat de muzică (muzicologie, compoziție, analiză), fie de filozofie (artă, știință) drept model complet al unor condiționări (aparent definitive). Deoarece conservă o variabilitate *locală* a sensurilor comunicate (de regulă printr-o *lipsă* pe un nivel semantic oarecare), imitația diminuează *forța* prin care realul pătrunde în conștiința lectorului. Ca limbaj al repetării însă, imitația menține în viață paradigma pe care o deservește, îi bătătoarește autoritatea și îi fixează reperele. Pentru a înțelege efectiv accentul pe care îl dă schimbarea de paradigmă, am apelat mai devreme, la o temă din teoria literaturii. În istorie, situații privilegiate privind schimbări, reacții față de cultul paradigmelor încetățenite au apărut și în alte domenii, de pildă în matematică. Atunci când gândirea computațională (calculantă) a fost înlocuită cu gândirea structurală, a fost înfruntată o condiționare anterioară. Mă refer la momentul în care matematica istorică, bazată pe calculul numeric (ce a constituit realul gândirii pentru mai bine de 4000 de ani, trecând prin logica euclidiană, prin simbolismul algebric al Renașterii, prin sistemul de coordonate al lui Descartes, prin teoria numerelor articulată de Fermat, Euler, Lagrange și Gauss sau prin ecuațiile diferențiale) a fost *dată la o parte* de o matematică abstractă, a structurilor. Dacă paradigma veche – a calculului numeric (a funcțiilor și paralelismelor imediate) controlat *din aproape în aproape* – a ținut secole la rândul într-un *matrix* un întreg lanț de matematicieni, odată cu teoria grupurilor de permutări a lui Galois, s-a traversat într-o zonă modulară a gândirii, tocmai pentru că „...ecuațiile de gradul 5 sau mai mare nu pot fi rezolvate prin radicali.” [11] Nu vreau să emit încă teza potrivit căreia demersul analitic al lui Simionescu ar putea înfrunța și detrona (prin imanența, puternica-i replică cu care împresurează) ordinea impusă de alte sisteme de descriere analitică a formelor muzicale clasico-(post)romantice. Îmi devine însă limpede din ce în ce, că oricât s-ar balansa într-o parte și în alta, multe dintre respectivele (alte)sisteme nu pot funcționa decât până la punctul în care fundația și posibilitatea (platforma) lor de

utilizare (programul) o permite. În același mod în care Galois a realizat că ecuația de gradul 5 nu mai poate fi rezolvată cu algoritmi vechi de calcul, că trebuie schimbate radical mijloacele de înlănțuire a necunoscutelor printr-o nouă *găsire*, nemaidescoverită până atunci – adică prin inventarea soluțiilor la problemele de o anumită dificultate –, și Constantin Simionescu, prin introducerea a noi probe de susținere morfo-sintactică (poate adesea ascunse până la nivelul fonemelor) a explicat, a argumentat și pus sub semnul justificărilor – fără să declare cu ostentație – limitările, unitatea, fondul semantic al altor (precedente) sisteme de analiză. Iată deci, cum s-au re-așezat lucrurile complet, ca ruptură între paradigme concurente aparținând domeniului matematicii. Cum se va putea interconecta prin argumente viziunea științifică a lui Simionescu cu sensul *restrâns* (a ceea ce trebuie să constituie paradigma în accepția primară, de dicționar – ca model/patern structural de generare morfologică), rămâne de descoperit acum. Teoria apelează totodată la raporturile de intoleranță situate (chiar și) la nivelul fonemelor, la calificările pe care le obțin morfemele și mai departe celelalte unități, până la întâlnirea ultimă: textul amplu sonor. Punctele ce leagă unitățile într-un registru compact de semnificare (cu câmpul lor ludic aflat între spațiul sintagmatic și paradigmatic al structurării pe limbajul tonal-funcțional) sunt reinterpretate permanent consumându-și procesual co- și recompunerea.

Dacă din analizele predecesorilor săi (vezi de exemplu direcția impusă de Ștefan Niculescu) se înțelegea că structurarea muzicii surprinde preponderent raporturi pe axa sintagmatică (teoria sintaxelor sonore) în dezavantajul celei paradigmatică, în construcția teoretică în discuție domină tocmai acele atribuiri de sensuri, acele praguri de trecere calitativă de la un nivel de structurare la următorul, pe o paradigmă; paradigma este, prin urmare, cea care, prin conduita ei modelează în mod palpabil materialul sonor. Pragurile monologurilor paradigmatică se vor defini ca perspectivă în continuare (vezi exemplul 1) prin ceea ce Simionescu numește gen *proxim* și diferență *specifică*. Ele pot fi descrise sistematic prin revizuirile calitative morfologice, până la epuizarea procesului de paradigmaticizare (grupare în clase), ori de reprezentare prin translații continue (aparente degradări) ale obiectelor sonore asemănătoare. Un exemplu sugestiv pentru Constantin Simionescu în identificarea unei paradigme ca formă de revizuire temporală, gradată, morfologică, este cel al perioadei I – melodia temei I (partea I) – din sonata în mi minor nr. 34 de Joseph Haydn (Exemplul 1). Se relevă, în acest exemplu, un tablou al evenimentelor, un automat general de

funcționare a rețelei morfologice; este vorba de schimbul intersanjabil de date paradigmatică (ce se apropie permanent de linia melodică invocată ca *sugestie*), marcând felul în care înmugurește variația.

Exemplul 1:

motiv 1

motiv 2

motiv 3

motiv 4 etc.



Sublinierea *genului proxim* este demonstrabilă prin ceea ce Simionescu numește *reductibilitatea melodică* a temei perioadei I, adică prin aducerea configurației la un model (chip arhetipic) – la o formă simplă, canonică (melodie + ritm) –, înainte de a se stabili fertilitatea ei ulterioară structurală (Exemplul 2). Prin *reductibilitate*, paradigma perioadei evocă unitatea și autoritatea melodiei (genul proxim); și tot ea relevă alte, câteva *citiri* de care se poate beneficia; discernem (pe un același nivel) funcția rutinei (automatului) în structurare; perioada transmite o comunicare obiectivă, impusă de severul tablou al *stabilității*. Stând de veghe în dezvoltarea acestui construct, această stabilitate paradigmatică este înțeleasă imediat, – deja din spațiul *primei* citiri a obiectului sonor; este citirea causală (ca trasare a limitelor structurale, clarificarea lor sub aspect formal). Reductibilitatea apare astfel, spre a limpezi felul în care se naște chipul sintagmatic genuin considerat.

Exemplul 2:



Teritoriul melodiei temei – așa cum este el descris de această reductibilitate – nu face în aparență loc metaforei (umbrei), care să îl însoțească obsesiv, să îl submineze. Totuși, ingredientele de fond ale unei umbre sunt conturate de vocea superioară din sopran (si-la-sol) –, *alta* față de sintagma generativă (sol-fa diez-mi). Substanța acestei umbre se transmite tot discontinuu; este în fapt nuanțarea organizării

temei (mă refer la o ordine interioară de tip oglindă, *proiecție*) lipită pe cutele ei. Poetica structurării melodiei – constrânsă inițial la ordinea banală (vezi exemplul 2) – va provoca un gest retoric prin grupul secundelor descendente (si-la-sol), distanțate la terță superioară de melodia temei. Acest gest instaurează un plus de varietate în argument (ca impuls de persuadare), fiind încastrat în corpul, în substanța aceleiași grupări (clase) paradigmatică anunțate de respectiva melodie. Asistăm prin urmare la o rostire constant constructivă, ce așează alături de temă (reprezentată de reductibilitate – exemplul 2) un melos al profunzimii și *umbrei*, precum și expresia altor semanteme (Exemplul 3).

Exemplul 3:



Se remarcă disponibilitatea melodiei de a fi orchestrată/dimensionată pestraturi, pe unități sonore (de la măsura 1 până la finele perioadei se sesizează o morfologie prolongată prin variațiune continuă).

După cum a concretizat până în acest punct analiza noastră, paradigma motivului generativ apare ca experiență ce nu se poate dispensa de disciplina sintagmatică; autoritatea ei va fi însă reglată – așa cum vom vedea abia în exemplul 4 –, prin alinierea elementelor structurale într-o clasă paradigmatică, urmând ascendența logică a principiului transformațional. Este vorba de conceptul de clasă, despre organizarea unei ordini unificatoare ce conturează în diferite grade atât simetrii cât și asimetrii structurale. Din acest moment putem evidenția convingător că noțiunea de clasă este sinonimă cu cea de paradigmă (model). Prin urmare, formele de ramificare contextuală ale submotivului generativ (sol-fa diez-mi) la nivel de măsură se construiesc pe rând, cu fiecare celulă, conducând spre un set-sinteză (element grupal) al clasei, a cărei elemente sunt înfățișate de fiecare dată altfel. Dacă în exemplele 2 și 3 am indicat transformările melodice ale invariantului în spațiul perioadei respective, în exemplul 4 voi desfășura formele prin care invariantul (vezi elementul din stânga coloanei) se transformă într-o sumă de varianți – adică în nuanțările morfologice ce permit elementului armonic să aducă de fiecare dată un flux de noutate (Exemplul 4).

Exemplul 4:



Exemplul 4 poate fi citit și înțeles numai în strânsă legătură cu exemplul 2. În partea stângă a coloanei [celula 1 (sol-fa diez-mi) cu secvențarea ei în celula celula 4 (la- sol- fa diez)], vom (re)cunoaște îndeaproape tipuri de vecinătăți morfologice reperabile în circuit, în partea dreaptă a coloanei, care se alipesc la fiecare iterare provocând *cuvinte* noi. Întrunind condițiile de *asemănare*, vecinătățile celulei 1 iau naștere astfel: a) simetria de pasaj se transformă în cvartă micșorată descendentă compensată prin mersul secunde mici (ascendente); b) același mers –, în sexte paralele (întâlnit în a) –, se transformă prin răsturnarea intervalului; c) din nou, mersul în sexte paralele (vezi tot a)) suferă un morfism prin transpunerea intervalului la octava superioară; d) mersul în pasaj (terțe paralele) se modifică din mers treptat (compară cu situațiile a), b), c)) în mers prin salt (aici este vorba, după cum se poate remarca, de secvența celulei 1).

Am urmărit așadar cum se încolonează paradigma (clasa) invariantului prin varianții ei. Aceasta este exprimată atât ca format al setului-sinteză (din elementul grupal enunțat *ab initio*), cât și de contextul creat chiar în acest punct (pe nivelul de configurare atins), la care se vor adăuga pe rând, multinivelar, prin noi nuclee ordonatoare, celelalte morfologii ulterioare aparținând temei. Simionescu montează în peretele structurii de rezistență a formei un obiectiv de control, care intercondiționează toate elementele genezei acesteia. Astfel, mișcarea de la tonică la dominantă (și parcursul invers: de la dominantă la tonică) este văzută ca punere în echilibru a formei, fiind semnalată de fiecare dată când apare. În explicațiile sale, el notează

această structură T→D-D→T. Dacă ne vom întoarce la exemplul 2, vom observa că fraza I se formează printr-o staționare extinsă pe tonică (3 măsuri) și o staționare scurtă pe dominantă (1 măsură), iar fraza II va face jocul invers (3 măsuri de dominantă și o măsură de tonică). Simionescu cheamă la rampă în permanență morfologia intimă a structurilor: dacă cele 8 unități formale instituite atunci când a fost implicată reductibilitatea (exemplul 2) au fost enunțate printr-un chip sintagmatic controlat, constant cu sine, acompaniamentul este expus prin figurație, fiind proiectat ca nou nivel de construcție. Iată *incipitul* acestui nivel care începe mai târziu, cu celula 2), și care se opune primului (Exemplul 5). Am notat cu CEL 1 sintagma generativă a melodiei temeii, și cu CEL 2 incipitul elementului ce exprimă figurația.

Exemplul 5:



Cu o consecvență carteziană, transformările morfologice mici (și foarte mici) sunt perpetuate mai departe. Ele se cer rând pe rând descoperite, nu însă numai la nivelul conjugării a două celule, ci și prin felul în care se lipsesc/dezlipesc (micro)elementele lor constitutive unele de altele. Aspectarea discernabilă a acestei consecvențe se reflectă în submotivul 5 (măsurile 5-6) unde, organic relaționate, aceste transformări/confruntări morfologice sunt evidente (Exemplul 6).

Exemplul 6:



Dacă în exemplul 6 „am lucrat” la *în-ființarea* sensului melodic (cu teleologia lui), în continuare se va *desprinde* – din aceeași structură (submotivul 5) – și nucleul intervențiilor armonice (Exemplul 7).

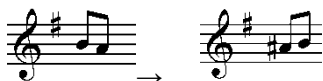
Exemplul 7:



Extrem de fecundă este (la nivelul acestui submotiv) imaginea monadei omniprezente care se perturbă procesual; investigându-i liniile de forță, constatăm că sintagma de pornire este defazată prin înclinarea cântarului spre noi, fine întemeieri sintagmatiche. În exemplul 7, am surprins cele șase desprinderi minimale armonice de acordul originar al submotivului. În acribia sa, Simionescu descoperă încrustate, în desprinderea 6, două mișcări morfologice calibrate pe aceeași verigă structurală. El atinge aici problema (discutată astăzi de științele psihologiei experimentale și fenomenologiei) cunoașterii particulare de alt tip, *ulterioară* unui eveniment, cunoaștere ce apare numai odată cu epuizarea experienței dobândite în relația cu acesta. Din punct de vedere logic – al rânduiri reale a lucrurilor –, microstructura 6 decurge din microstructura 7 (cea din urmă fiind alcătuită dintr-un element de vocabular comun, lesne de contabilizat, în timp ce a 6-a ia naștere prin emanciparea ultimei). Expresia *implicitului*, a diferenței specifice raportată la genul proximal, a ceea ce *nu se vede*, adus în relație cu ceea ce se vede –, este dată de înfățișarea structurii 6; această structură ascunde ceva... Prin atenta descompunere a structurii 7 care, în fazele analizei există *apriori* evocării structurale 6 (vezi același exemplu), vom fi atenți la manifestarea acestui unic, interesant moment, de concatenare a două schimbări: în loc de cele două schimbări succesive se realizează două simultane. Așadar, a) întâi se rezolvă întârzierile față de basul precedent; b) apoi se schimbă basul); acesta este un proces transformațional ce decurge din 6, dar este explicat în înfățișarea lui 7. Fără să cedeze până când nu vede *terminusul* acestor implicații, Simionescu listează (definește) și structura 7, pentru a arăta de unde provine structura 6 (judecarea *in praesentia* versus cea *in absentia*). Relația de ordine este în sfârșit, demonstrată: descoperirea genului proximal (structura 7), a scos la iveală dispunerea morfologică a structurii 6, deosebită, (ce constituie în același timp și alegerea *cuvântului nou* pentru enunțul sintagmatic, – cuvânt detașat ca sens (și re-atașat apoi) de restul configurației, de Haydn însuși). În acest punct, preocuparea compozitorului și analistului ajung cred, să fie una și aceeași: ea este însoțită de obsesia întemeierii, a distinctivizării și

esențializării; având parte la start, – fiecare dintre ei – de un format redus la maximum structural (este vorba de banalul frust al melodiei teamei), demersul de a accesa țelul (aparatur conceptual numit *partitură*) devine (prin transformări) mai complex, mai elastic, mai necesar atât pentru unul cât și pentru celălalt. Revenind la axa noastră, și submotivul 6 (organizarea lui), resimte tensionalitatea difuzată prin culele submotivului 5. Fără zăbavă, acesta va modifica la rândul-i sensul melodic descendent al construcției și (tot în același timp) va devia brusc mulajul morfemului (inițial) diatonic, spre unul cromatic (Exemplul 8).

Exemplul 8:



Nu este aici locul să actualizez lămuritor funcția cromatismului evadat din diatonie, din condiția ipostazierii morfologice precedente. Vasile Lovinescu ar numi această incursiune (mai mult) intuitivă, haos conceptual... Sergiu Celibidache sau compozitorul Dimitrie Cuclin ar țese însă cu certitudine un tratat de semantică în jurul (destul de) spinoasei (și totuși simplei) probleme a intervalelor, a *cvintei*. În orice caz, interpretul (pianist) va trebui să imagineze și pătrundă (psihologic vorbind) sensul și potența acestui cromatism, spre a nu-l lăsa într-o zonă cețoasă a cogito-ului; știm că elementul sensibil *la diez*, sub aspect tensional, se află la 5 cvinte (kilograme-forță...) ascendente față de elementul *si*. Pneuma (sufnul) prin care se manifestă morfemul rezidă în conștientizarea variabilelor, a distanței (în cvinte) între elementele de sintagmatizare din teren, pentru a putea vorbi apoi de ierarhizările și subordonările lor mai departe, în formă. Simionescu are curaj, este tot timpul pe fază, simte asemenea lui Thales din Milet că „de acolo de unde provin toate, de acolo se și hrănesc” și că „tot ce [pare (n.n.)] mort se uscă.” [12]

Până la finele analizei sistemului numit *compoziție*, adică după relatarea și însumarea elementelor particulare la nivelurile morfologice ale structurii (cu indicarea tuturor transformărilor implicate), se poate trasa o curbă coagulantă, a unei ordini ultime sonore, a informației/redundanței (ce induce în conștiința interpretului formei lucrării o hartă a tensionalităților, a fazelor prin care conștiința se depune în etape de experiență psiho-somatică, dar și a culorilor semantice diferite presărate în actul de interpretare muzicală). Rolul superior jucat de *găsirea* unei axe convingătoare armonico-melodice

se va corela cu o experiență psihică ce reverberează în planul intuițiilor intelectuale, tinzând spre acea rezultantă ne-omogenă dedusă chiar din paradigmaticizare – care a permis, în fiecare moment, depășirea barierelor, înaintarea spre detaliul cel mai ascuns de cultivare, de rafinare a frazelor. Iată deci că, de la travaliul pre-compozițional la partitură (și dincolo de ea), sunt gestionate compact seturi (pe cât posibil) evolutive ale unor micșorări ori intensificări progresive de tensionalitate semantică, de polarități sistemice ce reglează dispariția unui construct morfologic pentru a face loc fazelor prin care apare următorul, iar apoi, și de reacții psiho-nervoase. Nu sunt însă etalate aici numai opțiunile de viziune componistică declanșate de la originea pre-cauzală a limbajului și până la finitudinea ultimă a argumentelor lui de simbolizare (a efectelor semiotice, semantice, stilistice), dar și formele de influențare, de suscitare a dispoziției intelective în perceperea, în ascultarea muzicii. Toate acestea demonstrează *de ce* elementul rigorii și cel speculativ sunt indisolubil legate și *de ce* este solicitată recuperarea schemei respectivului travaliu prezent în *sistem* (Exemplul 9).

Exemplul 9:



Bogăția informațională este concentrată, prin urmare, în fiecare detaliu structural. În niciun moment în dezvoltarea ciclurilor de morfogeneze, în reechilibrarea sistemului numit *compoziție*, nu avem sentimentul risipirii de material, nu găsim urma lăsată de vreo toleranță paradigmatică *scăpată* de Haydn în discurs. Numai că, edificarea acestui sistem devine posibilă sfărâmându-l, reducându-l la materia lui primă, dezmembrându-l (pentru a-l reansaambla din nou). Pentru a restabili continuitatea, Simionescu disecă mult armoniile oscilante care *vorbesc* în structura de suprafață despre ceva, iar în cea profundă de altceva. În încercarea de a puncta zone-interstițiu între subansambluri și a unifica, el întinde, de la un acord la celălalt, lanțul corespondențelor, descoperind modificări permanente structurale atât pe nivelul funcțiilor armonice cât și pe cel al acordurilor. Privind lanțul acordurilor, el va fi atent la prolongații, la reproducerea conexiunilor între funcții, discernând astfel între armonii reale și armonii de substituție (Exemplul 10). Până la obsesie, analiza focusează gramaticalitatea structurilor (vocabularul), „istoria” formării

și reformării lor (în fraza I, acordul treptei a VI-a este *culoarea de gând* indusă funcției tonicii).

Exemplul 10:

T	_____	D
I	_____ [VI]	V

[J. Haydn, sonata în mi minor nr. 34, partea I (tema 1/perioada 1/fraza 1)]

Față de evoluția stărilor structurilor, Simionescu alege acțiunea utilă pentru a-și defini punctul de vedere. Numai într-un târziu se poate atinge un orizont, se poate distinge setul compozițiilor structurali impuși *cu adevărat* de forma muzicii. Pentru a domina spațiul sinergiilor – adică cercetarea mecanismului gândirii compozitorului –, Simionescu se servește de o logică formală, determinând care ar fi pașii de a-l *des-ființa*, a-l *feri* de blindajul amplasat *la vedere*, de cătușele totalității (macro)structurale. Abia acum realizăm că structura se *în-ființează* (ca arbore) <de la zero>, că sistemul *compoziție* se activează prin punerea lui în conflict prin faze de apropiere/depărtare de determinismul plan al produsului componistic.

IV. Concluzii

Desfășurarea unei abordări care să surprindă ambele fețe ale medaliei în decantarea unei axiologii în gândire se face, cred, intervenind în acest fel în praxisul analizei. Nu se poate vorbi, în cazul analizei modelate de Constantin Simionescu, de o ambianță relaxată în trecerea de la cantitate la calitate, de o acceptare imediată a rezultatelor cercetării, de confortul desprins din lipsa controverselor ori de acea „calitate” des întâlnită la masa de lucru în multe experiențe ale școlii: „...a părea că nu ești”. Este o analiză cu șanse de pătrundere în forma ca sistem (vezi *teoria sistemelor*), de aducere la același numitor a unui cumul al posibilităților, de propagare continuă a viziunii umplerii, de edificare a organizării pe niveluri intelective, este locul de unde izvorăște și unde se varsă limbajul Clasicismului vienez. Fără să capituleze în situații în care progresia construcției se ascunde observației imediate, ea cuprinde – în confruntarea cu structura –, prin implicare și decizie, un tip de fecund, disciplinat dogmatism al parcursului.

Desprins din suflul modelului analitic – situat (prin modernitatea lui) la intersecția între știință integratoare și intuițiemoderată – al profesorului său de compoziție, Ștefan Niculescu, sistemul referențial al lui Constantin Simionescu propune și dezvoltă noi principii/organizări ale instrucțiunilor aplicate pe structurare ax, fiind determinată renunța la unele înmânuncheri morfo-sintactice detectabile la Ș. Niculescu. Procesul de reducere (reductibilitate), cel de simetrizare, de etajare sau de interpretare *la distanță* precum și alte forme de investigare a structurilor sunt, în cazul lui Simionescu, însoțite de punerea într-o lumină proaspătă a unor clase de relații detectate, de deslușit, de adâncit. Preocuparea de a (re)găsi mariajul cel mai bine contextualizat între sintaxa și vocabularul limbii muzicii nu permite de fel amortizarea algoritmului, la nici un nivel al analizei; tot timpul ceva se înregistrează. Uzând de noi concepte, de grupaje paradigmatic și cognitive multinivelare, singură aceasta este cea care conduce la accesarea unor stări, unor memorii manifestate sistemului *compoziție muzicală*. Probabil că există și un catharsis produs de analiză, un fel de a *chema* posibilitatea expresiei ei de sine, împreună cu cea a opusului cu care interacționează. Nuanțările formei, memoriile și planurile ei principale și auxiliare, structurarea rafinată a compoziției implică și ele, cred, ridicări, plutiri emoționale – deci catharsisul[13].

Dacă înalte sisteme de analiză și desigur, în cel contractat de la Ș. Niculescu (de exemplu) structura (forma) este văzută ca mecanism, cu cadre unghiulare de organizare, la Simionescu aceasta este organism – o *ființă* muzicală ce se vrea descusută, descoperită în ce are mai particularizant – spre a se putea intra mai departe, la nivel de finețe, în *comunicare* cu ea. În matca lărgită a viziunii lui Simionescu – unde muzicile respiră ca ființele *vii* –, sunt surprinse condiționări structurale prin forme de angajare aproape *afectivă*, menite să-și descopere rodnicia (de pildă) pentru interpreți (artiști violoniști, pianisti, cântăreți etc). Solicitând prin gândirea sa un structuralism superior ca *definindum* al formelor, Ștefan Niculescu nu a urmărit să exploateze și resursele hermeneutice ale discursului – care luminează și ele asupra supleței materialului lucrării. Transformaționismul desprins din configurația sonoră ca vector spre actul *artistic* propus sălii de concert nu constituia un punct de interes pentru el. Venind să verifice relațiile dintre obiectele sonore printr-o *altă* demonstrație, Simionescu a făcut din analiză nu numai un laborator, ci un *oracol* care să determine (în etape succesive de structurare) temperatura mobilă a ființei opusului, potențialul de acțiune al autorului-compozitor (descifrat exploarativ, de o lupă a

posibilelor intenționale, de cele mai multe ori prin verificarea *printre rânduri* a vitalității ei). Ca și în cazul unui altanalist al structurilor sonore, profesorul Dinu Ciocan – care principial încarcă starea ópusului cu o împlinire meta-structurală –, formula de circulație a microstructurilor formeii a Simionescu acționează efervescent pe liniile de forță ale inepeuizabilului generator de semanteme, ci nu pentru a marca strict un ordin de deplasament. Împingând într-un spațiu proaspăt al abordării funcția structurării, Simionescu se îndepărtează de Ștefan Niculescu printr-o metodă distinctă (dar la origine destul de puțin diferită de a acestuia). El atinge alte probleme, alte puncte de reazem ale experienței cu sunetul, cu limbajul; este vorba de (re)găsirea conținutului calitativ al reflecției, gândului secret, a unui traseu ca prelungire interioară (și exterioară) a membranei *biologice* a ópusului, dincolo de realizarea procedurală a analizei *de pe margine* (specifică colecționarului), destinată din start a rămâne armătură *la borcan* (asemenea proviziilor pentru iarnă).

Modelul axial „Constantin Simionescu”, prin libertatea cugetării teoretice, răspunzând prin larga-i elaborare la acele condiții necesare/suficiente de instituire a unei analize-*paradigmă*, poate să arcuiască etape importante de studiu școlii noastre superioare muzicale. Prin cei câțiva discipoli – dintre care nu știu exact *câți* i-au luat în serios învățătura –, el va putea genera *mai mult*, va putea omogeniza puncte de vedere, va putea intra într-un dialog de climat axiologic dincolo de logosferă (de jocul gratuit, pânguuit al limbajului). Pentru că astăzi ceea ce numim conceptual *analiză* nu mai poate fi gândit și răftuit ca produs intelectual izolat (muzicologico-arheologic), nici nu mai poate sta arhivat, legat (ca document) de modelul de abordare *x* pentru un număr restrâns/finit de probleme, ci ca *ceva* menit să dezvolte o informație (pe cât posibil) completă (aprofundată, convingătoare), este bine să reunim argumente, să surprindem diversele ipostaze ale domeniului limbajului sonor (ce funcționează în mod analog celui de prelucrare neuronală vizând sistemul nervos), să credem în această propensiune ca orientare sistemică, autonomă. Astfel, vom fi pregătiți să dezavuem tentația tatuajului, a măștii educaționale generalizate –prezente astăzi (din ce în ce mai frecvent) în școală–folosită ca metodă de înlocuire prin *învăluirea* structurii dinamice, coerente a *școlii* ca *cetate* educațională. Pentru a dizolva întreg formalismul și izola lectorul de magnetismul conținuturilor *magice* (dar adesea superficiale) deprinse prin reflexul analizei în spiritul școlii tradiționale, modelul „Simionescu” deschide porți de autenticitate, stimulează impulsuri *vii* pentru întâlnirea altor destăinuiri, altor roduri, a unor noi sisteme de reglaj în medialitatea limbajului.

În concluzie, analiza, – școala *Simionescu* –, și-a verificat în multe sensuri structura de rezistență: prin trepte de originalitate, prin fertile argumente de natură gramaticală, stilistică, estetică, (meta)estetică sau sistemică în analiza modernă. În pofida acestei pătrunderi pe ușa „din față”, ea nu și-a consumat însă nici pe departe potențialul de semnificare anunțat. Prin teza mea de doctorat (2009), am prezentat (cât s-a putut atunci) tipologia unor instrumente de comprehensiune a limbajului tonal-funcțional, din perspectiva mai sus creionată. Rămâne ca aceste achiziții să fie descoperite, validate axiologic și de noile generații de cercetători.

Bibliografie:

1. Vlăduțescu, Gh.: *Deschideri către o posibilă ontologie*. Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1987, p. 18. [1], p. 48 [12]
2. Doubrovsky, S.: *De ce noua critică?* Editura Univers, București, 1977, p. 124. [2]
3. Marcus, S.: *Artă și Știință*. Editura Eminescu, București, 1986, p. 189 [3] p. 189 [4] p. 197 [5] p. 190 [7]
4. Iliescu, A. P.: *Filosofia limbajului și limbajul filosofiei*. Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989, p. 246 [6]
5. Malița, M.: *Idei în mers*. Editura Albatros, București, 1975, p. 198 [8]
6. Stravinski, I.: *Poetica muzicală*. Editura muzicală a Uniunii compozitorilor și muzicologilor din România, București, 1967, p. 29 [9], [10]
7. Stewart, I.: *Îmblânzirea Infinitului*. Povestea matematicii. Editura Humanitas, București, 2007, p. 209 [11]
8. Belis, M.: *Mecanismele Inteligenței*. Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978, p. 90 [13]