

Ziua și noaptea în semiotica muzicală

Ramona Bogoșel

ABSTRACT – În determinarea mesajului, sensului, înțelesului unui discurs muzical, semiotica are un rol indispensabil. Ea este știința preocupată de tipologia semnului și cu ajutorul ei pot fi analizate simboluri aferente zilei și nopții, în context muzical. Pentru formarea unei imagini cât mai clare despre procedeele prin care ziua și noaptea au fost reprezentate în muzică apreciem domeniul semiotic ca având un rol decisiv. Articolul de față are, așadar, ca piatră de temelie analiza semiotică și urmărește în mod special rolul semioticii în comunicarea aspectelor diurne și nocturne, cu accent pe metodele de analiză relevante zilei și nopții în muzică. Scopul său este acela de a determina în ce măsură sunt lucrările dedicate zilei, respectiv nopții, diferite în conținut. Esența cercetării se axează pe certificarea existenței unor deosebiri și asemănări în organizarea, structurarea și gândirea compozițiilor muzicale cu specific diurn și nocturn. Studiul cercetează contextul în care semnele zilei și nopții apar și sunt interpretate în muzică, sfera lor semiotică, urmărind dezvoltarea semioticii ca metodă ce oferă posibilitatea interpretării corecte a evenimentelor muzicale. Există trei mari nume în semiotica muzicală, deosebit de relevante în studiului zilei și nopții în muzică: Eero Tarasti, Raymond Monelle și Robert Hatten. Punând accent pe teoriile fundamentate de ei am căutat să descoperim noi aspecte de analiză ale zilei și nopții în muzică, descifrând acel element al inovației pe care semiotica îl propune.

Cuvinte cheie: ziua în muzică, noaptea în muzică, Eero Tarasti, Raymond Monelle, Robert Hatten.

1 Introducere

Are muzica semnificație, sens sau înțeles? Aceasta este o întrebare dezbătută încă de când subiectul muzicii a devenit unul de importanță majoră în viața socială. Rosario Mirigliano susținea că „problema – putem spune o dată și pentru totdeauna – nu constă în nesiguranța că muzica ar însemna ceva sau ce anume înseamnă ea, ci în încercarea de a descrie cu precizie cum anume un fenomen muzical «înseamnă»”¹. Legăturile pe care oamenii le fac în momentul în care ascultă marile compoziții muzicale nu sunt întotdeauna aceleași; unii sunt surprinși de faptul că asocierile evidente realizate de ei nu sunt împărtășite de alți oameni. Această complexitate a comunicării creează ceea ce Husserl numește procesul de „surogare”², cu referire la conexiunea semnelor simple care oferă posibilitatea rezultării mai multor înțelesuri ale unui semn. Într-adevăr, dacă referințele ar fi identice și ar produce impresii similare în rândul fiecărui ascultător, cel mai probabil muzica și-ar pierde din profunzime. Kofi Agawu spunea: „O amprentă a rezistenței în timp a marilor lucrări artistice este capacitatea de a face posibilă o diversitate de răspunsuri – o diversitate reglată de câteva valori (sociale sau instituționale) împărtășite”³.

Problemele ridicate de sensul muzical sunt complexe și abordate în diferite contexte. Însă sensul, semnificația și înțelesul muzicii nu pot fi percepute în mod independent de semnul muzical. Acesta din urmă este cel care generează posibilitatea existenței sensului, fiind un ghid în deslușirea lui. Știința generală a semnelor și ideea necesității unui studiu al semioticii au fost dezvoltate la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, însă pentru a înțelege semiotica este benefic să privim asupra unor opinii pe care le-am putea clasifica drept premise. Secolul al XVIII-lea prezintă o idee interesantă despre relația dintre muzică și teoria imitației. Compozitorii erau confrunțați cu faptul că imitația fenomenelor din natură, cântului păsărilor sau a zgomotului apelor împlinea doar o parte marginală a funcției pe care muzica o are. Acest secol pune funcția expresiei mai presus de funcția imitației ca importanță în muzică, afirmând că efectul muzicii trebuie să fie derivat din altă sursă decât imitația. În această idee, în anul 1752, Charles Avison declara că nu există un adversar mai mare al expresiei adevărate în muzică decât imitația:

R. Bogoșel
Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima”
Cluj-Napoca, România

email: ramonapop30@yahoo.com

¹ Mirigliano, „The Sign and Music: A Reflection on the Theoretical Bases of Musical Semiotics”, 44.

² Husserl, *Scieri filosofice alese*, 34.

³ Agawu, *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*, 4.

Și, precum disonanța și sunetele șocante nu pot fi numite expresii muzicale, tot așa nu cred că imitația altor lucruri ar putea să se numească astfel... Prin urmare, urcarea sau coborârea treptată a sunetelor într-o înșiruire lungă este deseori folosită să denote ascensiunea sau descensiunea, intervale frânte să denote o mișcare întreruptă, o serie de divizii scurte să descrie repeziunea sau zborul... Acum, toate acestea ar trebui să reprezinte imitația mai degrabă decât expresia; pentru că, mi se pare, tendința lor este mai curând să concentreze atenția ascultătorului pe similitudinile dintre sunete și lucrurile pe care le descriu, și prin aceasta să stârneasă un act din reflex al înțelegerii, decât să emoționeze inima și să inflăcăreze pasiunile sufletului.⁴

Totuși, astăzi, niciuna dintre aceste opinii nu corespunde teoriei moderne a expresiei în muzică, imitația avându-și locul ei în deslușirea sensului. În secolul al XIX-lea, perspectivele asupra semnificației muzicii s-au concentrat asupra altor direcții. Noua generație de compozitori a fost convinsă că muzica deschide căile semnificației speciale din lumea sentimentului. Raymond Monelle surprinde esența semnificației muzicale din această perioadă prin cuvintele: „sensul muzicii, în termeni filozofici, era unul transcendent; era ceva neaccessibil experienței obișnuite”⁵. Astfel, muzica reprezenta acea *Innerlichkeit*, forma sa pură neputând fi conectată de vreun obiect sau conținut. Odată cu acceptarea muzicii ca fiind în strânsă legătură cu entitatea simbolului, concepțiile s-au apropiat mult mai mult de știința semiotică. Multe dintre scrierile despre semnificația muzicală au fost influențate de o concepție *referențială* asupra muzicii, ea fiind punctul de început al teoriei semioticii. Înțelesul referențial este definit de John Locke⁶ ca fiind *esența* unei idei. Modelul *emițător – mesaj – receptor*⁷ creează contextul transmiterii acestei *esențe* a semnificării și sensului, noțiuni care apar în momentul în care cineva reflectă asupra a ceea ce se comunică.

Semiotica este un sistem de analiză structurală stilistică realizată, în mod sistematic, cu scopul de a observa rolul semnului și legătura acestuia cu sensul, semnificația și mesajul. Ea studiază modalitatea de funcționare a comunicării și semnificării, precum și relațiile dintre cod și mesaj, semn și discurs. Peirce definește semnul în felul următor: „Întreaga semnificație intelectuală a unui simbol oarecare constă din totalitatea modurilor generale de conduită rațională care, în funcție de toate împrejurările și dorințele posibile, ar decurge din acceptarea simbolului”⁸. Semiotica secolului al XX-lea este, așadar, o teorie radicală care stă la baza analizei și discursului critic asupra muzicii, oferind o alternativă, prin sistemele logice și științifice cu care lucrează, analizei de tip tradițional. Ea consideră că în analiza unei sonate, simfonii, opere sau a unui alt gen muzical, premisa de a clasifica o singură notă drept semn conduce către erori semnificative. Kofi Agawu spunea că „o singură notă nu are sens decât dacă este relaționată cu alte note”⁹. Acest lucru este, cu siguranță, o indicație că unitățile elementare ale muzicii sunt cel mai bine definite la un nivel mai larg decât nota în sine, independentă.

Studiul semioticii muzicale trece dincolo de granițele cercetărilor culturale sau sociale și depășește aria de studiu a teoriei muzicale, a istoriei muzicii sau a etnomuzicologiei. Semiologia nu este o disciplină cu un set închis de metodologii și subiecte, ci include un set larg de proiecte unde sunt abordate aspecte ale conținutului muzical în sine și legătura conținutului muzical cu alte domenii de cultură. Probabil cele mai potrivite cuvinte care justifică importanța semioticii în analiza muzicii sunt rostite chiar de Raymond Monelle: „Fără o teorie a semnificației, muzica devine doar un frânt continuu de ramificații, imposibil de împărțit în unități mai mici. Puțină semnificație ne permite să găsim elemente semnificative în acest continuu și să începem procesul de analiză. Analiza angrenează semnificantul și semnificatul împreună, dezvăluind astfel textul muzical, care reprezintă mult mai mult decât doar partitura”¹⁰.

2 Ziua și noaptea din perspectivă semiotică

O abordare semiotică nu trebuie să pretindă exclusivitatea, ci trebuie să facă referire la bazele istorice și teoretice. Astfel, rezultatele unei analize semiotice nu trebuie să fie incompatibile cu cele tradiționale sau formale, ci, mai degrabă, trebuie să aducă o contribuție indispensabilă la acestea, oferind perspective noi și extinzând limitele înțelegerii muzicale. Semiotica oferă o gamă mai largă de ipoteze pentru explicarea structurilor muzicale ce aparțin zilei și nopții. Extrăgând esența cercetărilor celor trei mari semioticieni Eero Tarasti, Raymond Monelle și Robert Hatten, vom insista asupra contribuției colosale a fiecăruia dintre ei.

⁴ Avison, *An Essay on Musical Expression*. Apud Raymond Monelle *Linguistics and Semiotics in Music*, 2.

⁵ Monelle, *Linguistics and Semiotics in Music*, 6.

⁶ Conceptul este dezbătut în studiul său, intitulat *An Essay Concerning Human Understanding*, studiu care a dominat ideile semiotice timp de un secol după ce a fost publicat, în 1690.

⁷ Prezentat de Eero Tarasti în comparație cu procesul *producție – schimb – consum*: Tarasti, *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*, 3.

⁸ Peirce, *Semnificație și acțiune*, 202.

⁹ Agawu, *Playing with Signs*, 16.

¹⁰ Monelle, *The Sense of Music: Semiotic Essays*, 11.

2.1. Perspectiva lui Eero Tarasti

Perspectiva din care analizăm ziua și noaptea în muzică trebuie gândită cu foarte mare atenție. Dacă în analiza noastră ne-am baza doar pe afirmația lui Roland Barthes *Seule la métaphore est exacte*¹¹ am pierde din vedere aspecte de analiză extrem de importante. Pe de altă parte, dacă ne-am baza doar pe concepția existenței unei muzici pure, am cădea într-o iluzie pe care semiotica a încercat să o combată în repetate rânduri.

Contribuția lui Eero Tarasti este considerată ca fiind de neprețuit, el elaborând una dintre cele mai importante teorii asupra semioticii muzicale. În abordarea sa, a mers până acolo încât a analizat gândul sau activitatea psihică, pe care vorbitorul o proiectează în ceea ce spune. Acest gând este întruchipat prin cuvântul *modalități*¹² și descrie „toate intențiile cu care persoana (*énonciateur*) care rostește un enunț și-ar putea colora «discursul» ei”¹³. Pe de altă parte, într-o manieră deosebit de importantă, studiul său dezvoltă conceptul pătratului semiotic¹⁴ prezentând polaritatea dintre două noțiuni contrastante pe baza unor legi semantice, aplicându-l în analiza muzicală. Pătratul semiotic devine astfel un concept folositor cu ajutorul căruia se poate aborda complexitatea interacțiunilor dintre polarități binare într-o manieră structurată.

În muzică, pătratul semiotic devine eficient în mod esențial în cazul polarităților la o scară mai mică, deoarece termenii implicați în pătrat trebuie văzuți nu ca entități separate, ci ca *extremități* între care se dezvoltă un continuum. Mark Hutchinson afirmă că „pentru a adapta pătratul la cadrul nonlingvistic al experienței muzicale, conexiunile logice specifice dintre termenii diferiți din cadrul pătratului trebuie slăbite”¹⁵. Eero Tarasti construiește un model de analiză după cele patru manifestări vizuale ale luminii enumerate de Jacques Fontanille¹⁶. Tarasti preia elementele vizuale ale luminii și le înserează în pătratul semiotic după modelul următor¹⁷:

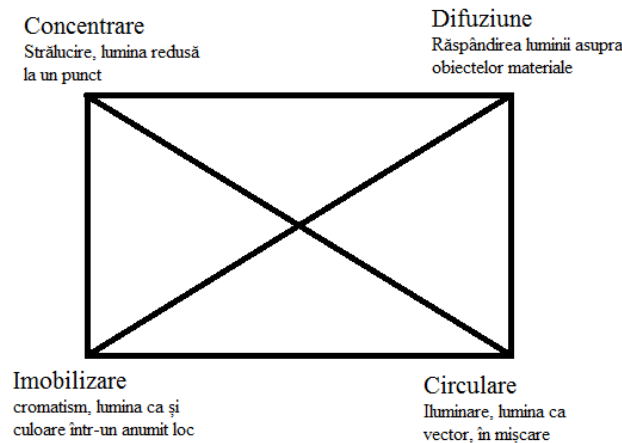


Fig. 1. Pătratul semiotic – elementele vizuale ale luminii.

În punctul *Imobilizării*, difuziunea luminii se oprește și apare ca și culoare. În punctul *Concentrare*, lumina este redusă la un impact punctual și interpretată drept strălucire. Intensitatea acestei străluciri depinde de gradul de concentrare. *Circularea* pune lumina în mișcare, oferind modalități pentru distribuirea ei.

Această schemă reprezintă un punct esențial în teoria lui Fontanille, exprimând faptul că înțelesul unui lucru, într-un cadru non-lingvistic, depinde foarte mult de procesul enunțării acelui lucru. Eero Tarasti afirmă că „dacă teoria lui Fontanille reprezintă o descriere generală validă a semioticii luminii, atunci aceasta ar trebui să se aplice și în alte non-limbaje, precum muzica”¹⁸.

Tarasti preia enunțările lui Fontanille și le aplică muzicii. El reia ideea pătratului semiotic, dar îl adaptează contextului muzical:

¹¹ În traducere: „Doar metafora este exactă”.

¹² Totuși, există numeroase opinii care nu susțin teoretizările lui Tarasti referitoare la *modalități*. Finn Egeland Hansen afirmă despre *modalitățile* aplicate muzicii că „sunt îndreptate în direcții atât de diferite și apar în general atât de dezorganizate în relație cu muzica drept artă a sunetului, încât valoarea lor ca instrument științific este îndoielnică”. Hansen, *Layers of Musical Meaning*, 80.

¹³ Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, 38.

¹⁴ Concept introdus de A. J. Greimas ce explorează diferite combinații logice din cadrul unei opoziții binare.

¹⁵ Autorul se referă aici la necesitatea, în cadrul muzical, a acordării unei mai mari flexibilități între polarități, flexibilitate care poate fi vizual transpusă în schema pătratului prin anumite linii ciclice între poli. Hutchinson, *Coherence in New Music: Experience, Aesthetics, Analysis*, 67.

¹⁶ Jacques Fontanille dezbate tematica luminii în cartea sa *Sémiotique du visible: Des mondes de lumière*.

¹⁷ Modelul realizat de Eero Tarasti se regăsește în: Tarasti, *Semiotics of Classical Music*, 317.

¹⁸ Tarasti, *Semiotics of Classical Music*, 319.

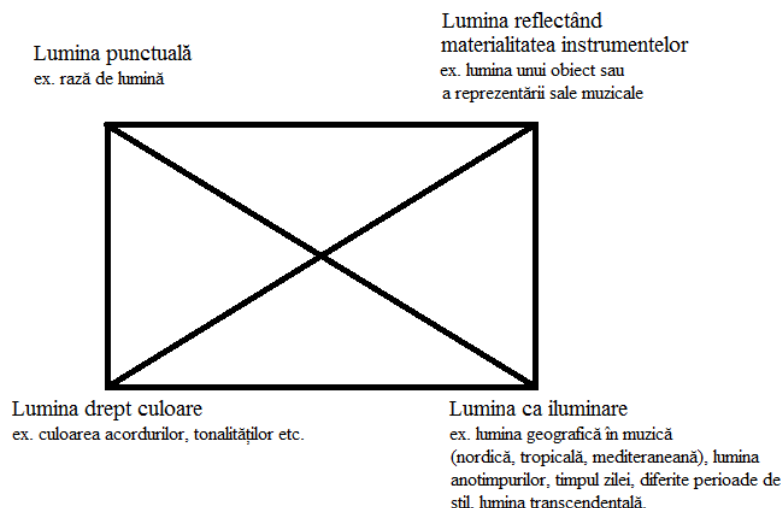


Fig. 2. Pătratul semiotic în context muzical¹⁹.

Lumina ca iluminare încadrează valențele sub care regăsim în muzică elementele zilei și ale nopții prin caracteristici de ordin general, care țin de discursul muzical. Sesizăm aici faptul că lumina în mișcare, sau trecerea timpului pe parcursul unei zile/nopți, este redată de muzică în mișcare, de totalitatea elementelor care definesc muzica drept reflecție a zilei sau a nopții.

Deși toate cele patru manifestări regăsite în acest pătrat semiotic sunt deosebit de valoroase în analiza zilei și nopții în muzică, totuși *Lumina ca iluminare* înglobează, probabil, cele mai multe elemente esențiale analizei. Acest lucru este valabil deoarece în cadrul manifestării *luminii ca iluminare* putem vorbi despre sensul metaforic al luminii (și, extinzând, al zilei și al nopții) așa cum poate fi regăsit el în diferite lucrări. Prin caracteristicile generale ale discursului, o muzică se poate încadra în anumite tipare de compoziție specific geografice, având un iz nordic, tropical, mediteranean, dat de folosirea unui ritm aparte, unor tonalități specifice, ce formează caracteristici stilistice întărite prin existența unor universalii muzicale. Spre exemplu, Eero Tarasti regăsește luminozitatea mediteraneană în „ritmuri energetice și extrovertite, procedee stilistice impresioniste și bitonalitate”²⁰ și luminozitatea nordică ca apărând „de obicei în texturi polifonice la coarde în registru grav și pianissimo”²¹.

Nu numai tipare de compoziție cu specific geografic pot fi incluse în cadrul *Luminii ca iluminare*, ci și coloritul specific anotimpurilor. Mai important însă, aici se încadrează cu exactitate însuși obiectul acestui studiu: momente particulare ale zilei și ale nopții. Eero Tarasti scria:

Anumite momente din zi au fost reprezentate în muzică, de la diverse răsărituri de soare – *Daphnis et Chloé* de Ravel și *Aubade* de Erik Bergman – la culorile dimineții – muzica din *Vinerea Mare* de Wagner – la lumina în scădere a serii – *Abends* de Schumann – și la întunericul nopții, ilustrat de texturi precum cele impresioniste din *Sinfonia* lui Szymanowski și *Nuits dans les jardins d'Espagne* de Manuel de Falla. În termeni generali vorbind, perioadele stilistice muzicale pot depinde în totalitate de particularități coloristice: noapte și seară, pentru romantism, romantism târziu și simbolism; ziua, pentru neoclasicism; dimineață, pentru impresionism.²²

Lumina ca iluminare se regăsește într-o relație de implicație cu *Lumina reflectând materialitatea instrumentelor*. Așadar, putem afirma faptul că timpul zilei sau nopții, influențat direct de prezența sau absența luminii, poate fi reprezentat în muzică prin implicarea coloritului sau caracteristicilor unui anumit instrument muzical. În general, utilizarea unor modalități neobișnuite de cânt sau alegerea unor instrumente mai puțin uzuale evocă o comunicare specială, purtând un mesaj definit. Compozitorii au urmărit să implice în lucrările lor diferite stări, ca sobrietatea, căldura sau liniștea, definindu-le drept *colorit* muzical. Multe instrumente neutilizate în mod frecvent evocă o atmosferă specială atunci când sunt implicate în pasaje muzicale deoarece caracteristicile lor influențează semnificativ modalitatea de transmitere a conținutului mesajului. Astfel de instrumente pot fi xilofonul, marimba, Glockenspiel, vibrafonul, celesta, cornul englez și altele de felul lor, considerate mai puțin obișnuite publicului cunoscător. Totuși, de multe ori instrumentele obișnuite au fost convocate de compozitori în reprezentarea pasajelor care vorbesc despre zi sau noapte, lumină sau întuneric. Un exemplu elocvent în acest sens

¹⁹ Schema originală, în limba engleză, se regăsește în Tarasti, *Semiotics of Classical Music*, 322.

²⁰ Tarasti, *Semiotics of Classical Music*, 332. Cu referire la *Sonata pentru pian în Do Major*, op. 33 de Darius Milhaud.

²¹ Tarasti, *Semiotics of Classical Music*, 332. Cu trimitere către lucrări precum *Andante festivo* de Sibelius și partea lentă din *Concertul pentru pian* de Grieg.

²² Tarasti, *Semiotics of Classical Music*, 333.

îl regăsim în lucrarea pentru pian a lui Beethoven, *Sonata nr. 21 „Waldstein”*, la începutul părții a treia, unde apare un *motiv al răsăritului* bazat pe acorduri arpeggiate, imitații și alte tehnici specifice.



Ex. 1. *Sonata nr. 21 „Waldstein”*, op. 53, partea a treia, măsurile 1-7.

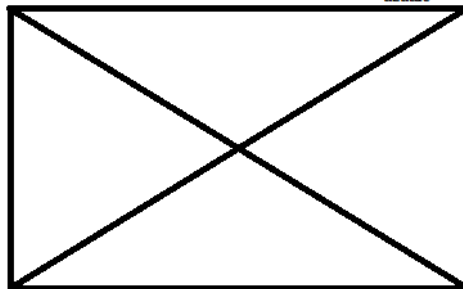
În categoria *Lumina drept culoare* se încadrează coloritul regăsit în caracteristicile unor acorduri, în diferitele stiluri muzicale (cum ar fi coloritul specific romantic) sau chiar în culoarea unor tonalități sau texturi muzicale. Nu putem nega faptul că atmosfera invocată de diferite lucrări se datorează atât discursului muzical, cât și cadrului tonal în care acestea se desfășoară. Ero Tarasti afirmă: „Lumina slabă din *Balada în Fa# Major* a lui Gabriel Fauré, ca o după amiază de vară fără sfârșit, provine din coloritul pastoral și evenimentele muzicale statice, precum și din tenta specială a tonalității Fa# Major. În muzica lui Mozart, al cărei colorit a fost foarte lăudat de Messiaen, tonalitățile și armoniile au o incontestabilă funcție coloristică. [...] În *Lohengrin* de Wagner, La majorul simbolizează lumina și cavalerul ei”²³.

Lumina ca iluminare este poziționată în relație contradictorie cu *Lumina punctuală*. Dacă *lumina ca iluminare* reprezintă caracteristicile generale ale zilei și nopții în muzică (la fel cum ar putea reprezenta, spre exemplu, lumina dintr-un anumit anotimp), *lumina punctuală* implică, în concepția lui Tarasti, existența unui efect muzical care iese în evidență (este pus în lumină). Un exemplu în acest sens îl regăsim în primul act din lucrarea lui Wagner, *Walkiria*, când scena se întunecă înaintea venirii primăverii, dar mânerul sabiei rămâne strălucind în stejar, surprins de o rază de lumină. Muzical, raza de lumină este redată de motivul trompetei, acesta având menirea de a sublinia scena vizuală.

Pornind de la schema pătratului semiotic prezentată de Tarasti cu privire la lumină, putem construi o schemă similară care are în centru ziua și noaptea. În muzică, relațiile contrare și contradictorii din cadrul pătratului sunt atenuate, cele patru ipostaze prin care se reflectă ziua și noaptea în muzică fiind înrudite între ele și având implicații comune. Astfel, pentru o bună analiză a zilei și nopții în muzică trebuie să ținem cont de toate cele patru ipostaze, fiecare dintre ele aducând particularități deosebite în procesul de analiză.

Ziua și noaptea în muzică reflectate prin efecte puse în evidență
ex. motive specifice, efecte neobișnuite care atrag atenția asupra unui element al zilei sau al nopții

Ziua și noaptea în muzică reflectate prin caracteristicile instrumentelor
ex. utilizarea unor modalități neobișnuite de cânt sau implicarea instrumentelor mai puțin uzuale



Ziua și noaptea în muzică reflectate prin coloritul acordurilor, tonalităților sau texturilor
ex. ideea sinesteziei în muzică

Ziua și noaptea în muzică reflectate prin tipare de compoziție
ex. caracteristici generale ale discursului, elemente de ritm, melodie, armonie, procedee stilistice

Fig. 3. Pătratul semiotic – ziua și noaptea în muzică.

În general, analiza asupra zilei și nopții în muzică nu va putea implica doar una dintre cele patru manifestări expuse în pătratul semiotic, ci elementele lor vor fi întrepătrunse. Spre exemplu, în preludivul *La terrasse des*

²³ Tarasti, *Semiotics of Classical Music*, 328-329.

audiences de clair de lune, Debussy portretizează lumina lunii folosind cvinte paralele în registrul acut al pianului, în măsurile finale ale piesei. Astfel, lumina lunii, care apare ca un efect pus în evidență (reprezentând latura din stânga-sus a pătratului semiotic) este reprezentată prin cvintele paralele (care sunt elemente ale discursului, aparținând laturii din dreapta-jos a pătratului semiotic) din registrul acut al pianului (materialitatea instrumentelor fiind în latura din dreapta-sus a pătratului semiotic), într-un anumit context tonal (reprezentat de latura din stânga-jos a pătratului semiotic).

2.2. Teoria toposurilor aplicată zilei și nopții în muzică. Reprezentarea realității exterioare în discursul muzical

Munca inovatoare a lui Raymond Monelle în domeniul semioticii muzicale privește în mod special teoria toposurilor. Unul dintre cei mai importanți susținători ai teoriei toposurilor care a influențat principiile lui Monelle a fost Leonard Ratner. În lucrarea sa, *Classic Music*, Ratner argumentează existența unor figuri caracteristice în compozițiile muzicienilor din Clasicism, numindu-le *toposuri*²⁴. El spune: „Unele figuri erau asociate diferitelor sentimente sau afecte; altele aveau caracteristici pitorești. Acestea sunt descrise aici ca *toposuri* – subiecte ale discursului muzical. *Toposurile* pot apărea ca piese de sine stătătoare, denumite *tipuri*, sau ca figuri și progresii în lucrări, denumite *stiluri*. Distincția dintre *tipuri* și *stiluri* este flexibilă; menuetele și marșurile reprezintă *tipuri* complete de compoziție, dar ele pot fi, de asemenea, *stiluri* în alte piese”²⁵.

În categoria *tipurilor* se încadrează în mod special dansurile, ele fiind fie suite de dansuri, fie dansuri integrate ca părți ale pieselor, precum *menuet*, *passepied*, *bourrée* etc. Ca *stiluri*, Ratner face referire la muzica militară și de vânatoare, muzica turcească, *Sturm und Drang* sau alte muzici cu specific tradițional. Printre discipolii lui Ratner se numără Wye Jamison Allanbrook²⁶, Kofi Agawu²⁷, Elaine Sisman²⁸ și Robert Hatten²⁹, aceștia continuând munca sa în dezvoltarea teoriei toposurilor. Însă Monelle a arătat un interes deosebit pentru acest domeniu al semioticii, punând un accent deosebit pe implicațiile culturale pe care le au toposurile.

Toposurile sunt subiecte ale discursului muzical clasificate de Raymond Monelle ca fiind iconice, indexice sau simbolice. Deoarece este dificil să găsim modalități prin care muzica să funcționeze prin similaritate cu ziua și noaptea, subiectele zilei și nopții ar fi greu de încadrat în prima categorie, cea iconică. Acest lucru se datorează în mod special faptului că nu există sunete specifice zilei sau nopții, recognoscibile imediat ca iconi. Natura lor nu este una primordială imitativă, ci una care imaginează, transmite sonor, într-o manieră elegantă, ideea de noapte sau zi. Astfel, toposurile zilei și nopții sunt în principal indexice și simbolice, trimitând spre diferite ramificații și implicații (indecși): pentru zi – seninătate, natură, lumină etc.; pentru noapte – vis, mister, întuneric etc. Esența regăsirii realității exterioare cu ajutorul toposurilor este redată de Monelle prin cuvintele: „toposurile muzicale cartografiază suprafețe întregi ale realității umane”³⁰. El exemplifică implicațiile toposului vânătorii³¹ făcând trimitere la indecși ca eroismul, aventura, entuziasmul, neprevăzutul, deschizând calea către o bogăție mult mai mare a calităților toposurilor.

Această idee a toposurilor implică extrem de multe elemente interdisciplinare, guvernate de cadrul interpretativ al semnificantului și semnificatului. Totalitatea mijloacelor muzicale prin care este exprimat subiectul zilei și al nopții reprezintă semnificantul, iar ziua și noaptea reprezintă semnificatul. Relația semnificant-semnificat poartă o întreagă serie de conexiuni, implicând o analiză semiotică complexă.

Deoarece putem observa importanța semnificației muzicale ca valoare extrinsecă, argumentăm existența reprezentării realității exterioare în muzică, cu scopul de a-i oferi un sprijin în determinarea sensului și mesajului. Mieczyslaw Tomaszewski, în *Das Musikwerk als Reflex, Abglanz, Relikt und Echo der außerwerklichen Wirklichkeit. Erkundung*³², dezbătea semnificațiile și conținutul sensului în operele muzicale și în muzică apărute ca reflexii, relicve, urme și ecouri ale unei realități exterioare operei de artă. În opinia sa, opera de artă, ca oglindire a realității ei exterioare, unește un complex de inspirații, sugestii și determinări, care provin direct de la compozitorul lucrării, făcând trimitere la sensibilitatea sa senzorială, caracterul, totalitatea emoțiilor și natura imaginației sale. Toate aceste forțe psihofiziologice acționează asupra creării lucrării. Relaționarea suntețelor,

²⁴ Ratner, *Classic Music: Expression, Form and Style*, 9-27.

²⁵ Ratner, *Classic Music: Expression, Form and Style*, 9.

²⁶ Wye Jamison Allanbrook dezvoltă teoria toposurilor mai ales în ce privește alăturarea dansurilor, în *Rhythmic Gesture in Mozart*, 1983.

²⁷ Kofi Agawu tratează toposurile ca semne în cartea sa publicată în anul 1991: *Playing with Signs. Semiotic Interpretation of Classic Music*.

²⁸ Elaine Sisman continuă cercetările lui Ratner în lucrarea *Haydn and the Classical Variation*, 1993.

²⁹ Robert Hatten abordează studiul toposurilor în *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation*, 1994.

³⁰ Monelle, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, XI.

³¹ Monelle, *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, 35-110.

³² Tomaszewski, *Das Musikwerk als Reflex, Abglanz, Relikt und Echo der außerwerklichen Wirklichkeit. Erkundung*, 2016.

duratelor și formelor din partitură cu idei extramuzicale este denumită de Wilson Coker³³ drept relaționare *extragenerică*.

Cu toate că diversitatea trăsăturilor unei opere muzicale pare fără sfârșit, anumite tipologii de bază pot fi relativ ușor de distins. Există, în opinia lui Tomaszewski, patru trăsături de bază în funcție de care se pot clasifica lucrările muzicale. Reprezentarea realității într-o lucrare muzicală poate apărea sub forma imitației, transformării, paralelismului și opoziției.

Relația de imitație presupune sinonimia cu categoria veche a *mimesis*-ului. În acest sens, opera de artă reflectă, mimează cât mai fidel posibil latura fenomenelor din natură. Această fidelitate a replicii prezentate este cea care determină cu siguranță gradul de valoare al lucrării. În câteva momente ale istoriei muzicii astfel de tendințe mimetice au fost deosebit de evidente. În primul rând, în cântecele Renașterii, realitatea era redată într-un mod evident, ca imagine simplă și certă, sunet prin sunet, mișcare prin mișcare. Putem exemplifica aici făcând referire la zgomotul de luptă, agitația din târg sau cântecul păsărilor de pădure. De asemenea, în Baroc, miniaturile pentru clavecin abordează subiecte similare, iar în unele momente ale epocii clasice, ca în *Anotimpurile* lui Haydn sau în *Pastorală* lui Beethoven, sunt prezente jocuri onomatopice, care ilustrează, de exemplu, furtuna sau sărbătoarea. În Romantism și în Modernism, tendințele către un mimetism mai accesibil și plăcut, care poate fi numit un *mimesis* de gradul al doilea, s-au îmbogățit, bazându-se pe recurgerea la un model pentru imitație sau ilustrarea momentelor din literatură sau artă.

O altă corelație suplimentară între realitatea exterioară operei de artă și lucrarea muzicală se relevă aici ca fiind *relația de transformare*. Ea este similară caracterului *metonimiei* și provine din imitația mimetică, dar este diferită, în sensul în care prototipul sau modelul lumii empirice se manifestă în opera muzicală doar într-o anumită măsură, având parte de o transformare conștientă din partea compozitorului. În muzica cultă s-au integrat de-a lungul secolelor și manifestări naturale, ca râsul sau plânsul, transformate printr-o serie de filtre ale culturii. De exemplu, râsul apare într-o formă discretă în *Anotimpurile* de Haydn, iar plânsul în *La Traviata* de Verdi. Astfel, transformarea arhetipului natural prin filtrare echivalează cu transformarea zgomotului în sunet muzical sau a unui fenomen natural într-un obiect cultural.

Relația paralelismului poartă caracteristicile metaforei. În acest caz, similitudinea lucrării cu modelul provenit din natură se referă la existența unei structuri comune, care poate îmbrăca diferite materiale. De exemplu, în cazul diferitelor momente ale zilei, ca dimineața, amiaza, seara sau amurgul și miezul nopții, ne raportăm la structura lor, al cărei punct de referință este soarele: înălțarea lui, zenitul, asfințitul lui, absența lui. De aici este doar un singur pas spre următoarele structuri muzicale, care sunt construite în paralel cu realitatea reprezentată.

Un exemplu deosebit de elocvent în acest sens este *Eine Alpensinfonie*, unde Richard Strauss numește ultimele trei secțiuni de la început și de la încheiere *Nacht, Sonnenaufgang, Der Anstieg* respectiv *Sonnenuntergang, Ausklang și Nacht*. În domeniul muzical putem vorbi despre genuri muzicale care, prin esența lor, fac paralele cu diferite idei pe care le reprezintă. Genul *romantei*, care provine din vestul latin, face, prin esența ei, o paralelă cu atmosfera orei de seară, a amurgului, a timpului romantic. Genul *liedului* romantic merge în paralel cu timpul de acțiune al nopții³⁴ sau al dimineții. Una dintre cele mai faimoase balade, *Erlkönig*, începe cu cuvintele: „Cine face plimbări atât de târziu prin noapte și vânt ...”.

Cea de-a patra relație dintre lucrările muzicale și realitatea exterioară operei de artă este *relația de opoziție*. Ea are un caracter antitetice. În acest caz, opera muzicală este expresia rezistenței și opoziției în fața unor prototipuri culturale. Ne putem referi aici la faptul că pe parcursul secolelor a apărut un limbaj de exprimare dual: limbajul *vorbit* și *cântecul* expresiv. Schönberg a încercat în *Pierrot Lunaire* să abroge aceste distincții tradiționale prin tehnica de cânt mult dezbătută în lumea muzicală, *Sprechgesang*³⁵. În aceeași ordine de idei, Alban Berg, în lucrarea *Schliesse mir die Augen beide* a promovat legile dodecafonice, în opoziție cu modalitatea de compoziție din alte epoci, cu referire mai ales la simetria și echilibrul Clasicismului. Deseori relațiile antitetice care privesc realitatea exterioară operei de artă au un caracter ironic și satiric.

Aceste relații de opoziție, de antinomie, sunt o parte integrantă a realității în care trăim și se prezintă marcând pe de-o parte prezența unei lupte, iar pe de altă parte, unitatea prin contrast. Ștefan Angi scrie în articolul său *Structurarea și oglindirea contradicțiilor în artă* că „plăsmuirea estetică-artistică a contradicțiilor imită fidel procesul oricărei obiectivității antropomorfizate, contribuind sensibil la îmbogățirea vieții spirituale umane.”³⁶ Ca oglindă sufletească a unității contrariilor din viață, deseori compozitorii au transpus în muzica lor aceste dualități. Astfel, zilei sau răsăritului, nopții sau asfințitului, diverse personalități muzicale le-au acordat o atenție deosebită, făcându-le subiectele operelor lor. Momentul dimineții și al asfințitului au fost subiectele a numeroase volume de gânduri poetice, care au început încă de la afirmația „Apoi a fost o seară și o dimineață. Aceasta a fost ziua întâi”³⁷.

³³ Denumirea de *extrageneric* a fost folosită de Wilson Coker pentru a face diferența față de conținutul intern sau *cogeneric* (conținut derivat din analiza pur structurală). Cumming, „Semiotics”.

³⁴ Aproape toate liedurile lui Schubert au o acțiune care se petrece în timpul nopții, incluzând expresii precum: „sub lumina lunii” – *Die Switez-Maid*; „în ora nopții” – *Der Switez-See*; „întuneric, sumbru, închis” – *Die Lilien*; „la miezul nopții” – *Das mag ich leiden*.

³⁵ *Sprechgesang* este o tipologie de cânt cultivată de Schönberg, mai ales în lucrarea *Gebet an Pierrot*.

³⁶ Angi, „Structurarea și oglindirea contradicțiilor în artă”, 133.

³⁷ Vechiul Testament, Geneza 1.

2.3. Robert Hatten: ziua și noaptea ca toposuri în teoria marcajului

Teoria semiotică este o metodă analitică de a deosebiți valoare. Natura și manifestarea sensului în muzică, relația dintre muzică și sens sunt elemente fără de care nu se poate realiza studiul subiectului zilei și nopții în muzică. Amplele cercetări ale lui Robert Hatten, concretizate în numeroase articole, studii, publicații și cărți, revelează o muncă deosebită, îndreptată spre domenii variate, ca: teoria muzicii, muzicologie, semiotica și studiile interdisciplinare. O analiză a publicațiilor sale nu poate trece cu vederea firul care leagă toate cercetările sale: preocuparea pentru sensul muzical. Sensul muzical este dezbătut de Hatten ca subiect principal în multe studii proprii, printre cele mai ample fiind: *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*³⁸, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*³⁹ și *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*⁴⁰. În aceste cărți Hatten tratează în mod special teoria semiotică. Kofi Agawu afirmă în recenzia cărții lui Hatten *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*: „Cartea reușește, chiar dacă are de-a face cu muzica lui Beethoven, în mod deosebit cu lucrările sale târzii, să îl lase în urmă pe Beethoven. Cu alte cuvinte, în preocupările sale autorul pare împărțit între Beethoven, pe de-o parte, și teoria semioticii, pe de altă parte. Impresia mea este că muzica lui Beethoven servește ca teren amplu și convenabil pentru practica analitică”⁴¹.

Astfel, muzica lui Beethoven constituie pentru Hatten o modalitate de explorare a principalei sale preocupări, aceea de a studia natura și manifestarea sensului în muzică. Însuși Hatten a afirmat că studiul său „prezintă o abordare nouă pentru înțelegerea naturii sistematice a corelației dintre sunet și sens”⁴². În analiza sensului, Hatten introduce conceptul *marcajului*. Acest concept este deosebit de relevant pentru studiul zilei și nopții în muzică deoarece el analizează legăturile dintre perechi de termeni aflați în opoziție. În structurile muzicale, opozițiile integrate sunt asimetrice ca proporții, deoarece un termen din cadrul opoziției va fi marcat, iar celălalt va fi nemarcat. În analiza antinomieci zi-noapte în lucrările muzicale, întotdeauna unul dintre termeni (spre exemplu, termenul *zi*) va fi dominant (cel nemarcat), iar celălalt termen va fi secundar (spre exemplu, termenul *noapte*; acesta va fi termenul marcat). Astfel, într-o compoziție muzicală, dacă subiectul principal este ziua, aceasta va fi marcată și tot ceea ce nu reprezintă ziua (noaptea, dar nu numai; aici putem integra totalitatea celorlalte noțiuni care ar fi putut să reprezinte subiectul lucrării) va fi nemarcat.

După cum argumentează teoria lui Hatten, termenul marcat este secundar și nu dominant, deoarece această analiză scoate în evidență proporția subiectului ales față de multitudinea subiectelor care nu au fost alese pentru a fi obiectul principal al lucrării. Trebuie să menționăm aici că schema marcajului are ca scop reprezentarea elementului marcat, subliniind poziția restrânsă a acestuia față de alte elemente nemarcate. Spre exemplu, dacă ne gândim la subiectul zilei într-o compoziție muzicală, acesta a fost ales de compozitor și marcat de el (prin alegerea făcută), dar reprezintă, ca proporție, doar o mică secțiune din multitudinea subiectelor care puteau fi alese. Astfel, întotdeauna multitudinea subiectelor nealese va fi dominantă în proporții față de subiectul ales, care va fi secundar din punct de vedere proporțional.

În *Morgenstemning* de Grieg, ziua va fi termenul marcat și secundar, iar toate celelalte subiecte care ar fi putut face obiectul lucrării (printre care și noaptea) vor fi nemarcate și dominante:

Grieg, *Morgenstemning*, din *Suita Peer Gynt*

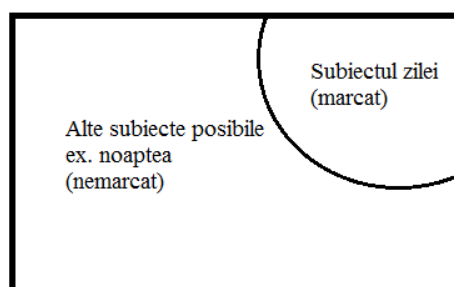


Fig. 4. Conceptul *marcajului*, aplicat subiectului zilei și nopții în lucrările muzicale.

³⁸ Hatten, *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*.

³⁹ Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*.

⁴⁰ Hatten, *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*, 2018.

⁴¹ Agawu, „Robert S. Hatten. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington”, 147.

⁴² Hatten, *Four Semiotic Approaches to Musical Meaning: Markedness, Topics, Tropes, and Gesture*, 5.

Când Grieg a compus piesa *Morgenstemning*, a gândit-o ca să fie o piesă de esență narativă. Cunoscând subiectul marcat și narațiunea piesei ascultăm și experimentăm lucrările muzicale destinate zilei destul de diferit față de cum le-am putea percepe dacă nu am cunoaște că au fost destinate unui topos sau program. Lucrările care abordează subiectul zilei au menirea de a demonstra faptul că muzica este formată dintr-o succesiune logică de semne, o narație, care are în centru un anumit subiect marcat.

Atunci când semnele muzicale sunt corelate în cadrul unei piese muzicale, acea lucrare devine o artă narativă. În Romanticism, compozitorii au legat muzica lor de un program literar sau de poeme, indicate fie prin titlu, fie prin notații directe în partitură. Lucrările *Hymne du matin* de Liszt și *L'Aurore* de Bizet sunt, și ele, exemple de piese unde subiectul zilei este marcat. Atât Liszt, cât și Bizet, indică prin titlu faptul că piesele trebuie interpretate și înțelese în lumina toposurilor pe care le reprezintă.

Dihotomia zi-noapte prezintă asocierea a două realități contrastante și complementare. Această pereche de contrarii sugerează atât puterea uneia, cât și influența celeilalte, ca două valori sau realități care se completează reciproc și care nu ar putea exista una fără cealaltă. Din punct de vedere al marcajului argumentat de Hatten, perechea de termeni aflați în opoziție, zi-noapte, se află într-o relație de permanentă dependență. Dacă un pasaj muzical are ca subiect ziua, aceasta va fi marcată, iar noaptea va fi nemarcată (dar sugerată prin simplul fapt că ziua reprezintă implicit absența nopții). Astfel, atunci când în lucrările muzicale va fi reprezentat doar unul dintre termenii zi-noapte, prezența termenului nemarcat se va face simțită tocmai datorită antinomiei create.

Totuși, numeroase compoziții implică în aceeași lucrare atât subiectul zilei, cât și subiectul nopții. Spre exemplu, în *Eine Alpensinfonie* Strauss include în programul lucrării întâi noaptea (în prima secțiune, *Nacht*) și apoi ziua (în secțiunea a doua, *Sonnenaufgang*). Ziua și noaptea sunt prezente în aceeași compoziție, dar sunt marcate în locuri diferite. Întotdeauna un subiect este dominant într-o secțiune și celălalt în altă secțiune, parte sau pasaj. Putem observa astfel rolul important pe care marcajul îl are în determinarea structurii unei lucrări.

Teoria marcajului a lui Hatten este relevantă pentru subiectul zilei și nopții în muzică nu numai datorită implicațiilor sale în structura compozițiilor, ci și pentru argumentarea dezvoltării unui stil propriu fiecărui subiect. Marcarea anumitor toposuri, indiferent de domeniul la care acestea fac referire, dă naștere anumitor caracteristici de stil, idei ale discursului, constructe armonice, melodice și de formă, care se fixează și devin proprii subiectului. Dincolo de alegerea unui gen specific, compozitorii au vorbit în muzica lor despre anumite perioade ale zilei sau nopții prin marcarea anumitor tipologii de conținut. Astfel, au integrat elemente melodice, de dinamică, elemente agogice și indicații de caracter, relații armonice specifice, noțiuni ritmice, timbruri specifice, elemente de orchestrație și formă, toate acestea fiind introduse prin procedee specifice care să reprezinte ziua sau noaptea. Orice element neobișnuit, cu caracter specific, imitativ sau programatic, este marcat de compozitor în relație cu subiectul pe care îl oglindește.

Concluzii: de la aspectele teoretice spre o analiză practică

Ca urmare a traseului parcurs asupra subiectului zilei și nopții în semiotica muzicală, există câteva informații care merită a fi subliniate. În primul rând, semiotica este latura care face apel la semnificația, înțelesul sau sensul muzicii. Profunzimea ei provine din analiza legăturilor dintre percepțiile oamenilor și momentul muzical. Aceste legături aparțin mai mult sau mai puțin obiectivului sau subiectivului, datorită faptului că nu întotdeauna conexiunile făcute de oameni între muzică și sens sunt aceleași.

Pentru a înțelege perspectiva semiotică a zilei și nopții regăsită în muzică a fost nevoie să parcurgem drumul științei semioticii, pornind de la caracteristicile ei generale și ajungând la partea analitică propriu-zisă. Semiotica este știința dedicată studiului semnelor, având în centru noțiunea semnului, care facilitează posibilitatea existenței sensului. Însă obiectul articolului nu a privit semnificația la nivel general, ci modul de manifestare a semnificației zilei și nopții în muzică. Teoria muzicală semiotică pune în centru mintea umană, care apelează la simboluri, acestea declanșând partea emoțională. Totuși, muzica nu este o întruchipare a emoției, ci ea este întruchiparea expresiei unei idei. Astfel, ea devine un simbol, oferind o configurație mai rațională a variațiilor experiențelor. Eero Tarasti realizează una dintre cele mai elaborate teorii asupra semioticii muzicale, studiul pătratului semiotic. El devine un concept folositor cu ajutorul căruia se poate aborda complexitatea interacțiunilor dintre polarități binare în dihotomia zi-noapte.

Ziua și noaptea din perspectivă semiotică se regăsesc la intersecția dintre sunet și sens, deci la intersecția dintre semnificant și semnificat. Raymond Monelle este cel care remarcă, argumentează și subliniază existența *toposurilor* sau subiectelor muzicale. El împarte toposurile în subiecte iconice și subiecte indexice, oferind o nouă perspectivă acestor toposuri prin cadrul interpretativ al semnificantului și semnificatului. Sunetul reprezintă *semnificantul* și sensul reprezintă *semnificatul*, iar acesta este contextul în care muzica este construită ca un sistem de semne, care se așteaptă a fi interpretate în mod corect. Motivele diurne sunt simboluri care trebuie descifrate în înțelegerea imaginii dorite de compozitor. Astfel, sexta mare folosită de Schumann în liedul *Morgengruss* este un interval căruia i-a fost asociată semnificația seninătății zorilor zilei. Deci, în reprezentarea zilei și nopții,

semnele funcționează prin metamorfozarea semnalelor în simboluri, iar acestea, odată corelate în cadrul unei lucrări muzicale, oferă piesei un parcurs narativ.

Nu am fi putut să analizăm corect ziua și noaptea în muzică fără o abordare semiotică complexă. Teoria lui Robert Hatten a subliniat alte aspecte importante aplicabile zilei și nopții în muzică. Legăturile dintre perechi de termeni aflați în opoziție sunt studiate de el cu ajutorul *marcajului*. Conceptul arată modalitatea în care opozițiile din structurile muzicale se prezintă ca fiind asimetrice ca proporții: un termen este marcat, iar celălalt este nemarcat. Probabil cea mai relevantă parte a teoriei lui Hatten este cea referitoare la acțiunea agenților virtuali. Ea constă în atribuirea în muzică a diverselor roluri actorale, demonstrând că în diferite perioade ale istoriei muzicii compozitorii au proiectat diferite scene, implicând agenți virtuali.

Un aspect foarte important de subliniat ar fi originalitatea pe care o analiză semiotică asupra zilei și nopții o propune. A fost nevoie de parcurgerea unui traseu de la general la particular pentru a fi posibilă trecerea la reflectarea zilei și nopții în muzică. Astfel, pentru a aplica pătratul semiotic din teoria lui Ero Tarasti la subiectul zilei și nopții în muzică a fost necesară trecerea mai întâi printr-o analiză a manifestărilor vizuale ale luminii ca fenomen general (lumina difuziune, circulare, imobilizare și concentrare), apoi ale luminii manifestate în muzică (lumina reflectând materialitatea instrumentelor, lumina ca iluminare, lumina drept culoare și lumina punctuală), ca în final să putem analiza ziua și noaptea în muzică (reflectate prin caracteristicile instrumentelor, prin tipare de compoziție, prin coloritul acordurilor, tonalităților sau texturilor și prin efecte puse în evidență). Analiza lui Ero Tarasti ne-a oferit, așadar, un model amplu și structurat, pe care l-am putut dezvolta și aplica zilei și nopții în muzică cu scopul de a clasifica manifestările și modalitățile în care se prezintă ziua și noaptea în contextul muzical.

Cu ajutorul teoriei toposurilor am putut determina tipul subiectelor zilei și nopții (indexice sau iconice), afirmând că acestea se încadrează în categoria indexică, arătând spre diferite ramificații și implicații ale lor, preluate ca indecși (precum: lumina/întunericul, căldura/frigul, misterul/claritatea etc.). În funcție de contextul muzical ales, realitatea simplă a zilei și a nopții (ziua și noaptea fiind semnificatul) poate avea un semnificat simplu sau complex. Semnificatul simplu ar putea fi, spre exemplu, un motiv semnificativ, o formulă ritmică specifică sau o idee muzicală. Totuși, realitatea zilei și nopții implică cel mai adesea un semnificat complex. În acest caz, ziua și noaptea ar putea fi asociate diferitelor timbruri instrumentale, construcții sonore aparte, relații tonale, sau chiar constructe formale. Observăm, așadar, că natura subiectului iconic este muzicală doar în semnificația sa, semnificatul (ziua și noaptea) fiind preluat din realitatea înconjurătoare, exterioară omului. Conținutul muzical va fi deseori, așadar, o imitație a elementelor din natură, având caracter convențional.

Totuși, este destul de greu să identificăm în mod practic cum anume ziua și noaptea sunt transformate în conținut muzical. Structurarea lui Mieczyslaw Tomaszewski vine în ajutorul acestei provocări, prin catalogarea conținutului muzical în reflexii, relieve, urme și ecouri ale unei realități exterioare operei de artă. El împarte totalitatea lucrărilor muzicale în patru categorii (lucrări în care domină materialul în sine, aspectul tonal; lucrări unde rolul dominant îl are forma; lucrări cu caracter expresiv; lucrări programatice, narative). Compozițiile care tratează subiectul zilei și nopții sunt lucrări care se încadrează în ultimele două categorii prezentate de Tomaszewski. Modalitatea în care sunt reprezentate ziua și noaptea în aceste lucrări poate fi sub forma imitației (mimarea cât mai fidelă a fenomenelor din natură), transformării (elemente din lumea exterioară sunt preluate și reprezentate muzical, având parte de o transformare semnificativă din partea compozitorului), paralelismului (una dintre cele mai frumoase metode de reprezentare, având în centru metafora și păstrând o structură sau legătură comună cu realitatea – aici putem menționa etapele unei zile preluate de Richard Strauss în denumirea secțiunilor muzicale ale lucrării *Eine Alpensinfonie*) și opoziției (evidențierea unor caracteristici prin evocarea imaginii lor antitetice).

Semiotica este, așadar, un sistem de analiză structurală stilistică realizată în mod sistematic cu scopul de a observa rolul semnului și legătura acestuia cu sensul, semnificația și mesajul. Ea studiază modalitatea de funcționare a comunicării și semnificării, precum și relațiile dintre cod și mesaj, semn și discurs. Studiul semioticii muzicale trece dincolo de granițele cercetărilor culturale sau sociale și depășește aria de studiu a teoriei muzicale, a istoriei muzicii sau a etnomuzicologiei. Semiologia nu este o disciplină cu un set închis de metodologii și subiecte, ci include un set larg de proiecte, unde sunt abordate aspecte ale conținutului muzical în sine și legătura conținutului muzical cu alte domenii de cultură.

O abordare semiotică nu trebuie să pretindă exclusivitatea, ci trebuie să facă referire la bazele istorice și teoretice. Astfel, rezultatele unei analize semiotice nu trebuie să fie incompatibile cu cele tradiționale sau formale, ci, mai degrabă, trebuie să aducă o contribuție indispensabilă la acestea, oferind perspective noi și extinzând limitele înțelegerii muzicale.

Bibliografie

Agawu, Kofi. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford University Press, 2009.

- Agawu, Kofi. *Playing with Signs. Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Agawu, Kofi. „Robert S. Hatten. Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation. Bloomington: Indiana University Press, 1994. 349 pp.”. *Current Musicology*, nr. 60/61 (1996): 147-161.
- Allanbrook, Wye Jamison. *Rhythmic Gesture in Mozart*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Angi, Ștefan. „Structurarea și oglindirea contradicțiilor în artă”. *Lucrări de muzicologie*, Vol. 19-20 (1986): 133-140.
- Cumming, Naomi. „Semiotics”. *Grove Music Online*, 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049388?rskey=ZJop5J&result=1>.
- Fontanille, Jacques. *Sémiotique du visible: Des mondes de lumière*. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.
- Hansen, Finn Egeland. *Layers of Musical Meaning*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2006.
- Hatten, Robert S. *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2018.
- Hatten, Robert S. „Four Semiotic Approaches to Musical Meaning: Markedness, Topics, Tropes, and Gesture”. *Musicological Annual* 41, nr. 1 (2005): 5-30.
- Hatten, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- Hatten, Robert S. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Husserl, Edmund. *Scrieri filosofice alese*. București: Editura Academiei Române, 1993.
- Hutchinson, Mark. *Coherence in New Music: Experience, Aesthetics, Analysis*. New York: Routledge, 2016.
- Monelle, Raymond. *Linguistics and Semiotics in Music*. Chur: Harwood Academic Publishers, 1937.
- Monelle, Raymond. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- Monelle, Raymond. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. New Jersey: Princeton University Press, 2000.
- Peirce, Charles Sanders. *Semnificație și acțiune*. București: Editura Humanitas, 1990.
- Ratner, Leonard. *Classic Music: Expression, Form and Style*. London: Collier Macmillan Publishers, 1980.
- Rosario Mirigliano. „The Sign and Music: A Reflection on the Theoretical Bases of Musical Semiotics”. *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, ed. Eero Tarasti, 43-61. New York: Mouton de Gruyter, 1995.
- Sisman, Elaine. *Haydn and the Classical Variation*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- Tarasti, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Tarasti, Eero. *Semiotics of Classical Music*. Berlin: Walter de Gruyter, 2012.
- Tarasti, Eero. *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2002.
- Tomaszewski, Mieczyslaw. *Das Musikwerk als Reflex, Abglanz, Relikt und Echo der außerweltlichen Wirklichkeit. Erkundung*. Canterbury/London: ICMS, 2016.