

ARTĂ MUZICALĂ

MUSICAL ART

PARTIDELE VOCALE DIN CICLUL VOCAL-SIMFONIC EU SUNT TU DE PAVEL GAMURARI: ABORDĂRI DE AUTOR

VOCAL PARTS FROM THE VOCAL-SYMPHONIC CYCLE I AM YOU BY PAVEL GAMURARI: AUTHOR'S APPROACHES

PAVEL GAMURARI¹,

doctor în arte, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

**CZU: 781.61:821.135.1.09
784.3:781.61**

În articol este prezentată analiza de autor a trei părți vocale (I, III și V) ale ciclului vocal-simfonic „Eu sunt Tu”, fiecare fiind scrisă pe baza unuia din poemele stănesciene selectate. Respectiv, aici este aprofundată relația text-muzică prin investigarea manifestărilor stilistice și de limbaj, sunt descifrate mai multe expresii muzicale de natură melodică, ritmică, texturală, orchestrală etc. sau de caracter sintetic, exprimând o multitudine de ipostaze pe care poezia stănesciană le obține în acest ciclu vocal-simfonic. Ideile teoretice principale își găsesc confirmarea în mai multe exemple muzicale cu care este suplimentat articolul. Concluziile se referă la polivalența și, totodată, la originalitatea abordărilor componistice ce surprind conținuturile de esență filozofică, profund lirice ale verbului stănescian.

Cuvinte-cheie: Nichita Stănescu, lirică poetică, lied, cântec, muzica contemporană, poezie românească, ciclu vocal-simfonic, lirica vocală, tehnică componistică, tehnici vocale

The article presents the author's analysis of three vocal parts (I, II, and V) of the vocal-symphonic cycle „I AM YOU” each written on one of the selected poems by N. Stănescu. The text-music relationship is deepened by investigating the stylistic and language manifestations and several musical expressions of melodic, rhythmic, textural, orchestral, etc. or of synthetic character are deciphered, expressing a multitude of hypostases that the poetry of Stănescu obtains in this vocal-symphonic cycle. The main theoretical ideas are confirmed by several musical examples which are added to the article. The conclusions refer to the versatility and, at the same time, originality of the compositional approaches that capture the essentially philosophical, profoundly lyrical content of Stănescu's verb.

Keywords: Nichita Stănescu, poetic lyric, lied, song, contemporary music, Romanian poetry, vocal-symphonic cycle, vocal lyric, compositional technique, vocal techniques.

¹E-mail: paul.gamurari@amtap.md

Muzica este una dintre cele mai potrivite și provocatoare arte în descifrarea mesajului ascuns de către creator, iar interacțiunea dintre muzică și literatură este unul dintre cele mai ample și complexe subiecte din muzicologie. Compoziția muzicală poate avea mai multe semnificații, poate chiar tot atâtea câte interpretări a avut. „Atâta timp cât va exista arta sunetelor, compozitorii vor pune datele ei semantice în noi ecuații, creând premise pentru apariția unor imagini sonore și concepții muzicale inedite, și, implicit – premise pentru evoluția muzicii, în general” [1 p. 184].

Transpunerea muzicală a versurilor marelui poet român Nichita Stănescu pune în fața compozitorului mai multe sarcini, cea mai importantă fiind, în opinia noastră, legată de semantica versului său, cuprinsă în mod plastic în volumul celebru de poezii *Necuvintele*. Compozitorul caută să redescopere *necuvintele*, să le „elibereze” din „menghina” verbului prin identificarea și asocierea acestora cu anumite sonorități timbrale sau prin alte modalități și procedee de expresie muzicală, în urma cărora ele capătă noi dimensiuni semantice, nebănuite, ascunse în adâncul ființei și conștiinței umane. În acest sens, ne-am propus să desprindem, în cadrul formei de ciclu vocal-simfonic, complexele și multiplele semnificații ale versului stănescian, pornind de la tematica iubirii.

Poezia lui Nichita Stănescu a constituit obiectul unor nenumărate studii de critică literară, eseuri, cărți etc. scrise de cei mai versați critici și istorici literari români. „Nimeni, de la Eminescu încoace, admirat sau pizmuit, n-a fost cercetat cu atâta osârdie...”, opinează A.D. Rachieru, remarcând că „*stănescianismul*” (original, inegal, prolix, inițiativ, ermetizant, imponderabil, efeminat, fascinant, volatil etc., de răsfăț stilistic) a devenit un fenomen socio-cultural. Și a impus, cu superbie, o nouă poetică” [2 p. 185].

S-a scris mult despre particularitățile „limbii poezesti” (după expresia poetului) a lui Nichita Stănescu, o limbă încifrată atât la nivel lexical cât și semantic. Unul din cele mai recente studii (de doctorat) la această temă aparține cercetătoarei Oana Chelaru-Murăruș [3]. Construindu-și un sistem riguros de analize, autoarea vorbește despre caracterul „transgresiv” al poeziei stănesciene. Deosebit de interesante sunt digresiunile în lexicul stănescian, care se referă la ipostazele derivate ale substantivului, adjectivului, verbului, la rolul sufixelor, prefixelor, al omonimiilor și sinonimiilor etc.

Având în vedere amploarea și forța emotivă a poemelor stănesciene, care ating straturi profunde ale ființei umane, considerăm că limbajul și mijloacele de expresie abordate în muzica ciclului se încadrează în tendințele postmoderniste de factură expresionistă. La baza acestuia se află sonoritatea și energia vocii umane, cu posibilități de expresie timbrale de o largă diversitate

– de la vocalizarea muzicală, la intonația vorbită, declamată, de la strigătul disperat la șoaptă. Astfel, melodică vocală capătă trăsături „non-vocale” – disonanțe, salturi abrupte, cromatizare etc., pierzând din calitățile sale de cantilenă, iar ritmică regulamentară se supune unor rigori diferite, bazate pe sincope și accentuări complexe.

Prima parte a ciclului vocal-sinfonic *Eu sunt Tu*, scrisă pentru bariton și orchestră simfonică mare, cuprinde câteva subdiviziuni, ce corespund împărțirii convenționale a textului în compartimente mai mici.

Publicat în volumul *O viziune a sentimentelor* (1964), poemul stănescian *Leoaică tânără, iubirea* se înscrie în tematica iubirii, exprimând o stare de grație a eului liric, aflat la întâlnirea cu acest sublim sentiment. Titlul exprimă o metaforă extrem de sugestivă, în jurul căreia este structurat întregul nucleu semantic al poeziei. *Leoaica*, ca simbol al iubirii tinere, adolescente, este tratată din perspectiva unei imaginații debordante, întruchipate prin mișcările ascensionale, surprinzătoare și ușor agresive, specifice acestei iubiri. Pe plan muzical, ideea este exprimată chiar în debutul creației, fiind sugerată de urcări și căderi ameteitoare în partida solistului (Exemplul 1, cf. 1).

Exemplul 1:

4
Bar. *p* **1**
Le - oai - că tă - nă - ră iu - bi - rea Mi-a să - rit în fa - ță

Tema solistului vocal se bazează, în aspectul intonațional, pe alunecarea de la *do* la *sol* pe trisonul Do-major, revenind la fel de ușor la „*do*”-ul inițial într-o singură măsură, pentru ca apoi, în următoarea măsură să intoneze cvinta *do-sol* prin salt direct. Acesta este doar un exemplu, care denotă problematica intonațională, având scopul de a reda ușurința, avântul tineresc, energia.

Aceste urcări și căderi sunt amplificate ulterior și de senzația de instabilitate, de neliniște (Exemplul 2, cf. 4).

Exemplul 2:

4
Bar. *3*
M-a muș - cat le - oai - ca, azi de fa - ță.

Vectorul pasajelor ale grupului de instrumente de suflat de lemn, în special, al flautelor și clarinetelor, precum și al instrumentelor cu coarde, este ascendent, reliefând problematica traversării.

Întreg tumultul de trăiri și frământări adolescente este redat prin secvențele în partida corzilor (Exemplul 3, cf. 4, mm.18-22).

Exemplul 3:

Pasajele alcătuite din șaisprezecimi conțin secunde ascendente și descendente în jurul aceluiași interval de cvintă: viorile I și violoncelele intonează în unison de octavă secunde în jurul cvintelor „mi-si” și „re-sol”, iar viorile II și violele, respectiv, *re-la-bemol*, *fa-do* și *mi-si*. E de menționat, că conturul pasajelor este în zig-zag, fapt ce sporește forfota și denotă sentimentul de fierbere emoțională, de acumulare de energie în așteptarea răbufnirii. Pe parcursul lucrării acest motiv se dezvoltă, mișcarea avântată emanând speranță, cutezanță, prin mișcărilor ascendente ale orchestrei (fagot, alămuri, corzi) pe gama ton-semiton. În m. 35, prin sonoritatea alăturilor capătă chiar un caracter de bravură, ce exprimă aventura și riscurile iubirii, ale vieții în general. Însă în sânul oricărei idile a iubirii se ascunde un grăunte de neliniște, de patimă arzătoare. În fragmentul de mai jos se regăsește deopotrivă și această sugestie muzicală, ce se „ascunde” în meandrele cromatice ascendente în cvinte-cvarte pătrunzătoare, prevestitoare de nenoroc.

În acest context, cvintele armonice și răsturnare acestora – cvartele – au o conotație de presentiment dramatic. Această imagine este accentuată de semantica timbrului de alămuri și de intonațiile de apel. Astfel, compozitorul urmărește, asemeni poetului, transformarea iubirii dintr-un sentiment delicat într-o patimă violentă, ucigătoare, ce domină asupra rațiunii: „Colții albi mi i-a înfipt în față. / M-a mușcat, leoaica, azi, de față!”. Cel stăpânit de această patimă depășește realitatea obiectivă: „Mi-am dus mâna la sprânceană, / La tâmplă și la bărbie, / Dar mâna nu le mai știe”, participând la o transformare radicală a legilor existenței, a naturii lucrurilor, a lumii. Eroul nu se mai recunoaște în această stare „și alunecă-n neștire / pe-un deșert în strălucire / peste care trece-alene / o leoaică arămie” – leoaică, care „pândise-n încordare”, transformând

sufletul iubitului într-un deșert, iar pe el – într-un etern călător ce străbate neantul (Exemplul 4, cf. 9).

Exemplul 4:

9 Più mosso

Bar. Și a - lu - ne - că - n ne - ști - re pe - un de - șert în stră - lu - ci - re

Problematica alunecării în neant a ființei rănite este redată prin intonația de „pull-up – push-off” sau „tragere – repulsie”: *do – mi-bemol, re – sol, fa-diez – si, si-bemol*, constituind conturarea trisonului *mi-bemol – sol – si-bemol* și, respectiv, cvintei *mi-bemol – si-bemol*. Însă noblețea și frumusețea sentimentul iubirii este capabilă să transfigureze întreaga lume, astfel, eul liric atinge o neașteptată perfecțiune „Si deodată-n jurul meu, natura / se făcu un cerc, de-a dura / când mai larg, când mai aproape, / ca o strângere de ape”. Întreaga ființă a devenit un sentiment, iar privirea, care „în sus țâșni”, oferă plenitudinea unei dimensiuni a împlinirii, a unui spațiu mirific, rotund, fără limite.

Poate că la nici un alt poet lirica nu a dezvoltat cu atâta pregnanță propriile norme de exprimare, propria existență, complet diferită de cea a logicii firești, a „prozei” vieții, împingând până la ultima limită experimentul limbajului pe care îl realizează poezia stănesciană.

Poemul ce stă la baza celei de-a **III-a părți** a ciclului – *Poveste sentimentală*, desprins din unul din primele volume stănesciene, intitulat *O viziune a sentimentelor* – plasează cititorul într-un timp mirific al adolescenței, în care eul liric se află într-un spațiu armonios, în care apar primele sentimente, ale unei iubiri pure, resimțite ca o nouă „întemeiere” a lumii. Poetul găsește o formă originală de a ne relata înfîrșirea dragostei și împlinirea rostului suprem al acesteia, prin prisma unei viziuni cosmice asupra Cuvântului, care, la început, a fost Iubire. În viziunea poetului, cuvântul a stat la începuturile lumii, iar „structura materiei, de la-nceput”, a fost clădită din cuvântul-iubire. Astfel, tratarea componistică încearcă să surprindă începuturile fragile ale unei iubiri, care, pe măsura trecerii timpului, devine tot mai puternică. Eul liric, cuprins pentru un moment de teama de a pierde acest sentiment mirific, se preschimbă, se dedică totalmente acelui „vârtej aproape văzut” al cuvintelor, acelei energii cu forțe creatoare – dragostea – care stă la originea lumii și a oricărui început.

În această ordine de idei, discursul muzical al acestei părți poartă un pronunțat caracter abstract – zborul, luminile, sunetele din această parte ne conduc spre imaginile poveștii genezei cosmice, umane. Astfel, una din cele mai pregnante trăsături este componenta epică a poemului,

în care cei doi îndrăgostiți se întâlnesc, refac în mod simbolic unitatea primordială, într-o împletire a timpului și a spațiului, în care Iubirea este sursa inepuizabilă a creației, cosmogonie repetată ritualic în spațiul poemului. Personajele se detașează parca de propria ființă, contemplându-se din afară.

Debutul părții a III-a este construit pe dialogul solistei (mezzo-soprană) cu orchestra. Urmând textul poetic, muzica tinde să exprime un sentiment încă necunoscut, care abia se înfiripă. În conformitate cu tabloul Creațiunii, având la bază spiritul Iubirii, sunt de menționat pauzele, semnificând spațiul primordial în care se formează „corpurile universului” – unitățile intonaționale (Exemplul 5, m. 11)

Exemplul 5:

M-S.

Eu stă-team la o mar-gi-ne a o - rei Tu - la cea - lal - tă

Sentimentul aproape mistic al iubirii, în apariție, este accentuat atât prin plasticitatea conturilor melodice care exprimă lejeritatea cât și prin natura armoniilor modale care se întrevăd în structurile melodice, oscilând între trisonul mărit „do# (re bemol) – fa – la, sextacordul major do# – mi – la și trisonul major do# – fa (mi#) – sol#. O pondere aparte, în aspectul cu referire, au intonațiile de „înconjurare”: fa – la – sol#; fa – si – fa#; re – sol – fa#. Toate cele remarcate au referire la întreaga canavaua intonațională a părții și nu doar la exemplul adus mai sus.

Ca și în partea precedentă, se remarcă fundalul *ostinato* la contrabași, la care se adaugă mai apoi violoncelul și alto – aici, acesta contribuie la crearea imaginii nemișcate a începuturilor, iar dialogul dintre voce și instrumentele de suflat sugerează dihotomia relațională ființă-univers, eu-tu. Acest fundal are o funcție similară celei a pauzelor: de a crea spațialitate, aducând, totodată, prin „culoarea” timbrurilor utilizate și starea de așteptare.

Personajele Eu și Tu, chiar în începutul poemului: „Eu stăteam la o margine a orei / Tu – la cealaltă, / ca două toarte de amforă” – reprezintă însăși imaginea iubirii și a existenței – elementul magic prin care omul și lumea întregă se integrează în ritmurile cosmice. Astfel, una din imaginile specifice textului se referă la oscilațiile pe planurile timp-spațiu: „Cuvintele zburau între noi, / înainte și înapoi (...) se roteau, se roteau între noi, / înainte și înapoi”. Mișcarea perpetuă, pendulară, este subliniată de verbele la imperfect și gerunziu – vedeam, stăteam, zburau, lăsam, înfîgeam, alergând. Am încercat să surprindem această imagine atât în fluiditatea ritmică oferită de frecvența măsurilor alternative cât și prin interludiile orchestrale (cf. 18, 20, 21

ș.a.) contrastante pe plan ritmic (cu compartimentul precedent), ce sugerează devenirea, bucuria, imaginate într-un „vârtej”, într-o rotire fantastică de vals.

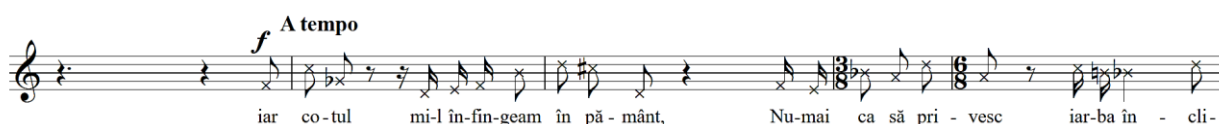
Imaginea „vârtejului aproape văzut”, a mișcării perpetue este sugerată și pe plan dinamic, mai ales în segmentul final, prin indicațiile *fp*, în *tremolo* din partida viorilor I și II.

Pe de altă parte, frica de a pierde această stare este un alt aspect urmărit în transpunerea muzicală a poemului. În cea de-a doua strofă, am apelat la procedeul de interpretare vocală *Sprechstimme*: „Vârtejul lor putea fi aproape zărit, / și deodată, / îmi lăsam un genunchi, / iar cotul mi-înfîgeam în pământ, / numai ca să privesc iarba-nclinată / de căderea vreunui cuvânt, ca pe sub laba unui leu alergând”. Versurile, în care se resimte străduința de a discerne sentimentul, s-au „materializat” în discursul unor linii melodice bizare, în meandre ritmice complicate, întrerupte de pauze, care sugerează neliniștea și tulburarea, nesiguranța.

Starea de neliniște provocată de gândul că sentimentul abia apărut ar putea să dispară este redată, deopotrivă, prin intonația aproximativă a manierei *Sprechstimme* și prin figurile intonaționale retorice ale interogării din partiția solistei. Rafalele marcat atente ale instrumentelor creează, la rândul lor, o stare de precauție, de nesiguranță. În structura acestor pasaje scurte în diapazonul de sextă se evidențiază, pe de o parte, intervalul de cvartă, care imprimă siguranță, urmat imediat de o secundă mică descendentă, care introduce sentimentul de îndoială. Sunt de remarcat și contururile pasajelor: mișcare ascendentă – mișcare descendentă, care, la rândul lor, imprimă nestatornicire, îndoială, balansare.

Senzația este puternic amplificată și de efectul sonor al procedeeului în cauză (Exemplul 6).

Exemplul 6:

M.S. 

Finalul (cf. 21) prezintă un caracter mai încrezut, afirmativ al muzicii, într-o anumită accelerare – Eu și Tu se lasă duși de vârtejul vieții, contopindu-se într-o bucurie de proporții cosmice – element simbolizat, în special, de linia melodică a solistei care se contopește cu mișcarea orchestrală – vocea și oboiul 1 se împletesc într-un unison, într-un tempo tot mai accelerat.

În această parte predomină abordarea conceptuală a sursei poetice, discursul muzical de factură abstractă fiind supus unor mișcări și sensuri subtile ale verbului stănescian, în care se împletesc în mod organic istoria unei (aparent banale) iubiri, proiectată în spații universale atemporale, căpătând semnificații cosmogonice. Pe plan muzical, se remarcă reliefa

elementelor esențiale ale discursului – ritm, sistem sonor, dinamică – din perspectiva semantică a întruchipării sonore.

Conținuturile universului poetic stănescian oferă nenumărate prilejuri de gândire și contemplare asupra unor înalte dimensiuni filozofice – conștiința, evoluția personalității umane, a eului, traiectoriile destinului uman, iubirea ca mod de trăire și înțelegere a lumii etc., iar poemul *Scurtă vorbire*, selectat din volumul *Măreția frigului*, este una din cele mai elocvente mărturii în acest sens. Ca și în celelalte patru poeme, sentimentul central este motivul iubirii, cel puțin, poemul debutează cu o viziune declarativă totală asupra dragostei – „Vrei să trăiești numai pentru mine/ și singur/ și fără umbră, cum fără umbră este/ cifra unu?” – o abordare în care protagoniștii Eu și Tu sunt desființați prin contopirea totală, într-un tot întreg fără umbră, fără drept de apel. Astfel, spațiul limitat al sinelui este depășit, devenind nemărginire, în contextele simfoniilor întregului, în condițiile redescoperirii sinelui în alte dimensiuni, aidoma mirării ingenuie a copilului din noi, care privește un copac, un animal, un cer. La Stănescu, Eul aspiră în sine întregul univers, lumea, fiind, în același timp, și Eu, și Tu, și, prin aceasta, devenind liber, concentrând imensitatea și oferindu-i un alt conținut, un alt contur, un spirit congruent ființei sale. Iată de ce, discursul poetic dialogal nu poate avea decât un caracter de ecou reflexiv și, mai ales, răspunsurile la întrebările puse nu pot fi așezate decât în spațiul afirmativ al lui *Da*, care, în acest poem, este un personaj ce poartă o discuție paradoxală cu Eul, exprimând o concordanță supremă cu acesta.

În viziunea noastră, poemul ales pentru **partea a V-a** a ciclului, produce o expresie extrem de sugestivă a universului poetic stănescian, ancorată în simbolismul de sorginte filozofică, specific creației sale, conținând simboluri speciale pentru ceea ce înțelegem prin conceptul de ființă în sine. În cartea sa *Nichita Stănescu. Orizontul imaginar*, cercetătorul Corin Braga notează, referitor la acest text: „Aparent, poetul este ființa, și Da este ecoul său în oglindă, dar, în realitate, Da este pozitivitatea absolută, în timp ce poetul este cel care încearcă să o descrie, să o reflecteze. În sine însăși, entitatea aceasta „fără umbră” nu poate fi definită, înțelegând prin definiție o relație de autocunoaștere, prin care obiectul devine propriul subiect. Ea nu poate spune că este cutare sau cutare lucru, ea pur și simplu este acel lucru” [citat din: 4 p. 196].

Astfel, pornind de la acest poem stănescian de o complexitate deosebită, ca și conținut semantic, am optat pentru dialogarea discursului muzical, după modelul versului, care în această parte capătă un caracter „teatralizat”, prin introducerea a doi soliști – mezzo-soprană și bariton, respectiv, vocea masculină este personajul Da, cea feminină – Eul.

Partea începe cu o Introducere calmă, și, totodată, alarmantă (stări induse de intervale de triton în orchestră). E de remarcat metrul iambic al ritmului cadențat al muzicii. Procedul de proliferare ritmică, determinat prin creșterea nucleului intonațional ritmic atât *ad initio* cât și *post manifesto*, evidențiază caracterul emfatic al narațiunii.

Ea/Eul întreabă – El/Da cade de acord întru totul, fără a intra în detalii și fără a o contrazice. Răspunsurile afirmative se succedă cu „valurile” instrumentale, care exprimă întreaga procesualitate micro- și macro-cosmică – mișcările sinelui, ale Eului, în care începe întreaga imensitate a universului.

Răspunsurile de fiecare dată apar într-o nouă expunere – *sotto voce*, *parlando* etc.

Un rol aparte îl are, în viziunea noastră, utilizarea unor diverse procedee de vocalizare – *sotto voce*, *recitando sotto voce*, prin care se accentuează intimitatea tainică a iubirii, a dedicației absolute. Începând cu m. 49, mezzo-soprano va recita textul, păstrând desenul ritmic indicat în partitură, suprapus pe intonații din partea I-a, la instrumentele aerofone.

„Valurile” pasajelor, având indicația *giocos*, exprimă bucuria Eului plin de energie. E de remarcat, că structura pasajelor este asemănătoare celei a pasajelor cu un caracter avântat din părțile precedente: secundele mici ce înrămează cvartele și cvartele mărite – fapt ce oferă, în rând cu alte procedee lexicale și structurale, omogenitate întregului ciclu.

Intonațiile *giocos* apar ulterior și în partida viorilor, pe mișcarea contrară a corzilor grave *pizzicato*. Contrapunerea acestor două straturi generează o cantitate de energie sporită.

Formulele ritmico-intonaționale, „zigzagurile” liniilor contrapunctice ale orchestrei, sunt imaginile sonore ale „scurtei vorbiri” stănesciene, specifice poemului. Astfel, prin imitarea liniilor vocale, instrumentele orchestrei inițiază un *quasi* dialog cu orchestra *tutti*.

În mod deliberat, am plasat culminația părții – și a întregului ciclu – pe ultimul cuvânt al versului, răspunsul afirmativ final – *Da!*, care vine ca o afirmare a crezului poetic stănescian ce a pus mereu iubirea mai presus de orice sentiment omenesc (Exemplul 7, cf. 39).

Exemplul 7:

39
parlando sotto voce

Bar. 

Ci - ne să fiu? Eu sunt DA!

Concluzionând, menționăm că interpretarea componistică muzicală a poemelor alese înglobează conținuturile universului poetic stănescian, care se caracterizează prin înalte dimensiuni filozofice. Pentru ciclul vocal-simfonic au fost selectate versurile care sintetizează principalele simboluri și alegorii obsesive ale poeziei lui Nichita Stănescu, iar nuanțarea vocală a

discursului muzical se datorează utilizării variantelor timbrale ale soliștilor, precum și a varietăților de articulare a vocii (*sotto voce*, *parlando* etc.). În calitate de imagini sonore ale „scurtei vorbiri” stănesciene, specifice poemelor, sunt utilizate unele intonații-cheie, formule ritmico-intonaționale, dar și unele elemente de textură orchestrală. Textura orchestrală a lucrării îmbină în mod organic scriitura tradițională, precum dublări ale vocilor, imitații libere scurte, contrapunctarea vocilor etc. și scriitura nouă, de natură sonoră sau aleatorică, iar rolul orchestrei în ciclul vocal-simfonic *Eu sunt Tu* nu se limitează la acompanierea soliștilor, la dialogarea simplă sau la ilustrația muzicală, autorul susținând ideea că muzica poate dinamiza mesajul poetic al textului.

Referințe bibliografice

1. CHIRIAC, T. *Semantica muzicii: principii fundamentale* [online]. Iași: Artes, 2014 [accesat 1 mai 2020]. Disponibil: <http://www.tudorchiriac.com/studii%2FSEMANTICA%20MUZICII%2FSEMANTICA%20MUZICII%20%20corectat%2017.04.2016.pdf>.
2. RACHIERU, A.D. Nichita Stănescu, o „existență poetică”. In: *Limba Română*, 2019, nr. 1, pp. 185–196. ISSN 0235-9111.
3. CHELARU-MURĂRUȘ, O. *Nichita Stănescu – subiectivitatea lirică: poetica enunțării*. București: Univers, 2000. ISBN 973- 34-0806-9.
4. BRAGA, C. *Nichita Stănescu: Orizontul imaginar*. Ed. a 3-a. București: Tracus Arte, 2013. ISBN 978-606-664-198-2.

² E-mail: a.f.1987@hotmail.com