



Gabriel Banciu

Introdúcere la ESTETICA RETORICII MUZICALE



PREFAȚĂ

Amplul studiu al muzicologului Gabriel Banciu – *Introducere la Estetica retoricii muzicale* – îmbogățește semnificativ orientările și preocupările analitice ale muzicologiei românești, cu deschiderile, premisele și rezultatele cercetărilor sale îndreptate spre examinarea relațiilor intrinseci dintre componentele majore ale muzicologiei contemporane, cum ar fi *estetica și retorica muzicală*.

Remarcăm, mai întâi, controlul analitic introdus, în confruntarea pozițiilor sintagmatice *versus* programatice, asupra provocării îndreptățite a retoricii la dominația absolută a *sintaxei*, provocare ce vizează direct statutul estetic al muzicii din diferite perioade și epoci stilistice. „Investigațiile asupra retoricii – se scrie în *Argument* – au avut un moment al clarificărilor privind raportul dintre arta persuasiunii și sintaxa cu care era creditată muzica (pentru unii, în exclusivitate)”. Premisele formulate aveau drept reper cuvintele lui Umberto Eco: „ambiguitatea este anticamera experienței estetice”, consemnând faptul că „întreaga istorie a muzicii a însemnat o continuă tendință de ieșire din corsetul sintaxei și de emancipare retorică”.

Subliniem, în al doilea rând, tentativele autorului de a revizui relația retoricii muzicale cu cea literar-poetică, optând pe de o parte pentru valabilitatea și necesitatea analizelor retorice în egală măsură și în fiecare domeniu artistic, iar pe de alta, punând sub semnul întrebării *absolutum*-ul poeziei literare în vederea explorării interdisciplinare a cercetărilor retorice.

Rezultă de aici, în al treilea rând, stăruința spre cuprindere exhaustivă în abordarea cercetărilor retoric-estetice pe plan muzical, de la cele mai vechi timpuri și până în zilele noastre. În acest efort analitic, domnul Banciu apelează direct la rezultatele

de a extinde retroactiv și prospectiv experiențele epocii de înflorire a retoricii muzicale asupra istoriei stilisticii muzicale în întreg ansamblul ei.

În fine, în al patrulea rând, incursiunile retorico-estetice ale autorului se concretizează în probleme teoretice și practice, ele aducând precizări și reformulări importante pentru cercetările estetice muzicale contemporane. Distincțiile, ce apar în preocupările de estetică semantică ale autorului între *sensul muzicii programatice* și *sensul programatic al muzicii*, sunt relevante. Amintim, de asemenea, paralelele retorice din studiu ce apar între *muzică* și *pictură*. Dihotomia între *canonic* și *empiric*, cunoscută în retorica muzicală încă de la Pitagora și Aristoxenos, *mutatis mutandis*, poate fi urmărită și între *logicienii desenatori* versus *elocvenții colorişti* ai istoriei picturii. Sau: rolul *vizualizării* pe care îl au figurile retorice – îndeosebi metaforele – cu funcții deopotrivă selectiv-paradigmatice în *pictură* și *muzică*.

Investigarea nuanțată a problemelor retorice a fost devansată în preocupările științifice ale autorului începând încă din „anii romantici” ai cercetărilor sale studențești și continuând până astăzi. Iată câteva dintre ele: *Aplicarea interdisciplinară a conceptelor și categoriilor semiotice și informatice în analizele estetice muzicale* (1981), *Semnificația estetică a programatismului în muzică* (1991), *Retorica muzicală - sintaxa muzicală; ambiguitate relației* (1998) – studii pe care putem să le considerăm repere concludente în acest sens.

Cele patru capitole ale prezentei lucrări¹ sunt concepute deopotrivă istoric și structural. Pe axa verticală a structurărilor paradigmatic

ale interpretărilor conținutului semantic privind generalizările retorice generale și muzicale.

Primul capitol reprezintă, într-o formă analitic-descriptivă și cu subliniate tente muzicale, o cuprinzătoare incursiune în labirintul esteticii semantice. Reținem stăruința de esențializare de către autor a retroactivelor sale asupra istoriei retoricii *în și prin* depistarea și tratarea momentelor cruciale ale mutațiilor istorico-structurale, începând din antichitate și până în zilele noastre. Spre exemplu, încorporarea ideilor filosofico-lingvistice ale lui G. Berkeley – „obiectul și senzația sunt unul și același lucru și nu pot fi despărțite unul de altul” – reprezintă o motivație în plus spre a înțelege mai profund caracterul sensibil retoric al discursului muzical în trăirile emoționale ale întâlnirilor noastre cu ideea artistică zămisliată.

Cel de-al doilea capitol revitalizează și extinde relația *retorică generală – retorică muzicală*, inclusiv asupra epocii contemporane, atenționându-ne asupra rolului deosebit pe care îl va juca principiul retoric în clasificarea artelor și în investigarea interdependențelor lor cu muzica (muzicalitatea arhitecturii, a poeziei, a picturii etc.).

Cel de-al treilea capitol examinează importanța și actualitatea rezultatelor retorice muzicale obținute de-a lungul modurilor de zugrăvire, al curentelor, școlilor și stilurilor istoriei muzicii universale și naționale. Reținem în mod deosebit studierea *funcțiilor ethosului la cântecul popular* și a dublei sale ipostaze în regăsirea retoricii muzicale de la *autenticul căutării* la *căutarea autenticului* la nivelul școlilor naționale.

Iar ultimul capitol este consacrat teoriei și practicii esteticii retorice muzicale contemporane. Dacă primele trei capitole

retorice în baroc, în clasicism, în romantism și, desigur, în epoca noastră contemporană. Spre exemplu, analiza autorului despre regândirea simbolică la Beethoven și la Ceaikovski a metaforelor bachiene din *Pasiunile după Ioan* construite pe venerabilul citat biblic «Es ist vollbracht».

Profunzimea și competența conținutului analitic se subliniază o dată în plus și prin utilizarea unui însemnat material artistic de referință și a unei bibliografii temerare, fapt ce se îngemănează armonios cu stilul discursiv, discret polemizant al studiului ce-și capătă astfel un caracter plăcut la lectură, departe însă de a fi devenit o eseistică gratuită.

În loc de concluzii cităm din autocaracterizarea demersurilor analitice ale autorului, pe care le considerăm relevante: „Muzica își pune în valoare conotațiile vizuale și sensurile poetice pentru a se explica pe sine. Așa se adevăresc cuvintele lui Epictet, «adevărata retorică se identifică, în cele din urmă, cu buna folosire a facultății de exprimare». Adecvarea între semnificanți și elementul semnat este o realitate proprie numai valorilor artistice; rămâne, însă, în sarcina retoricii să o explice.” „Titlul «*Introducere la ...*» nu reprezintă o formă a modestiei ci conștiința abordării unui domeniu pe cât de fascinant, pe atât de complex”.

Având în vedere actualitatea și contribuția la îmbogățirea cu noi puncte de vedere și cu noi aspecte analitice a cercetărilor muzicologice contemporane, sunt convins că rezultatele obținute și prezentate aici vor avea o rezonanță vie în rândul specialiștilor, studenților și melomanilor deopotrivă, aducând un real aport la dezvoltarea nuanțată a muzicologiei și esteticii muzicale românești contemporane.

Prof. univ. dr. Ștefan Angi

ARGUMENT

Nu suntem întotdeauna conștienți de frumusețea lumii din cauză că nu o putem sesiza intelectual ca pe un tot.

Sf. Augustin

Muzica, retorica și estetica sunt domeniile care se întâlnesc, într-un proces care pornește de la generalizarea estetică spre particularul muzical, pentru a dovedi existența unei adeseori contestate proprietăți a artei sonore: persuasiunea motivată retoric a acesteia. Interdisciplinaritatea domeniului esteticii și transferurile mijloacelor retorice spre alte nivele ale gândirii și comunicării umane (logică, lingvistică, semantică, ș.a.), au fost cauza formulării premisei privind compatibilitatea principiilor retoricii cu modalitățile prin care muzica își dezvăluie sensurile. Interpretarea semnului muzical drept semnificant retoric și generalizarea estetică a semnificatului pot fi asociate unei teorii pragmatice a discursului. Dacă retorica, prin tradiție, “a îmbinat o artă a construcției discursurilor cu o teorie despre aceste discursuri”² și a ajuns să reprezinte “arta invenției alegerii și a exprimării ornamentate potrivite care poate servi spre a convinge”³, poate fi asociată și comparată cu toate procesele de generalizare artistică, și - la rândul ei - se răsfrânge asupra tuturor artelor. Se conturează o dublă finalitate în înțelegerea mesajului

² Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaefer, *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, Editura Babel, București, 1996, p. 110.

³ *Idem*, p. 115.

muzical: sensul *programatic* al muzicii, potrivit unei interpretări semiotice și semantice, și descifrarea *hermeneutică*, ca rezultat al convergenței dintre înțelesurile formal-muzicale și cele poetic-retorice.

Demonstrarea ipotezelor mai sus formulate nu poate fi imaginată printr-o tentativă de explicare sincronică. Argumentul istoric, valoarea unor criterii verificate în practica estetică, au înclinat căutările noastre spre acele epoci mai apropiate de sincretismul original, motiv pentru care planul de cercetare a căpătat o structurare “multistrofică”, capitolele care urmează vizând:

1. o posibilă particularizare muzicală a esteticii semantice, din Antichitate și până în secolul al XIX-lea;

2. o evaluare a relației dintre poetică, literatură și muzică în retorica modernă, disciplină conexasă esteticii semantice; exemplificată, în cele din urmă, prin triada semiotică - semantică - retorică;

3. generalizarea artistico-muzicală prin procedee retorice, de la punctul de referință - barocul muzical - retrospectiv spre gregorian și, apoi, prin cele mai reprezentative epoci stilistice: clasicismul vienez, romantismul, școlile naționale, curentele secolului XX;

4. cercetările retorico-semantice ale esteticii, cu implicațiile ei interdisciplinare, urmate de un demers analitic muzical ce împlinește aspectul teoretic și aspiră spre virtuți demonstrative sinergice.

Sistemul analitic pe care ni l-am imaginat se bazează pe mai multe argumente. În primul rând, o bună cunoaștere a implicării retoricii în poetică și artă, conformă planului expus, precum și o determinare a evoluției sensurilor (de la cele inițiale spre cele contemporane) pe care disciplina le are. În al doilea rând, ne bazăm pe demersurile noastre anterioare privind programatism

apare pe extrema concret senzorială a timpului semantic, opus fiind celeilalte laturi, ocupate de către textul implicat în muzică (muzica vocală), menit să sublinieze trăsăturile ideatice ale generalizărilor muzicale. De asemenea, menționăm întrepătrunderile programatice între arte, idee pe care o vom regăsi și valorifica în analizele prezentei lucrări.

Investigațiile asupra retoricii au avut un moment al clarificărilor privind raportul dintre arta persuasiunii și sintaxa cu care era creditată muzica (pentru unii, în exclusivitate).⁵ Concluziile formulate aveau ca reper cuvintele lui Umberto Eco: “ambiguitatea este anticamera experienței estetice”,⁶ consemnând faptul că întreaga istorie a muzicii a însemnat o continuă tendință de ieșire din corsetul sintaxei și de emancipare retorică. De la echilibrul celor două componente pe care-l manifestă atât arta medievală și cea a Renașterii, marcând perioadele barocului, clasicismului și romantismului ca puncte de maximă concentrare a expresivității (fiecare dintre ele cu propria experiență a evoluției spre diversificare retorică) și până la realitatea limbajului muzical contemporan, se poate constata dimensiunea persuasivă a artei. Iar explicarea și exemplificarea acestui proces reprezintă obiectivul prezentei încercări, al cărei titlu, “Introducere la ...”, nu reprezintă o formă a modestiei ci conștiința abordării unui domeniu pe cât de fascinant, pe atât de complex.

⁵ Gabriel Banciu, *Retorica muzicală - sintaxa muzicală. Ambiguitatea relației*, Academia de Muzică “Gh. Dima” Cluj-Napoca, 1998 (comunicare prezentată la Simpozionul de Muzicologie - Cluj 1998).

⁶ Umberto Eco, *Tratat de semiotică generală*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982, p. 334.

I. INCURSIUNE ÎN LABIRINTUL ISTORIEI ESTETICII SEMANTICE; O TENTATIVĂ DE PARTICULARIZARE MUZICALĂ

Oratorul a fost format prin artă și n-a existat înaintea artei.

Quintilian

Estetica semantică pare a fi - potrivit modernității sintagmei - apanajul contemporaneității. “Direcțiile estetice din secolul al XX-lea au devenit mai mult decât orice direcții semantice” afirmă istoricii acestei discipline ⁷. Și totuși, retorica antică, artă ce reunește “o teorie a argumentației, o teorie a elocinței și o teorie a compoziției discursului” (Paul Ricoeur) ⁸, se constituie în precursora interpretărilor semantice din estetica modernă. Și cum exemplul anticilor a avut “replici” în mai toate secolele ce au urmat, între cauză și efect (între primele îndrumări pentru compunerea pledoariilor - formulate de către Corax din Siracusa și Tisias - și semanticismul prezentului) se interpun momente de remarcabilă gândire estetică, pe care le vom puncta în paginile următoare.

S-a afirmat că “a filosofoa înseamnă a argumenta și orice argumentare se înscrie într-un travaliu retoric”.⁹ Așadar, vom porni, în traseul nostru istoric, de la filosofii antichității spre înțelesurile contemporane ale esteticii retorice.

⁷ K.E. Gilbert, H. Kuhn, *Istoria esteticii*, Editura Meridiane, București, 1972, p. 485.

⁸ Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaefer, *op.cit.*, p. 110.

⁹ Jacqueline Russ, *Metodele în filosofie*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999, pp 63-64.

1. Antichitatea: Aristotel, Quintilian

Retorica a apărut în Grecia secolului al V-lea î.Hr. și a avut drept scop persuasiunea. În era clasică, retorica s-a aflat în proximitatea poeziei, cu care se aseamăna prin originalitatea formei și adecvarea conținuturilor (“dacă frumosul nu e scopul retoricii, el este unul din mijloacele ei” - va scrie Aristotel în *Retorica* sa), și de care o deosebeau finalitățile și realizarea în proză. Retorica se constituie, însă, ca disciplină riguroasă în sfera filosofiei, corelată cu dialectica (o “antistrofică” a acesteia), “înglobând preocupări pentru limbă, stil și structura compozițională a discursului numai în măsura în care ele erau legate de argumentație și comunicare”¹⁰, pe baza modelelor discursive, analitic studiate. Istoricul retoricii începe cu Empedocle (c. 490-c. 430 î.Hr.), după spusele lui Diogene Laertios, citat de Aristotel,¹¹ și cu Gorgias (c. 483-376 î.Hr.), “prima figură remarcabilă din istoria retoricii”, “creatorul teoriei generale a retoricii”,¹² comparat cu Eschil datorită nivelului poetic al discursurilor sale, menite să vrăjească auditorii și să le creeze iluzii. Figurile sale de stil, concepute ca modalități de convingere, au rămas consemnate drept “figuri ale lui Gorgias”. Tributar pitagoreicilor, el enumeră calitățile miraculoase ale cuvântului: “un suveran atotputernic, capabil să oprească panica, să alunge durerea, să sporească mila și să producă bucurie”.¹³ Convins că “preocuparea retoricii este mai degrabă forma decât conținutul”, succesul oratorului fiind dependent de cunoașterea perfectă și respectarea cu consecvență a regulilor, Isocrate (436-338 î.Hr.), cel pe care Quintilian îl aprecia ca fiind “înzestrat cu farmec”,¹⁴ este considerat inițiatorul unui nou

stadiu în dezvoltarea acestei discipline. Platon (428-348 î.Hr.) a fost, la rândul său, interesat de retorică, dar “nu a avut nici un respect față de ea”,¹⁵ filosofia și etica fiind argumentul oratorului, respectiv “priceperea de a distinge între adevăr și minciună, între bine și rău.” Dacă pentru Platon retorica este o demagogie, bazându-se pe plauzibil și nu pe adevăr (oratorul poate înălța pe cineva prin elogiu sau îl poate înjosi prin critică), pentru Aristotel (384-322 î.Hr.) “pledoaria pentru teza contrarie este utilă celui care vrea să învețe ce sunt faptele și cum se pun întrebările” (*Retorica*).¹⁶ Aristotel consideră discursul verbal ca pe un proces condiționat de contextul relațional dintre vorbitor și auditorii săi, punând bazele unei adevărate arte pragmatice a comunicării. Argumentul sprijinit de logică devine instrumentul de bază al oratoriei. Etica nu are decât rolul de a asigura energia discursului, persuasiunea fiind lăsată pe seama argumentelor retorice.

Ideile estetice ale filosofului din Stagira sunt expuse în numeroase scrieri (*Poetica*, *Politica*, *Etica eudemică* și *Etica nicomahică*), dar cele legate de tehnica convingerii prin limbaj sunt reunite sub titlul *Retorica*, cel mai vechi manual în domeniu, un adevărat “tratat despre limbaj și stil”.¹⁷ Definiția dată aici retoricii de către Aristotel o consideră drept “facultatea de a descoperi pe cale speculativă ceea ce, în fiecare caz, poate fi apt de a convinge”. Dar funcția retoricii, detaliază Aristotel, este “nu de a convinge, ci de a vedea mijloacele de a convinge pe care le comportă fiecare subiect”.¹⁸

Întreaga concepție aristoteliană se regăsește, într-o formă sau alta, în amintitele scrieri despre art

frumoase”. Aristotel se comportă - va observa Umberto Eco - “nu ca cineva care ar trebui să creeze metafora, ci ca cineva care ar trebui să o interpreteze”¹⁹, atunci când metafora devine prilej de cunoaștere (“a spune că bătrânețea e ca un lan cules înseamnă a cunoaște prin intermediul genului, deoarece ambele lucruri sunt veștede...” - *Retorica*). În timp ce “metafora e dovada unei fericite predispoziții, căci a face metafore frumoase înseamnă a ști să vezi asemănările între lucruri”, poezia e mai filosofică și mai aleasă decât istoria, pentru că în poezie lucrurile se petrec în limitele verosimilului și ale necesarului, în timp ce în istorie se întâmplă în mod accidental (*Poetica*). Are câștig de cauză puterea generalizării poetice, care prezintă universalul, în dauna particularizării pe care istoria se întemeiază.

Ceea ce a realizat Aristotel a fost “reabilitarea față de artă a retoricii”²⁰, în contextul “primei codificări a conștiinței retorice pe care o împlinește epoca clasică”²¹ și conform largului înțeles pe care conceptul de artă l-a avut.

Sistemul retoric al lui Aristotel cuprinde o teorie a argumentației, o teorie a elocinței și o teorie a compoziției discursului și distinge trei genuri de discurs: *judiciar* (utilizează entimema ca mod de argumentare), *deliberativ* (folosește exemplul) și *epidictic* (având drept mod de argumentare amplificarea). Tipologia situațiilor discursive, stabilită în Grecia sec. al V-lea î.Hr., se prezintă astfel:²²

<i>Timp</i>	<i>Genul discursului</i>	<i>Tipul de auditoriu</i>	<i>Mijloace</i>
--------------------	---------------------------------	----------------------------------	------------------------

Remarcăm, în spiritul celor afirmate, genul epidictic, care are drept scop raportul între frumos și urât, propriu unei interpretări estetizante a retoricii.

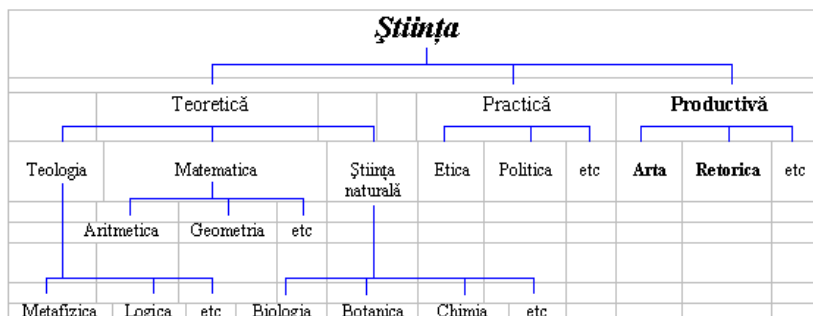
Retorica aristoteliană se împarte în: invenție, dispoziție, elocuție și acțiune, cărora li se va adăuga, potrivit tradiției romane, o a cincea parte, memoria.

Invenția reunește subiectele, argumentele, locurile (“tipuri de acord tacit între emițător și receptor”²³) și tehnicile de persuadare, se bazează pe topică și aduce argumente retorice de tip deductiv (bazat pe *entimemă*, un silogism legat de verosimil) sau inductiv (susținut prin *exemplu*, prezentat sub forma fabulei sau a parabolei, și devenit, mai târziu, un frecvent utilizat mijloc stilistic).

Dispoziția vizează structura sintagmatică a discursului, este o artă a compunerii și cuprinde: *exordiul* (*captatio benevolentiae*), *narațiunea* (*diégesis*), o expunere concisă, clară și verosimilă a faptelor sub forma povestirii legendare, istoriei sau ficțiunii, *confirmația*, momentul prezentării argumentelor, și *perorația*, ce încheie discursul și cuprinde o *recapitulatio* și o *indignatio*.

Elocuția este o artă a stilului și controlează dimensiunea estetică a discursului, respectiv construcția gramaticală, alegerea cuvintelor, efectele de ritm și omofonie, figurile și tropii. În funcție de caracterul nobil sau nu al cauzei, stilul se diferențiază în trei genuri (*genera dicendi*): umil, mediu și sublim. Terminologia elocuției va fi împrumutată, mai târziu, poeziei, muzicii și arhitecturii.

Acțiunea (*hupocrisis*) este arta rostirii discursului și se referă la “elocința corporală” și adecvarea vocii, în planul volumului, intonației



Arta (*téchne*), potrivit lui Aristotel, “desăvârșește ceea ce a fost început de natură” (*Fizica*) și “este creația umană după imaginea creației divine, deoarece arta concurează cu procesele naturii, iar Dumnezeu e primul motor al acesteia”.²⁵ Arta este, deci, un proces psiho-fizic, opus naturii (atâta timp cât știința se ocupă cu existența iar arta cu devenirea), dar asemănător acesteia prin scopurile urmărite. Conceptul aristotelic de artă era mai cuprinzător decât cel care limita sfera de cuprindere la așa-zisele “arte frumoase”, respectiv cele care “completează natura cu ceea ce ea este incapabilă să facă, fie o imită în ceea ce a făcut” (poezia, muzica, dansul și artele plastice). Acestea se încadrau în categoria artelor mimetice, imitația fiind un dar înnăscut, natural al omului, o cauză a satisfacției lui, ceea ce explică de ce în artă plăcerea e produsă și când sunt imitate lucruri care în natură nu plac. Alături de imitație, darul armoniei și al ritmului constituie cea de-a doua cauză care a dat naștere poeziei (*Poetica*). Imitația lucrurilor se face “fie cum acestea au fost sau sunt, fie cum se spune sau par a fi, fie cum ar trebui să fie” (*Poetica*), dezvăluind un principiu direct, unul mediat, mai apropiat de adevărul artistic, și un sens moral. De altfel, arta “poate fi mai frumoasă decât natura dacă adună la un loc farmecele risipite ale acesteia” (*Politica*). Imitația trebuie să depășească realitatea superficială și să caute modelul dincolo de

²⁵ K.E. Gilbert, H. Kuhn, *op.cit.*, pp. 75-76.

granița adevărului, “la marginile verosimilului și necesarului” (*Poetica*), esențială fiind compoziția și armonia formelor. Istoria *mimesis*-ului se finalizează prin înțelegerea sa drept “reprezentare a realității, pe de o parte, și, pe de alta, expresia ei liberă”.²⁶ Pentru Aristotel imitația este o formă a cunoașterii, condiționată de “natura pe care o reflectă și căreia tinde să i se conformeze”.²⁷

Imitația ca funcție a artei este însoțită de ideea purificării emoțiilor ca efect al ei. *Catharsis*-ul, cauzat, potrivit ideilor orifice și pitagoriciene, de muzică, devine calea spre “acea stare de totală satisfacție în viață pe care o numim fericire” (*Etica nicomahică*). Înfrâurirea muzicii este evidentă îndeosebi asupra unor anumite temperamente “particular de sensibile”, însă “toți, deopotrivă, încearcă un soi de purificare și o ușurare întovărașită de desfătare” (*Politica*). Acțiunea purificatoare nu este proprie tuturor artelor imitative, artele plastice nefiind acceptate în “grupul catartic”. Ritmul, limbajul și melodia, ca mijloace comune de exprimare ale artelor imitative, unesc poetica și muzica, arte care potențează efectul catartic al tragediei, definită de Aristotel drept “imitația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe osebit după fiecare din părțile ei, imitație închipuită de oameni în acțiune, ci nu povestită, și care stârnind mila și frica săvârșește curățirea acestor patimi” (*Poetica*). Prin urmare, obiectul imitației se constituie din caractere, patimi și fapte omenești, iar părțile constitutive ale tragediei sunt subiectul, caracterele, limba, judecata, elementul spectaculos și muzica (*Poetica*). Dacă “scopul poeziei este să facă lucrurile mai mișcătoare”²⁸, muzica

seamănă atât cu “caracterele morale” cât și cu “o comunitate politică și articularea acesteia într-o parte conducătoare și una subordonată”.²⁹ Studiarea efectelor muzicii a dus la diferențierea modurilor în *etice* (dorianul auster și stabil, opus mixolidianului melancolic și ionianului iritant), *practice* și *entuziastice* (frigianul, pasionat și orgastic) și la concluzia că “în noi există un fel de afinitate față de modurile și ritmurile muzicale”, deci “sufletul este armonie”.³⁰ Iar sufletul aristotelic este unul dinamic și contradictoriu, dacă “ceea ce se află în opoziție este simetric și armonic, căci din lucruri deosebite se ivește armonia cea mai frumoasă, totul născându-se din luptă” (*Etica nicomahică*). La baza strategiei oratorice de persuadare se află (atât în comunicarea verbală cât și în cea artistică), conform gândirii aristotelice, *ethos*-ul și *pathos*-ul. Prin *ethos* “un bun orator își construiește credibilitatea prin modul său de a argumenta”, în timp ce *pathos*-ul provoacă dispozițiile și pasiunile auditoriului. De altfel, oratorul “convinge prin argumente, place prin moravuri și emoționează prin pasiuni”.³¹ Aristotel sesizează “forța denotativă” a limbajului și, în *Retorica* sa, pune bazele unei “paradigme a situației verbale complexe”,³² în contextul unei autonomii a artei în raport cu legile morale și cu cele naturale (“adevărul artistic e diferit de adevărul moral”). Cu toate acestea, frumosul aristotelic este “numai ceea ce însumează deopotrivă binele și plăcerea”³³ și “stă în mărimă și ordine” (*Poetica*). Experiența estetică este exclusiv umană, percepută predominant intelectual (poezia) sau senzorial (muzica și artele plastice). Înțelegerea pur senzorială a artei are, însă, limitele ei, căci “dacă ceva se definește prin doi termeni, conform cu fiecare în parte, ca de pildă că frumos e ceea

urât în același timp, căci ceea ce e plăcut privirii nu este plăcut auzului, fiind frumos și urât totodată” (*Topice*).³⁴

Pentru Aristotel, muzica rămâne “cea mai puternică dintre arte” (*Politica*) și cea mai plasticizantă (“redarea prin muzică a caracterului nu e la fel de bogată în semnificație universală ca imitarea prin tragedie...; e însă mai lesnicioasă”) iar retorica “o artă subsidiară, componentă a trusei dramaturgului”. Studiul unei estetici a retoricii muzicale nu poate începe decât cu Aristotel, concepțiile filosofului din Stagira fiind permanentul punct de referință.

După Aristotel și Școala peripatetică, retorica este dominată de “preocupările strict practice”³⁵, iar în epoca elenistică devine “o disciplină care se deosebea cu greu de gramatică”³⁶, ca urmare a unui proces de literaturizare a acesteia. Romanii au preluat retorica de la greci și, prin Cicero, “schitează teoria adevărului artistic, care nu corespunde întotdeauna celui etic sau de fapt.”³⁷

În primul secol d.Hr., Quintilian (c. 35-95), “ultimul și cel mai însemnat reprezentant al școlii romane de retorică”, realizează, prin *Institutio Oratoria*, “o sinteză a doctrinelor retorice mai vechi”³⁸. Cele douăsprezece cărți ale *Artei oratorului* readuc în sfera de interes a retoricii legătura ei cu arta, cu muzica. Prima dintre ele se ocupă de rolul muzicii în formarea oratorului. Preocupat de teza apariției retoricii odată cu limba, Quintilian invocă *eloquentia naturalis* ca dar al naturii (“începutul vorbirii ni l-a dat natura; începutul artei - observația”) și revendică muzica drept disciplină oratorică, fără de care “elocința nu

care “redă cu noblețe prin ajutorul cântecului și al măsurii ceea ce este sublim, cu farmec ceea ce este plăcut, ceea ce este obișnuit pe un ton liniștit, și ... pune de acord arta cu sentimentele exprimate”. Capacitățile expresive sunt recunoscute și pentru instrumentele muzicale, care, “măcar că nu pot exprima cuvinte, produc stări variate în sufletele ascultătorilor”. Moștenirea aristotelică a *ethos*-ului se materializează în preferința pentru muzica “prin care se aduceau laude vitejilor și pe cea pe care o cântau vitejii înșiși”, în căutarea “mijloacelor prin care muzica poate stârni sau potoli sentimente”.⁴⁰

Retorica devine, în definirea dată de Quintilian, “*ars / scientia bene dicendi*”⁴¹, oratorul având trei scopuri declarate: să informeze, să miște și să placă (*ut doceat, ut moveat, ut delectat*). Ultimul dintre ele ne întoarce în timp și spațiu spre aristotelicul *hedoné*. Conform teoriei formei ornate, Quintilian definește metafora drept “ornamentul cel mai frumos al vorbirii”, considerând că ea “veghează ca nici un obiect să nu pară lipsit de nume”.⁴² Figurile și tropii sunt reunite prin scop (“dau ideilor putere sau le împrumută farmec”) și asemănătoare prin caracteristica generală (“se abat de la exprimarea simplă și directă pentru a da frumusețe stilului”). Ceea ce le deosebește, însă, rezultă din raportul față de semnificație: tropul este “vorbirea transpusă din semnificația ei naturală și principală într-un alt înțeles, cu scopul de a o îmbogăți”, sau “o expresie transpusă dintr-un loc unde își are înțelesul ei propriu, într-altul, unde nu are înțelesul ei propriu”, în timp ce figura este “o înlănțuire de cuvinte, diferită de felul de exprimare obișnuit și de acela care ne vine primul în minte”. Atât diferențierea tropilor de figuri cât și clasificarea acestora

dicțiune - *dictionis*, de elocuțiune - *elecutiois*, de vorbire - *sermonis*, de cuvântare - *orationis*).

Deschiderea estetică a relației dintre artă și frumos este surprinsă nu la nivel intențional ci al finalității: “arta nu caută frumusețea, dar o realizează”.⁴³ Raportul *ratio* - *oratio* devine o problemă de interpretare, căci “cei culți înțeleg sensul artei, cei de rând plăcerea”.⁴⁴ Un al doilea raport, cel dintre filosofie și artă, duce la distincția între două modalități de bază ale comunicării, concisă și amplă, prima fiind proprie filosofiei, cea de-a doua, retoricii.

Quintilian a clasificat artele, asemeni lui Aristotel, în trei mari grupuri: artele teoretice - *theoretiké*, cele care depind de observație și nu cer acțiune fizică, (exemplul tipic fiind astronomia), artele practice - *praktiké*, care se epuizează în acțiune (dansul), și artele poetice sau productive - *poietiké*, precum pictura. În prima categorie erau incluse științele, separate de ceea ce numim astăzi prin sintagma “arte frumoase”, diferențiate în funcție de finalitatea și raportul lor cu temporalitatea. Muzica reunește câte ceva din caracteristicile fiecărei grupe: știință, în concordanță cu ideile pitagoricienilor și teoriile lui Aristoxenos, artă practică, asemeni dansului, dar și productivă, într-un sens determinat de preferințele legate de *ethos*. De fapt, o artă liberă și educativă, asemeni poeziei, și apropiată de retorică: “urechile sunt cele mai indicate pentru a judeca o compoziție poetică”. Muzica în antichitate, de la Aristotel și până la Quintilian, de la perioada clasică grecească până la cea a Imperiului roman, se dovedește a fi înzestrată cu înțelesuri descifrabile retoric, iar retorica se întruchipează drept artă. Viziunea integratoare solicită, desigur, aprecierile esteticii.

⁴³ Wladislaw Tatarkiewicz, *op.cit.*, vol. I, p

2. Evul Mediu: de la Sf. Augustin la Boethius, Cassiodorus și Isidorus

Estetica medievală nu s-a constituit într-o disciplină de sine stătătoare. Într-o epocă în care *frumosul* era legat de conceptul de *bine* (“frumosul este ceea ce admirăm, binele este ceea ce ne străduim să realizăm” - spunea Toma d’Aquino), iar amândouă, însoțite de unitate și adevăr, constituiau proprietățile universale ale existenței (transcendentaliile), regăsim ideile antice într-o nouă conjunctură, aceea a valorilor creștine.

Arta medievală era simbolică (adevărul și frumosul etern nu puteau fi reprezentate nemijlocit) și demonstrativă, legată de imagine.

Muzica acestei perioade reflecta legile cosmice, corespunzător scopului artei (reprezentarea universului) și era singura artă liberală.

În ceea ce privește retorica, ea se va rupe de filosofie, va ajunge să nu se mai distingă de poetică și chiar de poezie, și se va descompune “prin autonomizarea unora dintre capitolele sale care devin discipline independente: *ornandi*, *inveniendi*, *scribendi*, *praedicandi* ...”.⁴⁵

Atitudinea antiretorică a teologilor are la bază concepția ascezei creștine, care prefera “vorbirea interioară” și considera cuvântul drept valoare negativă. Retorica creștină se transformă în *ars praedicandi*, o retorică fără elocvență.

La începutul acestui proces de negare a retoricii, Augustin (354-430), gânditor neoplatonician al perioadei creștine timpurii, creștinat și, mai târziu, canonizat de Biserica romano-catolică, devine exponentul unei concepții întemeiate pe filosofia limbajului interior, analizat la nivelul semnului și semnificației (“vorbirea interioară ne-a fost dată pentru a ne readuce în memorie

semne”⁴⁶). Sfântul Augustin considera semnul drept “lucru care, în afară de imaginea pe care o oferă simțurilor, face să apară în minte altceva exterior lui” (*De doctrina christiana*). Diferența dintre muzică și cuvinte este dată de calitatea acestora din urmă: “cuvintele au menirea de a readuce în memorie ceva”. *Vis verbi*, semnificația, este dată de cunoașterea nemijlocită a lucrului desemnat și nu de semnul ca fapt sonor.

Modelul augustinian este continuat, în secolele următoare, de trei gânditori care reprezintă suma concepțiilor medievale, cu deschiderea retorică pe care o asigură abordarea științei muzicii: Boethius, Cassiodorus și Isidorus.

Cunoscut drept “ultimul dintre romani”, Boethius (c. 480-525) a fost “primul filosof medieval, eminent umanist, depozitarul înțelepciunii antice și educatorul lumii moderne, plasat la frontiera dintre două lumi”.⁴⁷ Traducător și comentator al lucrărilor lui Aristotel, autor al unui tratat intitulat *De Institutione musica*, Boethius reia concepția medievală potrivit căreia muzica este în primul rând teorie și se alătură, deci, științelor. Teoria neopitagoriciană a muzicii se concentrează, din punct de vedere estetic, în definiția dată frumosului: “comensurabilitatea părților”. Forma, proporția și numărul sunt criteriile frumuseții, derivată din muzică și cu atât mai evidentă cu cât proporția care o generează este mai simplă. Apartenența muzicii la cunoașterea rațională este explicit formulată: “tot ce ține de domeniul rațiunii și al pătrunderii inteligente poate fi pe bună dreptate atribuit muzicii” (*De Institutione musica*).⁴⁸ Valoarea frumosului este însă estompată de concepțiile antice creștine: “pari frumos nu pentru

Muzica era singura artă liberală, dar înțeleasă în accepțiunea ei teoretică, ca “judecare prin pătrundere (*speculatione*) sau prin rațiune ... a melodiilor și ritmurilor, a feluritelor cântece și versuri”. Poezia era, prin urmare, parte a muzicii (întrucât se adresa urechii, prin recitare), genurile care țin de arta muzicală fiind trei: “unul ... care folosește instrumentele, altul ... al compunerii poemelor, al treilea al judecăților asupra execuției instrumentale și realizării poetice” (*De Institutione musica*).

La Boethius, conceptul de muzică se lărgeste, pe măsura exemplului pitagorician, cuprinzând muzica cosmică (*mundana*), care “se observă în mișcările astrelor”, muzica umană (*humana*), “înțeleasă de oricine coboară în sinea lui”, și cea interpretată de unele instrumente. Restrângerea instrumentelor este consecința perpetuării concepției antice legate de *ethos*-ul muzicii, de calitățile psihagogice ale acesteia: “sufletul se întărește prin cântecele pline de elan” sau “este corupt de melodii desfrânate”.

Estetica lui Boethius fixează muzica drept model, fiind “matematică prin fundamentele ei, intelectuală prin perspective și metafizică prin consecințe (se încheia cu muzica cosmică)”.⁵⁰ Principiul retoric se manifestă doar prin arta sonoră, calea către minte și suflet fiind cea a auzului.

Cassiodorus (c. 480-575), enciclopedist și demnitar, păstrător al tradiției antice, este autorul unei Retorici și al lucrării *De artibus et disciplinis liberalium artium* (*Despre arte și principiiile artelor liberale*). Conceptul de frumos este, ca la Sf. Augustin și Boethius, justificat matematic. Funcțiile artei corespund concepției lui Quintilian (*ut doceat, moveat, delectat*), de la retorul roman preluând și clasificarea artelor (teoretice, practice și poetice

mai plăcută melodie din vocile armonizate” iar “literatul știe să obțină muzicalitatea versului prin dispunerea armonioasă a accentelor”). Muzica ocupă un loc central în estetica lui Cassiodorus, fiind investită cu finalități morale (“înalță spiritul”) și educative (“grație ei cugetăm just, vorbim frumos și ne mișcăm cum se cuvine”). Nu este omisă nici plăcerea: muzica “desfată urechile” și “încântă inima”, mai mult, produce un *catharsis* ce-l eliberează pe om de pasiuni. Efectul catartice este propriu și științei literelor: ea “purifică moravurile omenești” și “înfrumusețează vorbirea”, “de acest fapt bucurându-se în chip miraculos deopotrivă cei care ascultă și cei care vorbesc” (*Scrieri diverse*).

În concepția lui Cassiodorus, muzica și poetica sunt gândite retoric; o retorică care pornește de la numere și accede spre sensibilitatea umană.

Isidorus din Sevilla (c. 570-636), sfânt al Bisericii, reia ideea frumosului ca adevărată și corează, precum Plotin, frumosul cu lumina. Simțul se referă la natură și intelectul la artă, afirmă Isidorus, rolul muzicii fiind absolutizat: fără ea, “nici o știință nu poate fi perfectă, deoarece nimic nu există fără muzică”. Chiar “lumea însăși constă dintr-o anumită armonie a sunetelor” iar “cerul se rotește după o modulație armonică” (*Etymologiae*).

Isidorus, asemeni predecesorilor săi, Boethius și Cassiodorus, împarte cele șapte arte liberale (*septem artes liberales*) în *trivium* (gramatica, retorica și dialectica) și *quadrivium* (aritmetica, geometria, muzica și astronomia).

Muzica, deși alăturată științelor, acaparează domeniul poez

3. Descartes

Leibniz spunea: “filosofia carteziană este anticamera adevărului și e dificil de a pătrunde mai departe fără să fi trecut pe aici.”⁵² *Dubito, ergo cogito; cogito ergo sum*, sunt expresia îndoielii carteziene, o îndoială nu sceptică ci metodologică, care vizează găsirea unui fundament absolut sigur al cunoașterii. Ca reprezentant al raționalismului în filosofia modernă și “adevăratul inițiator al acesteia” (Hegel⁵³) René Descartes (1596-1650), al cărui nume latinizat este *Renatus Cartesius*, pornește de la îndoiala metodică asupra tuturor cunoștințelor, asupra datelor simțurilor și chiar asupra existenței lumii. Potrivit metodei carteziene, cea mai importantă regulă este aceea “de a nu accepta niciodată un lucru ca adevărat” dacă nu apare astfel în mod evident. Se afirmă prioritatea cunoașterii raționale în raport cu cea senzorială, intuiția și deducția fiind singurele căi pe care putem merge fără teama de a ne înșela. Cele patru reguli necesare “pentru a întrebuința bine rațiunea”, cuprinse în *Discours de la Méthode*, au drept scop “două demersuri ale gândirii: 1) să se descompună lucrurile în elementele lor simple, al căror adevăr este dat de intuiție; 2) plecând apoi de la aceste elemente simple, să se recompună lucrurile prin deducție, care merge din evidență în evidență și se ridică cu ajutorul inducției la adevăruri mai generale”.⁵⁴ Gândirea modernă reține termenul de *cartezian*, care, “dincolo de *cartezianism* ... înseamnă: rațiune; claritate și distincție; echilibru și unitate; metodă și cunoaștere; ‘*art de raisonner*’.” Înțelesul se detaliază ca “stil de lucru și de gândire structurat sub ideea unității științei prin unicitatea și unitatea rațiunii umane, idee paradigmă în ...

afirmarea semnificației umane a științei”.⁵⁵ Căci “*le bon sens est la chose du monde la mieux partagée*”.⁵⁶ Cu toate acestea, Descartes, ca autor al unui tratat despre muzică bazat pe un calcul al proporțiilor (apărut în anul 1618), a considerat că ideile sale nu sunt aplicabile în artă, produs subiectiv al imaginației, care nu poate fi supusă raționalizării. Dacă “numim *bine* și *rău* ceea ce simțurile noastre interne sau rațiunea noastră ne fac să considerăm potrivit sau contrar naturii noastre”, “numim *frumos* sau *urât* ceea ce ne este înfățișat ca atare de simțurile noastre externe ...”⁵⁷ Departe de concepția oficială a secolului al XVII-lea (care decreta identitatea frumosului cu adevărul), Descartes considera că “fundamentul frumosului se află dincolo de rațiune, în pasiune, în simțuri, în bogăția empirică”.⁵⁸ Corespondența sa cu savantul Marin Mersenne dezvăluie câteva din ideile esteticii carteziene: “noțiunile noastre de plăcut și frumos sunt total subiective”; “e cu neputință să vorbim despre vreun criteriu al frumosului sau al plăcutului”; “același stimul poate fi plăcut sau neplăcut, poate părea frumos sau urât, în funcție de tipul de imagine mentală pe care o evocă în mintea noastră”; “unul din principalele foloase ale adevăratei frumuseți este că ea nu e nici schimbătoare, nici trecătoare, ci e constantă, sigură și pe gustul tuturor epocilor”.⁵⁹ *Compendiul despre muzică* amintește că vocea umană “prezintă cea mai mare conformitate cu spiritele noastre” și “tendența generală a ritmurilor muzicale e de-a instaura în suflet un afect sau o pasiune similară cu aceea a muzicii”, însă invocă idealul “mediei de aur”, raporturile simple din intervalele muzicale și necesitatea evitării “figurilor derutante” și a “contrapunctului artificial

rațiunii”.⁶⁰ În *Compendium musicae* și *Les passions de l'âme*, Descartes constată că teatrul și cărțile generează o diversitate de sentimente, veselie și tristețe, dragoste și ură; dar, pe lângă acestea, ele stârnesc în noi un fel de plăcere mentală, izvorâtă din “conștiința experimentării de către noi a acestor emoții”. Suntem conștienți de emoția pe care ne-o provoacă arta, dar, în același timp, această conștiință ne face plăcere, sentiment însoțit, uneori, și de tristețe. Experiența estetică este, prin urmare, subiectivă, ca și frumosul, iar arta irațională.

În contrast, raționalismul se potrivea retoricii: “prețuiam mult elocința și eram îndrăgostit de poezie, dar consideram că și una și alta sunt mai degrabă daruri ale spiritului decât roade ale studiului. Cei care raționează cel mai corect și își expun clar și inteligibil ideile, conving totdeauna cel mai bine ... chiar fără să fi învățat retorică. Cei cu inspirațiile cele mai ingenioase și exprimate cu gingășie și abilitate vor fi cei mai buni poeți, chiar necunoscând arta poetică”.

Pornind de la ideile lui Descartes asupra limbajului uman, care “este liber de controlul unor stimuli externi indefinisabili și nu se restrânge la singura funcție de comunicare”, N. Chomski a lansat sintagma “lingvistică carteziană”. Argumentând “aspectul creativ” al folosirii limbajului, autorul “gramaticii generative” a pornit de la ideea că “procesele lingvistice și mentale sunt virtual identice, limbajul procurând mijlocul principal pentru exprimarea de-sine-stătătoare a cunoașterii și simțirii, ca și pentru funcționarea imaginației creatoare”.⁶¹ Așadar, Descartes, “deși a acordat puțină atenție limbajului”, a legat “natura limbajului” de “o anumită teorie a spiritului”, influențând teoriile lingvistice ulterioare.

Ideile lui Descartes (considerat

interpretare a acestora, căci “de la el și până azi nu s-a mai produs nici o cugetare științifică care să se fi abătut de la principiul acestei metode” (Tudor Vianu).⁶³

Preocupat de ideea unei *mathesis universalis*, matematică ridicată la rang de metodă sau chiar de metafizică,⁶⁴ Descartes aprecia că “științele toate nu sunt nimic altceva decât înțelepciune umană, care rămâne una și aceeași întotdeauna, oricât de diferite ar fi lucrurile ce se cercetează” (*Regulae ad directionem ingenii*).⁶⁵

4. Locke

Apărut ca o critică a ideilor înnăscute, empirismul reprezintă doctrina opusă raționalismului reprezentat de Descartes (în Franța), Spinoza (în Țările de Jos) și Leibniz (în Germania). Filosofii englezi Bacon, Hobbes, Locke, Berkeley și Hume neagă postulatul potrivit căruia rațiunea deține idei înnăscute, afirmând experiența ca temei al cunoașterii legilor naturii.

În tentativa sa de “a examina, pas cu pas, într-un mod clar și istoric, toate facultățile spiritului nostru” pentru “a descoperi elementele simple din care sunt alcătuite toate faptele noastre de conștiință”,⁶⁶ John Locke (1632-1704) devine inițiator al unei psihologii experimentale. Lumea simțurilor devine sursa cunoștințelor și a ideilor, gândirea fiind considerată nu esența sufletului ci unul din procesele sale. “Înainte de a întâlni lumea exterioară, intelectul este *tabula rasa* și nu conține

⁶³ * * *, *Descartes și spiritul științific modern*, Editura Academiei Române, 1990, p. 192.

⁶⁴ Constantin Noica, *Concepte deschise în istoria filosofiei la Descartes, Leibniz și Kant*, Editura Humanitas, 1995, p. 107.

nimic care să nu fi fost înainte în simțuri”.⁶⁷ Ideile noastre sunt rezultatul experienței “pe care se sprijină toată cunoașterea noastră”, iar experiența se diferențiază în *senzație* (experiența internă) și *reflecție* (experiența externă). Ideile rezultate din cele două forme ale experienței cuprind ideile *senzației* (respectiv tot ceea ce presupune cunoaștere nemijlocită dintre simțuri și lucrurile exterioare - culoarea, mirosul, gustul, sunetul, spațiul, mișcarea) și ideile *reflecției* (percepția, gândirea, raționamentul, voința, afectul, îndoiala, credința, memoria și imaginația). Prin experiență externă “sufletul nu dobândește decât ideile reflectând asupra propriilor operații”, reflecția reprezentând “perceperea proceselor lăuntrice ale propriei noastre minți” (*Eseu asupra intelectului uman*).

În concordanță cu ideile lui Democrit, reluate și de Aristotel, Galilei și Descartes, filosoful englez separă calitățile lucrurilor (respectiv “puterea acestora de a produce în mintea noastră o idee”⁶⁸) în *primare* și *secundare*. Primele sunt “inseparabile de corp” - soliditatea, întinderea, forma, mișcarea și numărul - iar celelalte reprezintă “puterile diferitelor combinații ale calităților primare, atunci când ele acționează fără a fi percepute în mod distinct” - culorile, gusturile, mirosurile, sunetele, temperatura. Calităților secundare li se contestă existența obiectivă, ele fiind “un efect subiectiv al acțiunii corpurilor asupra noastră” (*Eseu asupra intelectului uman*).

Pornind de la legătura strânsă dintre idei și cuvinte, Locke consideră că nu putem vorbi despre cunoaștere “fără să examinăm mai întâi natura, întrebuițarea și semnificația limbajului”. Cuvintele se interpun între intelect și adevărul de cercetat

lucruri. Dar teoriile cunoașterii empirice se răsfrâng și asupra gramaticii și retoricii. Rostul gramaticii este “nu de a învăța oamenii să vorbească, ci cum să vorbească corect și după regulile exacte ale limbii”, corectitudinea fiind, în mare măsură doar “un element de eleganță a limbajului”. În consecință, “unde retorica nu este necesară, gramatica poate fi lăsată la o parte”.⁶⁹ De pe poziția educatorului, Locke se pronunță împotriva cultivării talentului poetic: “rar s-a văzut un om care să fi descoperit mine de aur și argint pe Parnas ! Acolo este un aer plăcut, dar un pământ neroditor”. Pentru acela care socotește totuși că “arta de a face poezii este o calitate demnă”, recomandă “citirea celor mai străluciți poeți greci și latini”.⁷⁰ Modelul oferit de vechii autori reprezintă categoria frumosului poetic: “o bucată ... al cărei conținut este demn de a fi reținut și a cărei formă de exprimare este concisă și perfectă”. Echilibrul dintre valoarea (morală și estetică) conținutului și conciziunea formei reprezintă idealul retoric, unitatea perfectă dintre *ratio* și *oratio*.

În ceea ce privește retorica (disciplină pe care Locke a predat-o la instituția care l-a format, Universitatea din Oxford) și logica, acestea sunt desconsiderate ca realitate didactică: “abilitatea de a raționa bine sau de a vorbi elegant” nu se obține “studiind doar regulile pe care aceste științe au pretenția că le oferă în acest scop”. “Corecta judecată se bazează pe cu totul altceva decât pe *predicamenta* și *predicabilia*”⁷¹ și nu constă în a vorbi *in modo et in figura*.⁷² Rostul și scopul gândirii logice se leagă de dobândirea unor noțiuni juste și a unei judecăți corecte, precum și de deosebirea adevărului de eroare și a dreptății de nedreptate, și nu pot fi găsite în “arta și formalismul disputelor

modelele oferite, exemplul de elocință fiind oferit de *Epistolele* lui Cicero. Într-o “lume intelectuală la care suntem conduși atât de rațiune cât și de revelație” muzica nu este bine venită. Deși “are o anumită afinitate cu dansul”, muzica reprezintă “însușirea unei îndemânări mediocre” care “îi răpește atât de mult timp unui tânăr și adeseori îl atrage într-un cerc atât de ciudat, încât mulți cred că este mult mai bine să ne lipsim de ea”. Muzica este ultima într-o “listă a dexterităților”, chiar dacă “îndemânarea de a cânta la mai multe instrumente este foarte prețuită de o seamă de oameni”.⁷³

Ultimele fragmente extrase din lucrările didactice ale lui John Locke îl pot exclude din sfera de interes a prezentului studiu. Teoria semiotică a limbajului și raportul dintre experiență și cunoaștere au influențat, însă, viitoarea existență retorică a muzicii.

5. Berkeley

Lumea în sine nu are nici o substanță sau realitate materială, fiind doar o idee a spiritului. Sufletele individuale sunt “substanțe spirituale, indivizibile și active”, iar deasupra lor se situează “substanța supremă, infinită, atotputernică, atotștiutoare și atotbinevoitoare - Dumnezeu”. Aceasta este teza principală a unei doctrine numite *imaterialistă* de autorul ei, George Berkeley (1685-1753), și apreciată drept *spiritualistă* sau *idealist-dogmatică* (Kant). Întrucât limbajul conduce la păstrarea iluziilor purtate de idei, se impune delimitarea clară între cuvinte și lucruri. Ideile abstracte sunt generate de către limbaj, deoarece fiecare idee, unică în felul ei, devine generală atunci când este considerată “reprezentativă pentru toate celelalte idei particulare”. *Principiile cunoașterii umane*

⁷³ *Idem*, p. 140.

abordează o analiză a limbajului “cu valoarea unei metode de investigație filosofică”.⁷⁴ Berkeley delimitează trei tipuri de idei ca obiecte ale cunoașterii: (1) idei imprimate în simțuri, (2) sentimente sau idei provenite din reflecția asupra celor dintâi, și (3) idei ale memoriei și ale imaginației, reproduceri ale ideilor în primele două clase. Reflecția asupra semnificației cuvintelor este condusă spre tentativa de eliminare a ideilor abstracte și a avut drept rezultat enunțarea clară a unor principii semantice.

Berkeley pornește de la concepția lui Locke asupra ideilor generale, căreia i se opune. John Locke avansa teza că “ideile devin generale prin abstractizare, plecând de la idei particulare de același gen și reținând trăsăturile comune și cuvintele - semne ale ideilor - devin generale prin întrebuințarea lor ca semne ale unor idei abstracte”.

Pentru Berkeley, “un cuvânt reprezintă totdeauna o idee care, judecată în sine, e particulară, devenind generală numai prin semnificația care i se atribuie, adică prin faptul că este gândită ca ținând locul oricărei alte idei de același gen; numele, deci, conferă generalitate unei idei particulare”.⁷⁵ Idei generale abstracte nu există, ci numai cuvinte care au o semnificație generală. Cuvintele sunt, deci, “semne, menite să reprezinte lucrurile, care sunt întotdeauna particulare”.⁷⁶ Berkeley nu acceptă deosebirea, făcută de Descartes și de Locke, între calitățile primare și cele secundare ale lucrurilor, susținând că “toate calitățile, fără deosebire, sunt secundare”. *Imaterialismul* filosofiei lui Berkeley se bazează pe principiul *esse est percipi* (a fi = a fi perceput), această absolutizare a simțurilor ca mijloc de cunoaștere fiind fără precedent în istoria filosofiei: “obiectul și senzația sunt unul și același lucru și nu pot fi despărțite unul de altul”.⁷⁷ În înlănțuirea ideilor, raportul dintre cauză

este efectul unei mișcări sau ciocniri între obiecte, ci “numai un semn al acestui fapt”.⁷⁸

Respingând afirmația că un cuvânt simbolizează totdeauna o singură idee, semantica lui Berkeley ajunge să afirme existența unor cuvinte care au semnificație chiar dacă nu exprimă idei, semnificația raportându-se la un număr mare de idei particulare și nu la o singură idee abstractă.

În perspectivă estetică, Berkeley admite frumosul ca adevărat: “un lucru e desăvârșit atunci când corespunde scopului pentru care a fost făcut”.⁷⁹ Nu simetria și proporția reprezintă frumosul, ci potrivirea acestora. Pe plan retoric, pune în discuție “acțiunea distructivă a cuvintelor”, care “au ruinat și invadat toate științele”⁸⁰ și au mistificat adevărata cunoaștere. Critica ideilor abstracte a lui George Berkeley, realizată prin reflecția asupra semnificației cuvintelor, are “o valoare independentă de scopul apologetic în care a fost utilizată”⁸¹ și consecințe nu numai în procesul de reconstrucție a științei și filosofiei, ci și în estetica unui limbaj lipsit de cuvinte, dar perceput printr-o retorică implicită: cel muzical.

6. Leibniz

Cel care, într-o scrisoare din tinerețe, afirmase: “*me fateor nihil minus quam Cartesianum esse*”⁸² (“mărturisesc că nu sunt nimic altceva decât cartezian”), Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), filosof aflat în căutarea “științei universale”, a conceput a sa *scientia generalis* ca “metodă aplicabilă la toate științele, în măsura în care se pot desprinde

⁷⁸ *Idem*, p. 71.

⁷⁹ K.E. Gilbert, H. Kuhn, *op.cit.*, p. 224.

</

din ele elemente comune și permanente”⁸³, “o știință generală a formelor și formulelor, o știință care să învăluiească pe cea a cantităților”⁸⁴, cu alte cuvinte, o logică. La baza acesteia stă *ars inveniendi*, respectiv “arta de a forma și de a ordona semnele, după cum se raportează între ele ideile noastre, sau de a avea o relație între ele așa cum o au între ele ideile noastre” (*Dissertatio de arte combinatoria*).⁸⁵

Sistemul filosofic al lui Leibniz pornește de la ontologia substanțelor simple, *monadele*. Invenție teoretică, monada este inspirată de modelul aristotelic, dar imaginată drept substanță spirituală, “puncte metafizice”, un univers în sine, absolut închis, replică în mic a universului. Singurul atribut al substanței este gândirea, monada “înmagazinând primordial cunoștințe integrale despre realul infinit, exterior ei”. Omul, “compozit de monade”, este, deci, în posesia virtuală a aceleiași “integralități de cunoștințe”. Intellectul, în viziunea ineistă a lui Leibniz, este relevat prin “ideile fundamentale prin care noi cugetăm despre lume”, respectiv “adevărurile axiomatice care stau la baza lor”.

Referirile la teoria naturii și a armoniei ei, precum și principiile metafizico-teologice în virtutea cărora este proclamată dominația divinității și este asigurat “acordul corpului cu spiritul”, completează sistemul filosofului german. Se adaugă doar preocupările pentru *metodă*, ale cărei norme trebuie căutate în “sfera principiilor logico-matematice absolute care constituie *intellectul*”.

Înlăturarea impreciziei și a ambiguităților vocabularului, precum și discordanțele dintre semnele lingvistice și noțiunile exprimate de acestea, sunt câteva din cercetările lui Leibniz care îl califică drept promotor al lingvisticii moderne. În *Fundamenta calculi ratiocinatoris*, Leibniz include

folosim în locul lucrurilor în procesul gândirii”, cu adausul “semnele sunt cu atât mai folositoare cu cât exprimă mai bine noțiunea lucrului semnificat, astfel încât să poată sluji nu numai reprezentării, ci și raționamentului”.⁸⁶ Ideea unui “alfabet al gândirii omenești, ce poate fi dedus pe cale rațională din elementele date” s-ar putea materializa, spune Leibniz, într-un limbaj artificial care, prin corespondența riguroasă între semne și noțiuni, ar duce la universalitatea comunicării. *Polygrafia universalis*, concepută la granița dintre logică și lingvistică, are drept model universalitatea notației muzicale.⁸⁷ Ideile filosofului german reiau, într-o nouă formă, dezideratul renaștist al înțelepciunii universale (*pansophia*) pe care îl concepute Comenius (1592-1670) ca o expunere enciclopedică a tuturor cunoștințelor aparținând disciplinelor umane, răspândită printr-o limbă universală.

Leibniz concepe știința universală sub forma filosofiei adevărului. Gândirea lui conjugă logica, matematica, mecanica, metafizica și teologia, dar tentativa surprinderii esenței universului nu ocolește nici estetica și arta. Frumosul scapă, însă, cunoașterii raționale, ceea ce nu înseamnă că el nu poate fi cunoscut. Doar că această cunoaștere este diferită de cea a matematicii și fizicii, și se bazează pe gust. Noțiune nouă, gustul va corecta “doctrina riguroasă și aproape automat aplicată” stabilită de către “marii teoreticieni ai clasicismului”, și va avea rolul său în dezvoltarea expresiei și a retoricii, devenind, în secolele ce au urmat, “regula regulilor”, “principiu universal, căruia toate celelalte i se vor supune”.⁸⁸

În ceea ce privește muzica, aceasta “ne farmecă, deși frumusețea ei nu constă decât în raporturile dintre numere și în calcul

de la grâțe).⁸⁹ Muzica devine, deci, un “exercițiu de aritmetică”, parte a “ordinii, proporției și armoniei complete a lui Dumnezeu”: “întocmai după cum nimic nu e mai plăcut simțurilor unui om decât armonia muzicii, tot astfel nimic nu e mai plăcut decât minunata armonie a naturii, față de care muzica este doar o prefigurare și o mică evidență.”⁹⁰

Ideile filosofului german deschid calea simbolismului universal, logicii simbolice moderne și gândirii experimentale. Limbajul universal poate fi, însă, extrapolat în arta sonoră, situată mai aproape de cerințele de comunicare, mai ferită de convenționalul oferit de cuvânt. Universalitatea creației unui ilustru contemporan și conațional al lui Leibniz, Johann Sebastian Bach, dovedește cu prisosință cele afirmate.

7. O gramatică generală: Port-Royal

Filosofia carteziană a avut un puternic impact asupra gândirii moderne. Printre cei care au răspândit și dezvoltat ideile lui Descartes s-au numărat autorii lucrărilor scrise la mănăstirea Port-Royal de lângă Paris, centru al jansenismului. Lucrarea *Augustinus* (1640), scrisă de episcopul olandez Cornelius Jansenius, stă la baza doctrinei teologice care poartă numele autorului ei. Concepțiile Sfântului Augustin despre grație, liberul arbitru și predestinare, au declanșat o polemică în legătură cu întoarcerea bisericii la puritatea primară, purtată cu iezuiții, dincolo de granițele teologiei, în sfera filosofiei, a moralei sau a pedagogiei. Scrierile gânditorilor din Port-Royal, al căror obiect de studiu este, în principal, relația omului cu divinitatea, au drept autori pe Antoine Arnauld (*Tratat despre ideile adevărate și false și Reflecții filosofice și teologice despre noul sistem al naturii și al grației*) și Pierre Nicole (*Eseuri de*

⁸⁹ Wladislaw Tatarkiewicz, *op.cit.*, vol. IV., p. 161

morală, care cuprind un *Tratat despre adevărata și falsa frumusețe*). Principalele lucrări care au creat, însă, renumele Port-Royalului, sunt, însă, *Logica sau arta gândirii* (*La Logique ou l'art de penser*), lucrare semnată de cei doi autori mai sus menționați, și *Gramatica generală și rațională* (*Grammaire générale et raisonnée*), scrisă de Claude Lancelot potrivit concepției și indicațiilor lui Arnauld, ambele în anul 1660.

Logica de la Port-Royal, lucrare care a acreditat ideea de “artă a gândirii” prin “echilibru, claritate, soliditatea argumentelor, erudiție discret dozată și judicios folosită”⁹¹, a avut drept consecință eliminarea scolasticii din cugetarea filosofică și științifică.

În ceea ce privește *Gramatica generală*, aceasta corespunde unei idei foarte răspândite în epocă, bazată pe corelarea categoriilor gramaticale cu cele ale logicii. Gramatica era concepută ca un ansamblu structurat logic în vederea studierii tuturor limbilor naturale, conceput ca sinteză între arta vorbirii și arta gândirii. Deși, dintr-un punct de vedere, gramatica poate fi înțeleasă ca o disciplină predominant empirică, Școala de la Port-Royal o transformă într-o “știință deductivă, comparabilă cu logica, în special cea aristotelică”, încercând “să enunțe un ansamblu de principii cărora li se supun toate limbile și să explice, pe baza lor, folosirea fiecărei limbi în parte”.⁹² Pentru cel puțin două secole, combinarea unui “punct de vedere normativ-restrictiv” cu o “prezentare deductivă a regulilor” a însemnat predominanța teoriei și apariția “științei gramaticale”.⁹³ Fundamentul comun al limbilor este explicat pornind de la scopul lor comun: comunicarea. Ca urmare, pe baza

sănătoasă constituie fundamentul artei gramaticii”,⁹⁴ autorii *Gramaticii* de la Port-Royal stabilind o relație de strictă determinare între gândire și limbă. Nivelul cel mai profund al gramaticii devine analiza gândirii (pe baza unei reflecții privind operațiile spiritului), a cărei universalitate se răsfrânge asupra principiilor generale care stau la baza tuturor limbilor. Gramatica generală afirmă existența unei ordini naturale a cuvintelor, pentru înțelegerea proprietăților unui obiect fiind necesară mai întâi reprezentarea acestuia. Pornind de la această realitate, figurile retorice au fost considerate drept mod de vorbire artificial și impropriu, motivat doar prin eleganță și expresivitate. Vorbirea naturală substituită trebuie, însă, restabilită de auditor, pentru ca semnificația frazei să fie înțeleasă.

Gramatica este, deci, legată, conform concepției dezvoltate la Port-Royal, de logică și retorică; dar autorii acestei școli au scris o *Logică* și o *Gramatică*, și nu o *Retorică*, cu toate că erau preocupați de problemele persuasiunii. Explicația acestei prezumtive omisiuni are conotații filosofice: “arta rostirii corecte (*l’art du bien dire*) este cenzurată în acest fel, pentru că tulbură raportul semnelor și lucrurilor în cercetarea adevărului”.⁹⁵

Port-Royal aparține istoriei gândirii și a lingvisticii, gramatica universală, care transcende toate limbile, consemnând încetarea supremației gramaticii latine. Totodată, ea mediază vechea dilemă dintre gramatica pur filosofică și cea empirică, explicând specificul particular al limbilor și idioamelor prin raportare la principiile generale și imuabile ale cuvântului.

Nu a existat nici o epocă care să nu fi încercat să se definească prin comparație cu Port-Royal”.⁹⁶ Pentru limbajul muzical, reprezintă unul din argumentele posibilei argumentări retorice a artei sonore.

8. Du Marsais și “Enciclopedia”

Ideea reunirii cunoștințelor umanității într-o formă clară și riguros științifică s-a materializat - în plină epocă a luminilor - sub conducerea lui Diderot și d’Alembert, în conceperea, realizarea și publicarea *Enciclopediei* (*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* - editată în 35 de volume, între anii 1751-1780). În prefața-manifest a acesteia, intitulată *Discours préliminaire de l’Encyclopédie*, d’Alembert a arătat scopul gnoseologic al *Enciclopediei*: acela de a expune “ordinea și înlănțuirea cunoștințelor umane într-un sistem coerent”, reducându-le la “un mic număr de reguli sau noțiuni generale”. Alături de filosofi și savanți (printre care: Condillac, Helvétius, Rousseau, Voltaire), César Chesneau Du Marsais este autorul articolelor de gramatică ale *Enciclopediei*. Din paginile acesteia răzbate “tradiția raționalistă de la Port-Royal”, tulburată doar de ideile novatoare asupra raportului între cuvinte, gândire și cunoaștere. Enciclopediștii considerau că limbile s-au format fără principii de bază, ele fiind creația necesității și nu a minții. Filosofii au fost chemați să “supună limbile unor reguli”, “să corecteze ceea ce poporul a creat involuntar”, demers pe care d’Alambert l-a numit drept “cel mai mare efort al spiritului uman”.⁹⁷ Aceeași idee o întâlnim și la Du Marsais, care afirmă că gramatica este creația filosofilor, aceștia fiind singurii care pot crea regulile limbii. Pe de altă parte, gramatica este subordonată și logicii, deoarece “cuvintele sunt semnele ideilor și judecăților noastre”.

Du Marsais a scris un tratat intitulat *Despre Tropi, sau despre diferitele sensuri în care poate fi luat un același cuvânt într-o aceeași limbă*, cu adausul *Lucrare folositoare pentru*

sub aparența unei variante moderne a unei lucrări retorice din antichitate, prezintă: (a) “o sinteză a elementelor ce s-au verificat ca trăsături definitorii ale figurilor, (b) coordonatele ce fac posibilă extinderea cadrului în care este recunoscută manifestarea figurală și (c) rudimentele unor fenomene care astăzi caracterizează - ca principii - adevărate teorii lingvistice”.⁹⁸ În analiza figurilor și a tropilor, potrivit definirii cuvintelor ca “semne ale gândurilor noastre”, tratatul este considerat - în primul rând - ca parte a unei gramatici, căci aceasta “trebuie să facă să se priceapă adevărata semnificație a cuvintelor și în ce sens sunt ele folosite în discurs”.⁹⁹ Filosofia își atribuie logica, ambele - gramatica, această ultimă disciplină fiind chemată să se ocupe și de mecanismele persuasiunii. Pentru realizarea acestora sunt responsabile figurile, care sunt, afirmă autorul tratatului, “cele mai firești, mai obișnuite și mai răspândite” modalități de exprimare, și pot fi definite drept “feluri de a vorbi deosebite de celelalte printr-o modificare anumită ... și care le face să fie ori mai vioaie, ori mai înălțătoare, ori mai plăcute decât vorbirea care exprimă aceleași idei dar fără nici o modificare deosebită”.¹⁰⁰ Printre cele patru feluri de figuri, Du Marsais deosebește tropii, rezultați din diversificarea semnificantului, și care fac ca semnificația cuvintelor să difere de cea proprie. Se diferențiază sensul potențial și cel figurat, echivalente - conform teoriilor actuale - nivelului semiotic, respectiv semantic. Opoziția dintre sensul lexical și cel gramatical nu reprezintă, însă, o realitate a limbii, căreia îi este caracteristică doar ipostaza semantică, cea a semnului în relație, specifică tropilor. Polisemantismul este explicat ca necesitate obiectivă: “... limbile nu au atâtea cuvinte pe cât de numeroase sunt ideile noastre; această sărăcie de cuvinte a dat naștere mai multor metafore ...”. Rostul tropilor este multipl

ideile aspre” - deci au rol eufemic - și “îmbogățesc limba” - au rol lexical.¹⁰¹ Retorica tropilor face, însă, ca aceștia să nu fie folosiți oricum, ci doar “atunci când ne vin firesc în minte și când subiectul ne îndeamnă la aceasta”.

La moartea lui Du Marsais, d’Alambert, care îl numise “adânc și filosofic gramatician”, aprecia că “articolele pe care le-a dat Enciclopediei vor fi întotdeauna o podoabă a acestei lucrări și sunt mai presus de orice elogiu”. Articolul despre *figură* scris de Du Marsais în *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* o apreciază drept “termen de Retorică, de Logică și de Gramatică”.¹⁰² Figurile și tropii capătă și un înțeles estetic, atunci când limbajul în interiorul căruia semnifică este cel sonor, iar rostul lor le consacră drept “formule artistice ale componisticii muzicale”.¹⁰³

9. Condillac și analiza

În lucrarea sa *Eseu asupra originii cunoștințelor omenești*, Étienne Bonnot, abate de Condillac (1715-1780), filosof iluminist francez, în tentativa sa de a realiza un studiu analitic al intelectului uman, ajunge la concluzia că nu există decât o singură metodă de a ajunge la adevăr, bazată pe descompunerea ideile complexe în factorii lor primi și recompunerea cunoștințelor noastre cu ajutorul acestor elemente prime: “*le seul moyen d’acquérir des connaissances c’est de remonter à l’origine de nos idées, d’en suivre la génération et de les comparer sous tous les rapports possibles; ce que j’appelle analyser*” (*Essai sur l’origine des connaissances*

¹⁰¹ *Idem*, p. 49.

¹⁰² Articolul despre *figură* extras din *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des*

humaine).¹⁰⁴ Cele două faze ale analizei, faza de descompunere a obiectului și cea de reconstituire a acestuia, sunt complementare și participă la natura lucrului. Natura ni se dezvăluie prin simțuri, oferindu-ne cele dintâi lecții referitoare la arta de a gândi. “Senzația devine pe rând atenție, comparație, judecată”, și, în cele din urmă, “însăși reflecția”.¹⁰⁵ Analiza este privită ca o metodă generală, aplicabilă - în spirit cartezian - și altor științe. Ideile se generează unele pe altele, ceea ce duce la dobândirea unor idei raportate la obiecte care nu se situează sub incidența simțurilor. Filosoful francez deosebește mai multe feluri de analiză: logică, metafizică, matematică. Dar afirmă că “nu există decât o singură analiză, mereu aceeași în toate științele, deoarece, în toate, ea ne duce de la cunoscut la necunoscut prin raționament, adică printr-un șir de judecăți incluse unele într-altele” (*La Logique*).

Pornind de la ideea că “orice știință este o limbă bine întocmită”, Condillac a dezvoltat o teorie a originii limbajului inspirată de concepțiile lui John Locke, a cărui filosofie o urmează în mare parte. Conform modelului matematic, o limbă este “o algebră în care denumirile obiectelor ar corespunde semnelor folosite de matematicieni și modurile de a le compune ar răspunde calcului”.¹⁰⁶ Condillac pornește de la limbajul gesturilor și dansurile integrale, pe care le consideră primele încercări de comunicare. Limbajul acțiunii era dictat doar de instinct, tradus prin gesturi, strigăte și acțiuni spontane. Odată cu dezvoltarea inteligenței umane, această greoaie formă de comunicare a suferit un proces de simplificare. Prin imitație s-a născut limbajul articulat, sunetele vocii păstrând ceva din “pitorescul, redundanța, vivacitatea și robustețea originalului”. Din acest proces sincretic s-au născut artele, muzica provenind din “articularea foarte nuanțată a vorbirii în antich

vorbirea de cântare a fost “armonizarea mai accentuată a vocii”.¹⁰⁷ Cuvântul “rezumă senzațiile trecute și trebuie întotdeauna să poată fi înlocuit de senzațiile viitoare”.¹⁰⁸ Filosofia nominalistă pe care se întemeiază aceste teze ale lui Condillac presupune că ideile generale nu există, ci sunt doar semne comune ale unor obiecte singulare constituite pe baza acestora. Filosoful francez face deosebirea între semnele naturale (gesturile, strigătele) și cele convenționale, care sunt caracteristice doar omului. “Realitatea pe care o idee abstractă o are în spiritul nostru ... nu e decât o denumire; iar dacă e altceva, ea încetează pe dată de a fi abstractă și generală” - scrie Condillac (*La Logique*). Unul dintre discipolii săi va afirma: “... artele desenului, limbajul de acțiune, muzica, vorbesc spiritului omenesc. Lipsite de semne convenționale și instituționalizate, ele își creează singure un limbaj; ele găsesc semnele acestui limbaj în asociațiile ce le-au format, în mintea noastră, natura sau împrejurările. ... ele nu numesc un obiect, ci fac să se nască ideea acestui obiect cu ajutorul unei idei învecinate”.¹⁰⁹ Ideile generale și abstracte se formează treptat și nu sânt înnăscute. Ineismul lui Leibniz este, deci, respins.

Condillac se alătură lui Leibniz, ca precursor al logicii simbolice. Metoda experimentală, finalizată prin analiză, oferă un plauzibil suport teoretic pentru orice demers științific. Exemplele pe care *Logica* lui Condillac ni le prezintă: “există oameni care se exprimă corect gramatical fără să cunoască regulile gramaticii”, după cum “logicienii au gândit, înainte de a cerceta în ce fel se gândește”, sunt - pentru retorica muzicală - legate de motivația prezentei lucrări.

¹⁰⁷ *Idem*, p. LXII.

10. Teoria limbajului la Rousseau

“Ucenic de gravor, compozitor, copist de note, paznic de livezi, filosof iluminist și precursor al unor idei politice și astăzi de actualitate”,¹¹⁰ Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) afirma că “științele și artele s-au născut din viciile noastre”: “astronomia - din superstiție; elocința - din ambiție, ură, lingușire, minciună; geometria - din avariție; fizica - dintr-o curiozitate vană; toate, chiar și morala, din orgoliul omenesc” (discursul: *A contribuit progresul științelor și artelor la purificarea moravurilor*?).¹¹¹ Cu toate acestea, citind lucrările autorilor de la Port-Royal, *Eseul* lui Locke, scrierile lui Leibniz și Descartes, Rousseau va constata că “toți acești autori erau între ei într-o contradicție aproape continuă”, și și-a făurit “himericul plan de a-i pune de acord”, adăugând: “... după câteva săptămâni petrecute gândind numai după alții, fără a reflecta, ... și aproape fără a cugeta, m-am trezit cu un fond destul de mare de cunoștințe spre a mă mișca pe picioare proprii și a gândi fără ajutorul altuia”.¹¹² Ceea ce nu-l împiedică să precizeze: “scrierile de la Port-Royal ... m-au făcut pe jumătate jansenist”.¹¹³ Romain Roland îl va caracteriza drept “muzician pentru care armonia era de o importanță atât de covârșitoare în materie de stil, încât o punea imediat după claritate, chiar înaintea corectitudinii”, precizând: “ar fi sacrificat, la nevoie, adevărul povestirii, și sacrifica cu bună știință gramatica, pentru a nu compromite armonia; ideile îi veneau după ritmuri; el cânta mai întâi în sine frazele ... înainte de a le fixa cuvintele”.¹¹⁴ Aceste aprecieri sunt un bun punct de plecare în înțelegerea concepțiilor lui Rousseau asupra

relației dintre limbă și muzică, expuse în *Scrisoarea despre muzica franceză*, publicată în anul 1753. Ideea care a generat acest virulent text este legată de apariția limbii. Dacă vorbirea primitivă se manifesta prin interjecții și expresii imagistice, fiind poezie și muzică în același timp, mai târziu, după separarea limbajelor, se considera că muzica imită fidel natura doar atunci când transformă în melodie turnurile vorbirii. Muzica adevărată “nu face altceva decât să elibereze conținuturile emoționale ascunse în intonația vorbirii”.¹¹⁵ Pornind de la premisa că limba franceză este “puțin prielnică poeziei și cu totul neprielnică muzicii”, ea fiind “anume făcută pentru a da glas adevărului și rațiunii”, Rousseau afirmă că prozodia limbii este aceea care fixează caracterul muzicii. Ritmul este pentru melodie echivalentul sintaxei: ea “leagă cuvintele, diferențiază frazele și dă înțeles și coerență întregului”.¹¹⁶ În timp ce în muzica vocală “ritmurile s-au născut din diversele modele posibile de a scanda vorbirea și de a plasa armonios în cuprinsul ei silabele scurte și lungi”, muzica instrumentală a preluat “particularitățile cântului și ritmul”. Ca atare, cea mai frumoasă muzică este aceea în care se armonizează “măsura prozodiei, măsura versului și măsura cântului”, toate trei componente ale ritmului muzical. Gramatica limbii se leagă de logică, iar limba se repercutează asupra muzicii: “limba cu cea mai bună gramatică” este “a poporului care cugetă mai bine”, în timp ce “poporul a cărui muzică este mai bună” este “acela care are limba mai priincioasă muzicii”.¹¹⁷ Cuvântul conferă melodiei ea mai importantă caracteristică a acesteia, expresia, melodia în sine având doar naturalețe și farmec. Muzica devine atrăgătoare și “aduce în suflet

comunică auzului o singură melodie, și minții o singură idee”. Această regulă a “unității de melodie” conduce la precizări specifice retorice: “dacă semnificația textului implică o idee accesorie pe care cântul nu o va putea exprima, compozitorul o va reda cu ajutorul pauzelor sau lungimii sunetelor ...”. Regula nu poate fi, însă, aplicată muzicii polifonice. În consecință fugile sunt considerate drept “arbitrare și convenționale, ... inventate la începutul artei, pentru a face să strălucească știința până când avea să se ivească geniul. ... Cât despre contrafugi, fugi duble, fugi răsturnate, ... și alte năzbâtii complicate, pe care auzul nu le poate suporta, nici mintea înțelege, ele sunt ... rămășițe de barbarie și de prost gust care, aidoma portalurilor din bisericile noastre gotice, nu dăinuie decât spre rușinea celor care au avut răbdarea să le facă”. Retorica estetică a lui Rousseau avea, deci, limitele ei.

Recitativul se raportează, și el, la limba vorbită: “dacă ar exista un recitativ care, păstrând armonia adecvată, s-ar apropia într-atât de vorbire încât auzul sau mintea să le poată confunda, am fi obligați să recunoaștem ... că el a atins culmea desăvârșirii posibile ...”.¹¹⁸

Rousseau amintește originea comună a poeziei și a muzicii. Limbaje aflate sub incidența esteticii, amândouă au rol în comunicarea artistică. Și, pornind de la ideea că “efectele estetice sunt determinate cultural”, Rousseau notează diferența specifică, opunând repetiția - inteligibilității: “toată lumea dorește melodii pe care le cunoaște și propoziții pe care le înțelege”.¹¹⁹

¹¹⁸ *Idem*, pp. 82-98.

¹¹⁹ Kelemen János, *op.cit*

11. Ferdinand de Saussure

Ideea unei “științe care să studieze viața semnelor în viața socială”,¹²⁰ ca parte a psihologiei, a dus la constituirea semiologiei (considerată, astăzi, drept una dintre sursele semioticii moderne), potrivit căreia lumea trebuie înțeleasă ca un univers de semne, față de care limbajul natural nu reprezintă decât un sistem particular. Teoria aparține lui Ferdinand de Saussure (1857-1913), și a fost publicată la trei ani după moartea acestuia, în paginile *Cursului de lingvistică generală* (*Cours de linguistique générale*), redactat de elevii devotați ai maestrului, pe baza însemnărilor sale.

Saussure consideră că “semiologia are ca obiect toate sistemele de semne, oricare ar fi substanța și limitele lor: imaginile, muzica, gesturile, ... și care sunt dacă nu limbaje, cel puțin sisteme de semnificație”.¹²¹ Lingvistica ajunge, prin urmare, într-un raport de subordonare față de semiologie. Concepția lui Saussure se bazează pe câteva idei esențiale: aceea a limbii ca sistem, a semnificației ca valoare în sistem, a caracterului relațional al sistemului. Limbajul trebuie să se prezinte ca organizare în oricare moment al existenței sale, pentru că “elementele lingvistice nu sunt preexistente raporturilor pe care le întrețin în interiorul organizării de ansamblu a limbii” și “nu au caracter propriu, independent de relațiile lor reciproce în cadrul sistemului”.¹²² Concepută ca teorie a semnificării și nu a sensului, în baza diferenței între entitate și proces, semiologia include o coordonată semantică. Sistemul și valoarea sunt termenii cheie pe care se fundamentează teoria saussuriană: semnul este asocierea unui semnificant (*signifiant* - “suport fonic”) cu un semnificat

¹²⁰ Ferdinand de Saussure, *Curs de lingvistică generală*, Poli

(*signifié* - “concept”), acesta din urmă fiind definit prin raportare la celelalte entități de același fel, ... cu care stabilește relații sintagmatice și paradigmatic (asociative). Sistemul relațional reprezintă sistemul limbii iar poziția din cadrul sistemului, valoarea entității. Saussure face distincție între latura sincronică și cea diacronică a lingvisticii, și diferențiază limba (*la langue* - ansamblu de entități lingvistice) de vorbirea individuală (*la parole*). “Semnul lingvistic - afirmă lingvistul elvețian - nu reunește un lucru și un nume, ci un concept și o imagine acustică”, aceasta nefiind “manifestare pur fizică, ci amprenta psihică a acestui sunet, reprezentarea pe care ne-o dă mărturia simțurilor noastre; ea este senzorială, și o numim ‘materială’ numai în acest sens și în opoziție cu celălalt termen al asocierii, conceptul, în general mai abstract.”¹²³

Conștient că “semiologia va avea mult de lucru, fie și numai pentru a vedea care sunt granițele domeniului său”, Saussure constată că lingvistica lucrează asupra unor concepte create de gramatică, “despre care nu se știe dacă corespund cu adevărat unor factori constitutivi ai sistemului limbii”.

Limba este “un sistem de semne care exprimă idei”, identitatea semantică își găsește fundamentul în comunitatea care adoptă sistemul. Tullio de Mauro pune în discuție “insuficiența sistemului” interpretat ca raport între idei și semne, între “formele fono-acustice și semnificațiile lor”: sistemul “va putea fi descris sincron de către un lingvist, dar nu explică cum se poate institui o relație de comunicare între indivizi și cum este posibilă o descriere a devenirii diacronice a sistemului”. Pentru a putea explica ambele ipostaze, se impune necesitatea unei “variabile”, constantă diferită de sistem, care este cadrul social. Pe de altă parte, “vorbitorul saussurian”, deși utilizează perfect cuvintele, “nu este deloc în stare să transmită altora semnificația, ci numai vibra

Sistemul lui Saussure permite o triplă interpretare a teoriei literare: “limbajul literar ca ansamblu de «devieri» semnificative, limbajul literar ca un sistem verbal în sine și limbajul literar ca un caz particular în cadrul sistemelor de semne”, ceea ce conduce spre stilistică (ca “știință a expresivității”), poetică (“descriere de structuri literare verbale”) și semiotică literară (ca latură a semioticii generale).¹²⁴ Deschiderea a devenit, mai târziu, favorabilă și analizelor estetice. Concepția saussuriană a acreditat ideea că unitatea lingvistică, prin aspectul său fonc și prin cel semantic, are o existență relațională: “nu este posibil să recunoști sau să înțelegi un semn fără să intri în jocul global al limbii”.¹²⁵ Modelul semiotic propus de Saussure, bazat pe unitatea dintre semnificant și semnificat, este operațional și astăzi.

Incursiunea noastră istorică nu și-a propus, desigur, parcurgerea unui drum exhaustiv, ci doar jalonarea celor mai semnificative repere care pot explica cauzele interpretării muzicii ca limbaj expresiv și persuasiv. La granița interdisciplinarității, estetica are nevoie de argumente retorice pentru a ajunge la înțelesurile artei sunetelor. Și interdisciplinaritatea mai sus invocată nu se rezumă la triada estetică - retorică - muzică. În antichitate, retorica a pornit de la filosofie spre poetică, în timp ce muzicii i-au fost atribuite puterile psihagogice care conferă *ethos*-ului puteri retorice. Aristotel adaugă logica printre disciplinele care conlucrează la eficiența discursului, oferind, totodată, și deschiderea spre estetică, iar Quintilian transformă muzica în disciplină oratorică.

Evul mediu este, în principiu, antiretoric, iar muzica acestei perioade este, în primul rând, știință. De la

lumea înconjurătoare. Drumul de la *mathesis universalis* spre *scientia generalis* a lui Leibniz trece prin constituirea teoriei semiotice a limbajului și psihologia experimentală a lui Locke. Semantica lui Berkeley, Gramatica de la Port-Royal, tropii ca “semne ale gândurilor” la Du Marsais, teoria lui Condillac asupra originii limbii și a muzicii, destinul lor comun potrivit concepțiilor lui Rousseau și, în sfârșit, definirea semnului și constituirea saussuriană a semiologiei, toate acestea au condus la apropierea esteticii de argumentarea semantică și a muzicii de explicarea retorică.

II. RETORICA MODERNĂ ȘI ESTETICA SEMANTICĂ CONTEMPORANĂ

Metafora este o figură iar figura este un cuvânt metaforic.

Pierre Fontanier

1. *Renașterea științei retoricii în analizele estetice contemporane*

Marea retorică a lui Aristotel era legată de filosofie prin teoria argumentației. Istoricul acestei discipline consemnează tendința neîncetată de apropiere de poetică și gramatică, cu care ajunge să se confunde. Cauza trebuie căutată în restrângerea sferei de cuprindere a retoricii, devenită teorie a elocuției și, în cele din urmă, o teorie a tropilor, chiar mai mult, redusă la cuplul metonimie-metaforă, “întru gloria deplină a metaforei ce încununează edificiul tropologic”.¹²⁶

Ultimele decenii au reprezentat revirimentul retoricii, în fapt “o nouă retorică”, bazată pe reasezarea relațiilor interdisciplinare. Controversele generate de această tendință neoretică au fost (și sunt, încă) motivate de particularitățile și interesele specifice ale disciplinelor implicate. După unii autori, perspectivele interdisciplinare ale retoricii nu includ estetica (ea “nu datorează nimic noii retorici”¹²⁷). Pornind, însă, de la concluzia că taxinomia figurilor nu poate explica producerea

¹²⁶ Paul Ricoeur, *Metafora vie*, Editura Univers, București, 1984, p. 216.

¹²⁷ Vasile Florescu, *op.cit.*, p. 191.

însăși a semnificației, retorica și-a găsit sprijinul în teoriile semantice și hermeneutice, ajungând să fie o parte a esteticii. Se consemnează întoarcerea la problema metaforei, ceea ce a condus la conceptul de “retorică restrânsă”, formulat de Gérard Genette. În lingvistică s-a creat distincția între o semiotică a entităților lexicale și o semantică a frazei. Paul Ricoeur o consideră pe aceasta din urmă ireductibilă în raport cu semiotica entităților lexicale. Semiotica devine paradigmatică, axa sintagmelor fiind proprie semanticii. Beneficiară a teoriilor lui Saussure, retorica se vede prinsă între un “monism semiotic”, căruia “i se subordonează semantica cuvântului și a frazei”, și un “dualism al semanticului și al semioticului”, în care se operează cu principii distincte.¹²⁸

Retorica redevine o “teorie a gândirii ca discurs”, în spiritul definiției date de Humboldt: “discursul este o folosire infinită a unor mijloace finite”. Aparatul retoric diferențiază metafora lingvistică, care “denumește un obiect cu ajutorul reprezentantului celui mai tipic al unuia dintre atributele sale”, de metafora estetică, menită să creeze iluzii, să genereze noi raporturi (Hedwig Konrad).¹²⁹

Înțeleasă estetic, figura face ca discursul să devină perceptibil și descriptibil. “Existența figurilor echivalează cu existența discursului” (Tzvetan Todorov), diminuând funcția referențială a limbajului, printr-o “centrare a mesajului asupra lui însu

detaliu”, “mijloc de accentuare a mesajului, caracteristic funcției poetice, ce asigură vizibilitatea discursului” (T. Todorov), “deviere între semn și sens” sau “spațiu interior al limbajului” (G. Genette), conturând “spațiul semantic între figurat și propriu” și având un “surplus de sens” prin valoarea sa conotativă care “neutralizează pe verticală linearitatea discursului”.¹³¹ Taxinomia figurilor a cunoscut, și ea, multiple variante. Clasificarea cu cea mai largă răspândire împarte figurile în funcție de incidența acestora asupra cuvântului, frazei sau a întregului text. Astfel, deosebim *figuri de cuvânt* (legate de substanța sonoră a discursului și de semnificant - *antanaclază*, *paronomază*), *figuri de construcție* (figuri sintactice, legate de construcția frazei - *chiasm*, *elipsă*, *epanalepsa*), *tropi* (figură cu schimbare de sens, transfer al unui cuvânt în afara sferei sale conceptuale) și *figuri de gândire* (care afectează întreg discursul - *apostrofa*, *prosopopeea*). Dintre aceste categorii figurale, *tropii* și figurile de gândire au evidentă deschidere semantică (fără, însă, a exclude

Barthes, acceptă pierderea clarității limbajului, acest “atribut pur retoric, ... apendice ideal al unui anumit fel de discurs ... care este supus unei permanente intenții de convingere”.¹³³ Artă se situează dincolo de granița dintre adevăr și fals, funcția retorică voalând parțial semnificațiile.

Teoria generală a figurilor limbajului se bazează, conform *Grupului μ* , pe “o dublă acțiune de creare și de reducere a abaterilor”, care modifică redundanța discursului. Retorica este “un ansamblu de abateri susceptibile de autocorectare, adică putând modifica nivelul normal de redundanță a limbii, transgresând reguli sau inventând altele noi. Abaterea creată de un autor e percepută de cititor datorită unei mărci și redusă apoi datorită prezenței unei invariante. Ansamblul acestei operații ... produce un efect estetic specific, care ar putea fi numit *ethos* și care constituie adevăratul obiect al comunicării artistice”.¹³⁴ Terminologia este aceea a teoriei informației. Codul lingvistic este *gradul zero* al discursului, față de care se înregistrează o *abatere* perceptibilă,

dar neoretorica nu i-a dat încă răspunsul deplin”¹³⁶. În căutarea limbajului nemarcat din punct de vedere retoric, Du Marsais s-a oprit asupra sensului etimologic. Pierre Fontanier opune sensul figurat sensului propriu, retorica urmând să se ocupe doar de “sensurile împrumutate, circumstanțiale și libere” iar Gérard Genette propune reperul limbajului virtual, comparația fiind realizată în conștiința locutorului sau auditorului, interpretare ce mută în plan mental virtualitatea limbajului de grad retoric nul. Argumentarea lui Genette localizează *spiritul retoricii* în hiatusul dintre “limbajul real și unul virtual, pe care este de ajuns să-l restabilim prin gândire, pentru a delimita un spațiu al figurilor”¹³⁷.

Pentru Jean Cohen, limbajul științific se apropie de gradul zero, traductibilitatea, măsurată în echivalențe

caractere disjuncte și diferențiate în mod finit”, ceea ce permite reproducerea fără pierderea identității, în timp ce o operă autografică, de pildă pictura, nu permite același lucru.

Stratul semiotic al muzicii a fost înțeles, cel puțin parțial, în cadrul paradigmei lingvistice, datorită construcției sale sintactice. Octavian Nemescu completează triunghiul semiotic al lui Peirce (subiect - semn - obiect) cu “reacția subiectului față de obiectul desemnat”, respectiv “capacitatea obiectului desemnat de a trezi subiectului o anumită stare de natură afectivă”.¹³⁹

În planul semantic însă, s-a contestat capacitatea de semnificare a muzicii (situație în care mai putem pretinde că există semne muzicale?). Astfel, s-a afirmat că muzica transmite doar

procesului de comunicare prin intermediul artei, cu sondarea concretului artistic, de la geneză până la structură și semnificație. În arta muzicală, deschiderea esteticii spre disciplinele particulare pornește de la semiotică și retorică spre semantică și hermeneutică. Dar, conform spiritului disciplinei, concluziile ce țin de domeniul esteticii au nevoie de argumente de ordin istoric.

2. În polemică cu privilegiul literaturii asupra poeziciei; înapoi către *mousiké*

Platon considera poezia drept “dar al Muzelor”, “solie a cerului”, “cuvinte vrednice de luare aminte” spuse nu de poeți, ale căror minți sunt rătăcite, ci de zei, căci “nu cu meșteșug își alcătuiesc frumoasele lor poeme poez



în concordanță cu similitudinile sale structurale cu poezia și muzica.

La rândul ei, poez

dat naștere poeziei, amândouă cauze firești

