

CRISTIAN BRÂNCUȘI

ESTETICA MUZICALĂ
ÎN VIZIUNEA LUI
DIMITRIE CUCLIN

BUCUREȘTI, 2004

CUPRINS:

MOTIVAȚIE _ _ _ _ _ pag. 3

DIMITRIE CUCLIN – personalitate proeminentă a culturii muzicale românești. Considerații selective despre viața și activitatea sa _ _ _ _ pag. 8

TRATATUL DE ESTETICĂ MUZICALĂ

- PSIHOLOGIA ELEMENTELOR ȘI FENOMENELOR _ _ _ _ _ pag. 31

- LOGICA COMPOZIȚIEI _ _ _ _ _ pag. 102

- ETICA ESENȚEI EXPRESIVE _ _ _ _ _ pag. 158

CONCLUZII _ _ _ _ _ pag. 216

EPILOG _ _ _ _ _ pag. 229

BIBLIOGRAFIE _ _ _ _ _ pag. 232

MOTIVAȚIE

Lucrarea de față reprezintă rodul mai multor ani de intense căutări și meditații prilejuite în primul rând de alcătuirea Tezei de doctorat dar și al cercetărilor, al reflexiilor ulterioare, întrucât, susținerea publică a Tezei, n-a însemnat nici pe departe încheierea preocupărilor în această direcție. Treptat, ezitarea cu care am pornit la doctorat s-a transformat într-o mare pasiune, subiectul devenind o mare aventură spirituală. Luasem contact cu „Tratatul de Estetică muzicală”, apărut sub semnătura lui Dimitrie Cuclin, în ultimii ani de liceu, frecventând cu asiduitate Biblioteca Centrală Universitară. Cu tot efortul intens depus pe parcursul mai multor luni, din primul capitol nu înțelegeam mare lucru. Mi se părea un material prea savant și stufos, greu „digerabil”. Timpul a trecut, au urmat studiile universitare și, sub îndrumările unor dascăli de excepție, mi s-a deschis gustul analizei și al autoanalizei. Dacă formarea mea în calitate de compozitor, prin care am luat contact cu principalele curente muzicale contemporane, o datorez maestrului Ștefan Niculescu, latura de interpret a fost influențată decisiv, după studiile cu Constantin Bugeanu, de întâlnirile cu câteva mari personalități: Karl Österreich, la Academia de muzică și arte frumoase din Viena, Igor Markevitch și inegalabilul Sergiu Celibidache. Mai ales cu acesta din urmă am petrecut multe ore în cadrul cursurilor de măiestrie dirijorală, scurte dar foarte dense, iscodindu-l în toate felurile, iar el s-a arătat întotdeauna dispus să-mi vină în întâmpinare. De la

înălțimea culturii sale impresionante declara că nu poate da o definiție acceptabilă muzicii, fenomen imaterial care se naște de fiecare dată prin aceleași mecanisme insesizabile dar obligatorii, în directă legătură cu vibrații interioare omenești. Spunea că uneori sunetul incită spiritul - în cazul ascultătorului – alteori, la interpreți, bunăoară, traseul este invers, o anume stare interioară pregătitoare a unui răspuns sonor adecvat fiind necesară, dar, indiferent de situație, impactul între producerea sunetului și receptarea lui este instantaneu. De aici, pe o treaptă primară de înțelegere, se configurează un melanj de senzații și sentimente traduse într-o anume acceptare plăcută a muzicii, unitate vibratorie pe care se poate instaura etapa superioară definită ca transcendență spirituală, favorizatoare a unor puternice emoții, când te simți purtat pe tărâmură mirifice. Fascinante mi s-au părut, din această perspectivă, opiniile sale privind rolul șefului de orchestră în pregătirea și declanșarea emisiei sonore și necesitatea încadrării sunetului într-un complex bine definit și organizat. Aceleași gânduri și principii le-am regăsit, într-un sens mult mai general, în spatele explicațiilor teoretice, în „Tratatul de Estetică muzicală” dar și în alte câteva volume cu deslușiri și extensii ale problematicii respective făcute chiar de autor: „Dimitrie Cuclin – Corespondență – O istorie polemică a muzicii – Ediție critică de Viorel Cosma pe marginea corespondenței Doru Popovici – Dimitrie Cuclin”, precum și cele două intitulate „Convorbiri cu Dimitrie Cuclin”, unul apărut prin strădania lui Ion Bârsan, iar celălalt semnat de Ella Istratty și Dan Smântânescu, toți admiratori declarați ai Maestrului. Informații utile și importante am găsit în volumul „Drumul creator al lui Dimitrie Cuclin”, scris de reputatul Vasile Tomescu, și în manuscrisele puse cu multă amabilitate la dispoziție de muzicologul Vasile Donose, ambii preocupați asiduu de fenomenul cuclinian. După sistematizarea întregului

material am constatat, cu reală satisfacție, compatibilitatea deplină între un gânditor/compozitor de mare anvergură și un genial dirijor în abordarea aceleiași probleme. Cuclin, care a formulat una dintre cele mai succinte și cuprinzătoare definiții ale muzicii - spațiul de mișcare a spiritului între minus infinitul tristeții și plus infinitul bucuriei - te îndeamnă să înțelegi procesul sonor, în vreme ce Sergiu Celibidache te făcea să trăiești direct relația sunet-conștiință, pe parcursul repetițiilor, al concertelor ori atunci când atingea clapele pianului.. Partea cea mai substanțială a preocupărilor mele în volumul de față o constituie, ca și în cazul Tezei de doctorat, „Tratatul”, încercând să aflu o explicație pentru rezerva manifestată de marea majoritate a celor ce l-au parcurs, să înțeleg de ce nu este valorificat corespunzător, atâta vreme cât este un uriaș rezervor de informații, aspectele relevante din celelalte tomuri expunându-le în concluzii. În general am preferat să aștern pe hârtie chestiunile în ordinea propusă de Cuclin (nu totdeauna rectilinie), după ce le-am trecut prin filtrul personal, cântărindu-le cu deosebită atenție și utilizând un limbaj cât mai accesibil, necesar, poate, și studenților atrași de această temă ori curioșilor din afara muzicii. Deseori am extins punctele de vedere expuse în Tratat, cu observații izvorâte din experiența proprie. Am apelat la citate ca supremă exemplificare a unor idei și atunci când am întâlnit pasaje de o elevație neobișnuită. Subliniez că, în astfel de cazuri, am păstrat ortografia, semnele de punctuație și chiar greșelile de tipar originale.

Fără a emite pretenții de epuizare a subiectului, „Tratatul”, ca și tema în sine, oferind, în opinia mea, suficient material pentru abordări și din alte unghiuri de vedere, sper să fi clarificat o parte dintre aspecte, unele cu valoare pragmatică ridicată. Pentru cei interesați, subliniez că în finalul

Tezei de doctorat am ales spre analiză două lucrări: „Elegia” pentru orchestră mare (în încercarea de a demonstra câte ceva din gândirea simfonică), și motetul „Crezul” - pentru cor mixt și armoniu (cu intenția reliefării relației dintre text și muzică). „Elegia” a fost scrisă în 1932 la trecerea în neființă a lui Paul Marie Theodore Vincent d’Indy, îndrumătorul suprem, venerat întreaga viață de către Cuclin. Lucrarea a fost inclusă în Simfonia I din temeiuri afective, ca parte introductivă, cu toată diferența calitativă evidentă față de rest, întrucât celelalte trei părți au fost concepute și realizate sub controlul direct al marelui compozitor și pedagog la Schola Cantorum din Paris. În varianta inițială, Simfonia avea, prin urmare, următoarele mișcări: „Uvertura”, scrisă în 1913, „Scherzo”, datat 1912 și încheierea, numită „Simfonia”, apărută în 1910. Dintre acestea, „Scherzo”-ul a fost bine primit de specialiști și public, fiind interpretat pentru prima dată în 1915 pe scena Filarmonicii bucureștene. Prin înglobarea „Elegiei” în deschidere, Simfonia întâi se depărtează de viziunea personală de mai târziu asupra acestui gen de ópusuri, ca un ansamblu alcătuit din patru părți, fiecare cu menire distinctă: Teză, Antiteză, Reflexie și Sinteză - cu declararea încrederii în dinamism - deoarece nu se poate vorbi de liantul dintre părți, de unitatea de ansamblu, caracteristică importantă a simfonistului Cuclin. Versiunea componistică definitivă a fost prezentată publicului, în 1940, pe aceeași scenă bucureșteană. Ca valoare intrinsecă, „Elegia”, care, în opinia mea, ar fi de preferat să se interpreteze izolat de restul părților, se situează la nivelul celor mai reușite realizări simfonice ale lui Dimitrie Cuclin, oferind o dovadă a simbiozei perfecte între teorie și practică. Ea s-a cântat, împreună cu „Scherzo”-ul din aceeași simfonie, în 1937, la Paris, eveniment în urma căruia compozitorul a fost distins cu „Medalia de aur”, acordată pentru întreaga creație. Motetul „Crezul” se

încadrează în categoria lucrărilor din prima perioadă de creație, anul compunerii fiind 1919, și este, se pare, ocolit de dirijorii de cor din țara noastră întrucât pune multe probleme tehnice și de interpretare.

Țin să mulțumesc și pe această cale tuturor profesorilor, colegilor, prietenilor și familiei, susținători direcți sau morali în acest demers al meu. Datorez o caldă recunoștință maeștrilor Ștefan Niculescu, Doru Popovici, Vasile Tomescu, Grigore Constantinescu, Vasile Donose, D.D. Stancu și domnului Pavel Țugui, pentru îndrumări și materialele puse la îndemână cu deosebită amabilitate. De asemenea, un sentiment de gratitudine mă încearcă și față de regretatul Profesor universitar dr. Vasile Iliuț, fost Decan al Facultății „Compoziție, Muzicologie și Pedagogie muzicală” din cadrul „Universității Naționale de Muzică din București”, pentru perseverența îndemnului la lucru și încrederea afișată permanent în anii pregătirii doctoratului, și, nu în ultimul rând, mulțumesc pentru susținerea constantă Profesorului universitar dr. Alexandru Leahu, inițiatorul acestui generos și captivant subiect.

DIMITRIE CUCLIN – personalitate proeminentă a culturii muzicale românești. Considerații selective despre viața și activitatea sa.

În peisajul muzical din țara noastră Dimitrie Cuclin și-a câștigat un loc aparte, între cei ce alcătuiesc vârful ierarhiei, grație originalității erudiției, și prolificității. Provenea dintr-o familie modestă. Se cunoaște că tatăl său s-a stabilit în Galați venind – în 1878 - din sudul Basarabiei (din orașul Ismail), ferindu-se de o epidemie devastatoare și trecând Dunărea înot pentru a scăpa de patrulele căzăcești. Mama era din Scânteiești, sat situat în apropiere de Galați. D. Cuclin s-a născut în 1885 și ia contact cu muzica prin părintele său, absolvent de Seminar și elev al lui G. Musicescu și Ed. Wachman, care i-a îndrumat primii pași în teorie, inițierea în armonie petrecându-se ca autodidact, după cum se confesează mai târziu, cercetând „Tratatul de armonie” apărut sub semnătura lui Fenarolli – unde trăiește revelația funcțiunilor – și „Abrégé du Cours d’armonie”, avându-l drept autor pe Émile Durand. Tot în cadrul studiilor primare capătă gust pentru studiul limbii franceze, mulțumită unui talentat profesor, absolvent al „Sorbonnei”, pasionat de această materie. Ulterior, se întâlnește cu dascăli de seamă de la Conservatorul din București – printre ei numărându-se D.G. Kiriak, Constantin Dimitrescu, Robert Klenck și, mai ales, Alfonso Castaldi, pedagogul de care se leagă cele mai importante nume de compozitori români de la începutul veacului al XX-lea. Aici își consolidează

cunoștințele muzicale de la teorie și solfegiu, la compoziție, trecând prin armonie, contrapunct, fugă, orchestrație, muzică de cameră și, nu în ultimul rând, vioară. În toamna lui 1907, simțind nevoia imperioasă de instruire, pleacă la Paris pentru a lua lecții de compoziție, sprijinit fiind de o modestă bursă acordată de statul român prin ministrul învățământului din acel timp, Spiru Haret. În capitala Franței, după un stagiu la Conservatorul național de muzică, are marea șansă de a-l întâlni pe cel ce va fi mentorul său de-o viață, compozitorul, teoreticianul și pedagogul Vincent d'Indy, întemeietorul institutului Schola Cantorum, de îndrumările căruia beneficiază până în 1914. Urme adânci în pregătirea sa au lăsat și alți profesori de marcă din acea perioadă printre care Charles Widor și A. Seryeix. Din biografia lui reiese că, între 1914 și 1918 a fost violonist-instrumentist, în Orchestra Operei din București și în cea a Filarmonicii din Iași, unde a activat sub bagheta lui George Enescu. În septembrie 1919, semnează, alături de alte nume importante ale vieții noastre muzicale, actul de naștere al mișcării corale intitulate „Cântarea României”, inițiate de Marcel Botez. Apoi, pentru o perioadă, îl găsim cadru didactic la Conservatorul bucureștean iar între 1924 și 1930 s-a aflat în Statele Unite ale Americii în calitate de profesor de vioară la „City Conservatory of Music” și „Brooklyn College of Music” din New-York. Cele două stagii petrecute în străinătate l-au ajutat să stăpânească atât de bine franceza și engleza, încât a publicat volume personale de poezii în limbile respective și putea realiza traduceri de certă performanță. În această ordine de idei, se cuvine a sublinia tălmăcirea în graiul shakespearian a întregii creații poetice eminesciene! Cuclin face parte din categoria acelor intelectuali rasați, care, beneficiind de excepționale studii în marile metropole europene, au revenit pentru a contribui din plin la consolidarea școlii românești de compoziție

alături de Enescu în cadrul Societății Compozitorilor Români (al cărui membru fondator, în 1920, a fost), precum și la fundamentarea pe baze moderne, a numeroase discipline muzical-teoretice ori la impulsionearea altora aflate în plin progres: folclorul și etnografia, psihologia, sociologia, muzicologia, pedagogia, istoriografia, estetica artei sonore ș.a.m.d. Întoarcerea sa în țară, în 1930, s-a datorat solicitării exprese a lui Nicolae Iorga și, de aici încolo, preia catedra de Contrapunct, Forme și Estetică muzicală de la Academia Regală de Muzică din București, unde este încadrat pe postul de profesor. Din anul 1939 predă și Compoziția, drept urmare a desființării domeniului Esteticii din programa de specialitate. Ca dascăl activează până la pensionarea pentru limită de vârstă, în 1948. Despre Cuclin se poate spune că a fost un longeviv (a trăit aproape 93 de ani) cu toate că a fost un suferind. Mai ales ultimii ani au fost marcați de probleme serioase de sănătate, fiind ținut în pat, fenomenul datorându-se atât senectuții cât și perioadei de un an de detenție și deportare la Canal (ca urmare a unor atribuite simpatii manifestate față de mișcarea legionară în 1940, când a primit conducerea Academiei Regale de Muzică din București) din perioada tristă rămasă în istorie sub titulatura de „obsedantul deceniu”. Cuclin recunoaște umilințele teribile îndurate în acea amară experiență de viață, trăită la o asemenea vârstă, însă, marcat de o tărie de caracter ieșită din comun, și-a găsit refugiu într-o lume spirituală proprie, deosebit de intensă și de profundă, ieșind din marasmul respectiv ca un mare învingător moral. Spre sfârșitul vieții era chiar convins de condiția suferinței (fizice, pecuniare, sociale sau de altă natură) – ca realitate istorică, filozofică și estetică - în existența și creația omului de cultură de mare anvergură. În ultima perioadă a existenței trupul nu-l mai asculta, dar mintea i-a rămas lucidă, apropiată amintindu-și că i se confecționase o măsuță anume,

așezată pe pat, pentru a lucra stând întins. Se spune că scria cu aceeași râvnă ca-n anii de tinerețe. Din amintiri reiese că era abordabil, uneori indiferent, alteori pedant îmbrăcat și că afișa multă simplitate. Vorba îi era destul de înaltă ca timbru, moale și ușor tremurată. Începea orice discuție, de regulă, prin afișarea studiată și dezarmantă a unei anume umilințe față de interlocutor, dar avea repede grijă să pună lucrurile la punct, copleșindu-l prin soliditatea raționamentului, fiind foarte conștient de valoarea sa. De aceea, era direct și tranșant în luările de poziție verbale ori scrise. Se dovedea afectuos și grijuliu cu soția, atent cu cei din jur. Nu a făcut niciodată concesii atunci când era vorba de convingeri proprii și, în general, a avut polemici răsunătoare cu destui contemporani, afișând, întotdeauna, o solidă și sugestivă argumentație. Orgoliul l-a ținut într-o dispută permanentă cu Mihail Jora, George Georgescu și Mihail Andricu. Cu Enescu, care l-a premiat în 1913 și, ulterior, l-a primit în orchestra simfonică de la Iași, în 1917, relațiile au fost speciale. Aproximarea din tinerețe, când își manifestau reciproc simpatia - studiile pariziene asigurând liantul necesar - s-a diluat cu timpul, transformându-se într-un respect distanțat. Enescu i-a interpretat „Suita pentru vioară solo” și chiar „Elegia” pentru orchestră, dar Cuclin nu s-a sfiit să-și manifeste deschis rezervele serioase față de libretul „Oedipului”, de exemplu. Este, însă, dincolo de orice dubii că între cei doi n-a existat un schimb de informații, că nu s-au influențat reciproc, drumurile lor muzicale rămânând complet distincte. În 1932 se consideră demisionat din Societatea Compozitorilor Români profund nemulțumit de clasa a II-a a „Meritului Cultural” decernat de către oficialitățile vremii. În a doua parte a vieții a preferat să stea retras, avea mulți admiratori însă, pare-se, vanitatea i-a creat multe antipatii. Între apropiații săi s-au aflat numeroase nume sonore de intelectuali români, cum ar fi: dirijorii Nicolae Boboc, Emanuel

Elenescu, Theodor Rogalski și Mircea Basarab, care i-au și interpretat multe lucrări, sculptorul Constantin Brâncuși, relație declanșată în vremea studenției de la Paris, literații Geo Bogza și Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Ion Minulescu, Tudor Arghezi, Emanoil Ciomac, muzicienii Roman Vlad, Liviu Rusu, Vasile Tomescu, Doru Popovici, Vasile Donose, savantul Henry Coandă și mulți alții... A fost, de asemenea, în relații amicale, chiar dacă necultivate permanent, cu Paul Dukas și cu compozitorul francez stabilit în Statele Unite, Edgard Varèse, pentru a pomeni doar numele cele mai sonore. Îi plăcea să fie „stârnit” pe diverse teme, dovedea multă răbdare în explicarea unui subiect și se exprima cu o deosebită cursivitate și plasticitate. În breaslă, ca și în rândurile publicului larg, se bucura de un înalt prestigiu și trebuie specificat că societatea în care și-a desfășurat ultimele decenii de existență era prea puțin dispusă în a-i sprijini părerile filozofice, concepția metafizică îmbrățișată de Cuclin fiind în evidentă contradicție cu ideologia perioadei de după anul 1945 din România. Cu toate acestea, reabilitat politic în 1952 prin eforturile lui Petru Groza și Ion Dumitrescu, îl găsim deseori pe afișele de concert, la Radio-ul național apărea în emisiuni, iar în fonoteca acestei instituții există numeroase lucrări, printre ele aflându-se și o mare parte dintre simfonii. Și-a spus deschis opiniile în articole, cronici muzicale, studii și interviuri. De asemenea, a susținut conferințe, concerte-lecții, prelegeri și comunicări științifice în țară și în străinătate. A fost recompensat cu premii naționale importante – în 1913 a primit Premiul Enescu pentru „Scherzo”-ul din Simfonia I, Premiile Academiei Române, în 1934, moment în care Enescu, în calitate de raportor, nota: „Cartea d-lui Dimitrie Cuclin, *Tratat de Estetică Muzicală*, este o lucrare însemnată, plină de vederi originale, bine documentată, poate cam abstractă pentru a fi percepută de vulg, însă prin substanța și năzuințele ei

demnă de interes și respect. Opinez ca această carte să figureze printre lucrările cari să fie propuse pentru premiul Lazăr”, și în 1935, pentru volumul „Doine și Sonete”, apărut în 1932. Numele său este menționat la Secțiunea literară, unde s-a decernat Marele Premiu C. Hamangiu, în valoare totală de 100.000 lei și apare alături de Lucian Blaga (La cumpăna apelor, versuri, și Avram Iancu, dramă), George Ciprian (Omul cu mârtoaga, comedie), Dimitrie Fara (Frământare și Amăgire, romane dramatice), Tudor Mușatescu (Titanic Vals, comedie) ș.a. Cuclin a mai primit Premiul național de compoziție, în 1939, Ordinul muncii, cls. I, 1955, Premiul de Stat, cls. I, 1965 și Ordinul Meritul Cultural, cls. I, în 1969. În ultima parte a vieții a putut să trăiască din pensia de merit, din achiziții și din drepturile de autor oferite cu destulă generozitate de Uniunea Compozitorilor. Aceeași Uniune care în anii '50 nu mișcase un deget pentru a-l apăra de vicisitudinile muncii forțate, l-a sprijinit consistent spre sfârșitul vieții, tratându-l cu toată onoarea cuvenită și posibilă în respectivele timpuri. Cert este, însă, faptul că n-a fost posibilă întemeierea unei școli naționale de specialitate în sensul gândirii sale, asta poate și din cauza intransigenței și exclusivismului afișate de el în multe privințe, ori a inerției decizionale. Dar, Dimitrie Cuclin a fost și a rămas toată viața un onest patriot luând în considerare, între altele, cele afirmate de nenumărate ori în probleme cheie ale culturii naționale - folclor, istorie ș.a. În aceeași direcție, ar trebui apreciat că niciodată nu a manifestat vreo aluzie la posibilele șanse suplimentare de afirmare dacă ar fi trăit pe alte meleaguri. Era, de altfel, un antioccidentalism convins, prezicând ruina cultura vestice, și asta fără a fi un procomunist.

D. Cuclin a lăsat în urma sa o impresionantă moștenire artistică și documentară, numai creația muzicală cunoscută numărând peste 30.000 de pagini, potrivit unor cunoscuți muzicologi. Urmărind domeniile de activitate și parcurgând lista realizărilor sale, ajungi la concluzia că ai de-a face cu o personalitate de excepție, la care termenul de enciclopedist, specific Renașterii, pare insuficient, mai aproape de adevăr fiind noțiunea de abisal. Privea totul de pe poziția absolutului în care prezentul individual are importanța unei picături într-un uriaș ocean atotcuprinzător, din care face organic parte: „Întregul infinit spațial, cu tot conținutul lui de viață activă și creatoare, din neînceputul începuturilor până în nesfârșitul sfârșiturilor, e desfășurarea unei fantasmagorii substanțiale concentrate într-un absurd punct exspațial al unei clipe entemporare, absurde, aceasta însăși, concentrarea unei esențiale Eternități.”(V. Donose - Manuscris). În calitate de compozitor, sunt catalogate circa 180 de lucrări, în genuri diverse: cântece pentru copii, coruri, muzica instrumentală pentru pian, pentru vioară și pian, pentru voce și pian sau domeniul cameral. Cuclin are peste 40 de lucrări simfonice dintre care 20 de simfonii ample, unele dispuse, după modelul „Clavecinului bine temperat”, în tonalități diverse pentru a sugera deplina libertate de acțiune a spiritului, dar și în scopul reliefării ethosului specific. Întrucât nici un amănunt nu scăpa atenției, totul indicând un plan bine pregătit de o inteligență subtilă și scăpărătoare, traseul tonalităților majore în simfonii este următorul: Do (simfonia a III-a), Re (a XVIII-a), Mi b (a XIX-a), Fa (a XIII-a), Sol (a XII-a și a XVI –a), La b (a XI-a), Si b (a X-a). Cu alte cuvinte, se recompune minorul natural (o transpunere a hipodorianului grecesc) construit pe sunetul socotit miezul „Sistemului muzical”. La aceasta se adaugă axa formată din simfoniile a cincea și a șasea, gândite în Sol b major și Fa # major, tonalități cu caractere complet

diferite. Privite în ansamblu, simfoniile scrise în tonalități minore acoperă un ambitus de cvintă și sunt, cu o singură excepție, dispuse la interval de semiton: La, Si, Do, Do #, Re, Mi b, Mi, ele marcând – potrivit concepției sale - o largă paletă de sensibilitate. Identitatea tonalităților primei și ultimei simfonii - Do minor – lasă loc concluziei că există un imens ciclu, organizat pe criterii strict personale, caz singular, având în vedere proporțiile, în istoria componisticii din țara noastră. Conform spuselor proprii, parcursul simfonic a fost conceput inițial și urmărit pas cu pas pe un număr de 14 simfonii, cu mai multe trasee spirituale, în deplină concordanță cu concepția sa filozofică. Simfoniile a II-a (*Glasul neamurilor*), a III-a și a V-a formează Universul „esențial”, iar a IV-a, a VI-a, a VII-a, a VIII-a, a IX-a, a XI-a și a XIII-a evocă dimensiunea „substanțială”. Simfonia a V-a este supranumită și „*Nașterea*”, întrucât face tranziția între subcicluri. La polul opus este Simfonia cu numărul 10, a „*Morții*”, pentru ca a XII-a să fie sortită „*Învierii*”. Simfonia a XI-a îi este dedicată lui Mozart, iar a XIII-a este „*Bisericească*”, simfoniile a VI-a, a VII-a, a VIII-a și, mai ales, a IX-a, bazate eminamente pe elemente folclorice, sunt catalogate ca „*Pastorale*”. Simfonia I deschide, iar a XIV-a încheie imensa boltă, completată ulterior grație unei forțe creatoare uriașe.

Tot de la Dimitrie Cuclin s-au păstrat 11 opusuri vocal-simfonice, 6 opere, dintre care s-a pus în scenă doar una, intitulată „*Traian și Dochia*”, cu subiect istoric național, celelalte – „*Soria*” (operă-madrigal), „*Ad majorem feminae gloriam*”, „*Agamemnon*”, „*Bellérofon*” și, mai ales, „*Meleagridele*”, așteptând, încă, apariția în fața publicului. Cuclin este și autorul baletului „*Tragedie în pădure*”, scris în 1962. În calitate de creator trebuie subliniată înclinația sa spre tragism, istorie și monumental, marea

majoritate a operelor și a simfoniilor având proporții considerabile. Astfel, Simfoniile a V-a, a X-a (având partitura de 616 pagini) și a XII-a (ce numără peste 600 de file !), scrise pentru soliști, cor și orchestră, durează mai mult de două ore fiecare, fiind - după știința noastră - cele mai ample din istoria muzicii românești și poate din lume, cu mențiunea că ele respectă canoanele stricte ale simfoniei. Dimensiunile constituie o sigură explicație a absenței totale a numelui său din programele de concert ale țării mai ales în perioada scursă de la trecerea sa în veșnicie. Ca o trăsătură generală, nu există forme, structuri, traiectorii tonale ori armonice, articulații de tipul frazelor sau motivelor reluate de la o lucrare la alta, fantezia sa precum și arta utilizării procedeele variaționale dovedindu-se inepuizabile. Conform apropiaților, impresionant este că nu folosea ciorne, scria direct pe curat, manuscrisele sale muzicale nepurtând urme de ștersături ori adăugiri, fapt ce demonstrează, o dată în plus, perfectă ordine în gândire. Corespondența, însă, cu adnotările aflate printre rânduri, trădează revenirile succesive asupra temei, în dorința de a fi cât se poate de concis și explicit.

Deosebit de interesante și pertinente sunt luările de poziție ale lui Cuclin în domeniul muzicologiei, dacă ar fi să menționăm cele mai importante studii catalogate până în prezent: „*Musique, art, science et philosophie*” și, mai ales, „*Monografii. Contribuții la eventuala reformă a fundamentelor muzicii*” structurată pe cinci etaje: I - „*Sistemul diatonic. Gama și funcțiunile care o alcătuiesc. Funcțiunile prime*”, II - „*Funcțiunile secundare, gama cromatică, gama dublu cromatică*”, III - „*Gama prin comă*”, IV - „*Funcțiunile inverse*” și volumul V - „*Gama prin comă enarmonică*” (toate apărute la scurtă vreme după „*Tratatul de Estetică muzicală*”). În 1936 vede lumina tiparului studiul său intitulat „*Le rôle du*

chant grégorien dans le passé jusqu'à nos jours et du chant byzantin dans l'avenir", cu o problematică reieșită din același „Tratat”, și care este privit ca un punct de plecare important în cercetările de specialitate desfășurate în țara noastră în ultimele decenii. Preocupările lui Cuclin din sfera microtoniei au reprezentat o constantă în activitatea sa, în condițiile în care, în practica muzicală, intervalele mai mici de un semiton își dovediseră din plin utilitatea și amintim aici creația enesciană și post enesciană, deosebit de diversă. Este primul mare nume din istoria muzicii românești interesat în mod științific de acest domeniu, avizat fiind de cercetările în domeniu pe plan internațional. În limba română a dat la iveală, în 1957, o altă lucrare de referință - „*Introducere în sistemul Sfert de ton*”.

Pe tărâmul învățământului și al didacticii, sunt de menționat opiniile sale apărute în „*Tratatul despre formele muzicale*” (tipărit în variantă prescurtată în 1934 și rămas, din păcate, complet doar în stadiul de manuscris), „*Manualul de muzică pentru clasa I secundară*”(1936), „*Tratatul elementar de muzică*” (1946), „*Tratatul despre știința muzicii*”(1964) - text alcătuit cu ajutorul lui Vladimir Mașala, moștenitorul său testamentar, precum și „*Tratatul de știința compozițiunii muzicale*”(1975), aflat, de asemenea, în manuscris. În diverse articole și-a manifestat părerile despre simfonie și poemul simfonic, genuri socotite apoteoza gândirii componistice. Tabloul unităților sale formale conține: celula sau incizia, desenul melodic, subperioada, perioada, membrul de frază, fraza și, în sfârșit, ideea muzicală, sinonime cu motivul, tema și perioada în analiza de tip clasic. De asemenea, discursul sonor se sprijină pe dezvoltare, noțiune ce subînțelege capacitatea de prelucrare dar și traseul obligatoriu pentru atingerea reprizei. Privite dintr-un unghi foarte larg, formele muzicale se împart în trei criterii mari:

mecanic, mediul de evoluție sonoră și cel didactic. Principiul mecanic are două ramificații - arhitecturile statice (*fără idee muzicală*: monodie, motet, madrigal, coral, preludiul incipient, și *cu o singură idee*: coral variat, fuga, tema cu variațiuni și liedul) și dinamice, văzute și ele pe două paliere - *armonic* (suita și marele preludiu) și *armonic-tematic* (sonata, poemul simfonic, muzica de teatru și concertul). În mediul muzical se disting formele simfonice - *orchestrale* ori *camerale* - și *dramatice* (pe text literar), care, la rândul lor, pot fi de concert sau camerale. Monodia, coralul variat, fuga, suitea, marele preludiu, fantezia și chiar poemul simfonic se întâlnesc în variante camerale și orchestrale iar simfonia și uvertura îmbracă preponderent aspecte simfonice. Sonata pentru două pian, trioul, cvartetul, cvintetul, sextetul, octetul etc. intră în grupul pieselor simfonice de cameră. Categoria construcțiilor dramatice include, și ea, mai multe tipuri: formele teatrale (opera, opera comică, drama muzicală, comedia muzicală, baletul ș. a.), de concert (cantata, oratoriul, poemele pentru soli, cor și orchestră), creațiile corale de concert ori bisericești și, în fine, lucrările dramatice camerale, precum liedul cu acompaniament de pian sau de orchestră. După normele didactice, formele muzicale suportă trei zone diverse: *construcții introductive*, suitea și sonata, și restul formelor - *simfonice* și *dramatice*. Cuclin crede cu tărie că arhitecturile muzicale - ca modalitate de prezentare a unor compoziții sonore - au apărut ca urmare a unor imperative spirituale, sunt intercondiționate și că ele alcătuiesc un trunchi comun, în care nimic nu este inutil ori de aruncat. Ele vor continua să dăinuiască și să se transforme atâta vreme cât imaginația și creativitatea vor rămâne attribute umane.

Potrivit vederii sale funcționale, muzica se structurează pe cinci niveluri diferite: *diatonic*, *tonal*, *modal*, *armonic* și *enarmonic*. *Sistemul diatonic* gravitează în jurul gamelor Do major (lidianul) și La minor (hipodorianul). Cromatisme ascendente (diezii) se asociază lui Do major, privit în aspirația sa spre înălțimi, bemolii fiind o caracteristică a lui La minor, influențat, la origini, de forța de atracție a pământului, prin urmare, având un sens coborâtor. De diatonism se leagă funcțiunile de tonică, dominantă și subdominantă, semitonurile, inclusiv cele cromatice, gama cromatică, dublii accidenti. Aici se face o joncțiune cu enarmonia, privită la valoarea reală. Intervalele sunt minuțios investigate și catalogate: cele perfecte (prima, cvarta, cvinta și octava) pot fi și mărite, supramărite, micșorate și submicșorate, iar celelalte – secunda, terța, sexta, și septima – se găsesc în aspecte precum: mici, mari, mărite, supramărite, micșorate și submicșorate, în funcție de numărul și de calitatea semitonurilor, determinantă fiind mulțimea de come. *Sistemul tonal* pornește de la aceleași game și reprezintă ansamblul tonalităților majore cu relativele aferente și stabilește ordinea adevărată, prin cvinte, a sunetelor gamei și a relației dintre tonalități. Capitolul tratează tot funcțiunile principale, ca și în cazul sistemului diatonic, dar cu sensuri mult amplificate. Astfel, se poate vorbi de dominantă depresivă și subdominantă expansivă, de sensibile și de poziții neutre, toate, laolaltă, căpătând o valoare dinamică pronunțată. Criteriul cvintelor introduce o netă diferențiere a intervalelor, acordurilor și a tonalităților în cadrul unui ópus și reprezintă, prin direcție și număr, punctul central al expresiei muzicale. Înseși cvintele între ele capătă însușiri diverse prin gradul de apropiere față de nucleul principal: Fa – Do, Do - Sol, Sol – Re. Capitolul tonal mai cuprinde modulația, ce ar trebui să se numească, mai degrabă, tonulație, realizabilă cu mijloace melodice simple, în genul

imitației și al progresiei. *Sistemul modal* se reazemă pe cel diatonic și apare atunci când o funcțiune simplă este denaturată prin înlocuirea ei cu o sensibilă oarecare. Teoreticianul român susține că nu există decât două moduri ideal constituite, sprijinite numai pe funcțiuni simple - majorul și minorul - celelalte reprezentând abateri mai mult ori mai puțin semnificative ale lor, cu sensuri precise vizând expansivitatea și depresivitatea. Oricare mod poate fi transpus pe indiferent ce sunet fără a-și pierde din caracteristici. În opinia teoreticianului român, tabloul complet al modurilor cuprinde trei categorii: expansive, depressive și mixte. În centrul sistemului său se află - dorianul - pe Mi - frigianul - pe Re - lidianul - pe Do și mixolidianul pe Si, primele trei prezentând și variantele la cvinta inferioară - hipodorian, hipofrigian și hipolidian – în timp ce hipomixolidianul confundându-se cu dorianul, a fost puțin utilizat ca atare. Este de subliniat că, încercând o unificare a concepțiilor antice și medievale despre moduri, Cuclin utilizează terminologia greacă veche dar acceptă sensul ascendent al scărilor, în conformitate cu gândul orientat spre Demiurg, principala cucerire în domeniu din perioada creștină. În concepția lui D. Cuclin, ethosul străvechi al acestor moduri răzbate și în zilele noastre, în melosul popular autentic și în cântarea de strănă. *Sistemul armonic* cuprinde dizertații despre acord, răsturnări, raportul consonanță-disonanță, înlănțuiri, suprapuneri și, în fine, modulații. Cuclin preia și utilizează pe larg, atât în argumentația conceptuală cât și în creație, opinia exprimată de școala franceză privind sensul direct și invers al rezonanței naturale. De aici derivă cele două serii de cvinte și simetria în oglindă a acordurilor Do major și La minor - terță mare și o cvintă perfectă, când plecăm de la centrul Do și, exact la fel, luând ca punct de pornire sunetul Mi, în direcția coborâtore. Conform acestei teorii, acordul minor poate fi interpretat ca unul major

orientat descendent, toate funcțiunile interioare suferind corecțiile de rigoare. Cele două direcții sunt o constantă a întregii teorii cuclinienne, prin urmare, așa sunt privite și funcțiunile primare ori cele armonice, pentru a oferi doar exemplele cele mai simple. Importantă este, însă, nu fresca abstractă, ci perspectiva deschisă în fața sentimentelor umane, relațiile funcționale având, în opinia gânditorului român, echivalențe psihice precise. În ceea ce privește *Sistemul enarmonic*, cercetările sale deosebit de complexe au vizat microtonia și a mers atât de departe încât a fundamentat gama prin come, cu 53 de elemente componente, contribuție de o reală însemnătate la dezvoltarea acestui segment important al teoriei muzicale. Este interesant de subliniat că același număr de 53 de elemente închide perfect și firul cvintelor ascendente sau coborâtoare.

Despre folclorul românesc eruditul compozitor s-a exprimat laudativ în numeroase rânduri, în articole publicate în țară și în Statele Unite. Luări de poziție mai cunoscute sunt: „*Despre cântecul popular românesc*” apărut în publicația *Musical America*, în 1936, „*Folclorul și individualitatea creatoare*”, din 1937, „*Despre cântecul românesc*”, 1937, „*Gânduri asupra cântecului popular românesc*”, 1943 și „*Despre armonizarea modală*”, studiu datat 1957. De fiecare dată sublinia însemnele unicității, filonul traco-dac, de neșters din melosul nostru național purtător al dorului de spiritul esențial primordial (semn al originii noastre ancestrale), dar și stratificările evidente, urmare a unor factori istorici obiectivi: influențe romane, bizantico-psaltice și ale lăutarilor țigani, care au facilitat pătrunderea structurilor folclorului preorășenesc în cântul autentic popular, degradându-l. În disputa aprinsă privind utilizarea folclorului în muzica simfonică din deceniul trei al secolului al XX-lea, în presa din România,

Dimitrie Cuclin s-a situat fără echivoc de partea celor ce susțineau necesitatea unor construcții aparte, în conformitate cu specificul structurilor melodico-ritmice al temelor utilizate, orice motiv sau frază, prezente la începutul unei lucrări sub formă de idee, conținând, în stare embrionară, soluțiile ulterioare de dezvoltare. Există cazuri când se constată o deplină compatibilitate între caracterul piesei și citatul folcloric utilizat, altele ce-și propun adaptarea melodiei populare. Uneori este necesară alcătuirea unei teme proprii în stil popular, dar sunt situații de lucrări tradiționale radiind un fior specific național, fie și fără intenția expresă a autorului. Introducerea melodiilor populare în arhitecturi preconcepute, înseamnă, de regulă, siluirea acestora, rezultanta încadrându-se în rândul hibrizilor muzicali. Creația lui Cuclin este plină de elemente folclorice. El nu a folosit niciodată teme populare în stare crudă ori prelucrate simplist, celulele caracteristice melodico-ritmice apărând în momentele cheie ale formei. Este clar că ușurința în exprimarea componistică a lui Cuclin provenea din cunoașterea intimă a valențelor conținute în temele generatoare ale lucrării muzicale. În mai multe rânduri, autorul „Meleagridelor” a subliniat bogăția fără egal a folclorului nostru purtător de trăsături spirituale esențiale ale poporului trăitor milenar pe aceste meleaguri și a afirmat că nicicând în muzica tradițională cultă nu s-a scris o temă care să egaleze - în frumusețe, strălucire și expresivitate - doina românească.

Tot la modul elogios se poate vorbi despre Cuclin poetul, eseistul, dramaturgul, prozatorul, ziaristul și romancierul, bun cunoscător al literaturii române (între altele, așa cum am subliniat, era un subtil eminescolog), al celei franceze ori engleze. La fel de ușor se descurca citind în original lucrări din cultura și filozofia Greciei antice precum și cea latină,

pentru care nutrea un respect nemăsurat, deseori mărturisit. Trebuie specificat că își scria singur libretele și textele pentru lucrările vocal-simfonice. A publicat *La sonate du coq gaulois* (1919), *Poems, Doine și Sonete* (1932), *Agamemnon* - Spectacol tragic în două părți, text după *Aischylos*, libret cu 67 citațiuni muzicale (1944) și *Sophonisba*, tragedie într-un prolog și trei acte în versuri (1944), iar în limba lui Molière a elaborat circa 200 de sonete și a publicat 333 de parabole, grupate în 5 volume simbolizând: substanța, efectul, intelectul, voința și sinteza (1944). În engleză a tradus poeziile și poemele lui Eminescu, iar în română, s-a preocupat de redarea unor librete de operă, printre acestea aflându-se și *Samson și Dalila* de Saint-Saëns, texte de oratorii ale lui Bach și Händel și primele două cărți de versete din *Fastele* lui Ovidiu. Timp de un an - între 1932 și 1933 - a încercat să influențeze opiniile concetățenilor în sensul gândirii sale îndreptate împotriva unui mare dirijor român - George Georgescu - găsind resursele financiare și conducând revista „Foaie volantă” din București. Cuclin a lăsat în urma sa romane, dialoguri despre artă, cultură și filozofie, precum și piesele de teatru: „*Strania întâlnire*”, „*Coșmarul spiritelor*”, „*Dușmanul*” și „*Stroe Leudeanul*”. Cercetătorii care s-au aplecat mai cu atenție asupra unor aspecte ale vieții și activității sale susțin că tot ce făcea era la un înalt nivel de seriozitate, că ne aflăm încă departe de a avea o viziune unitară a limitelor concrete și de a fi descifrat toate detaliile și consecințele directe ori pluridisciplinare ale creației sale. Investigația este mult îngreunată în special de faptul că numeroase manuscrise au fost înstrăinate, din varii motive, chiar de autor. În această categorie intră, din nefericire pentru noi, și volumul (netipărit) *Musicalia*, înmănunchind circa 70 de articole, în mare parte estetice, publicate în „Foaia volantă” dar și în alte ziare și reviste, de-a lungul timpului.

Pentru definirea cât mai completă a personalității spirituale a celui ce a fost Dimitrie Cuclin, nu putem omite latura de cugetător, fundamentul întregii sale opere teoretice și practice. Din copilărie s-a simțit atras irezistibil de doctrina metafizică, acea latură a filozofiei care susține ascendentul spiritului asupra materiei. Teoria este milenară și a preocupat pe larg filozofi renumiți. Încercând să înțeleagă Universul înconjurător, Cuclin a conceput, mai întâi în franceză, apoi și în limba română, un „*Tratat de metafizică*” unde remarcă unitatea, ordinea și, în concluzie, frumusețea exemplară din jurul nostru, proiecție pământească completă și complexă a unei imagini spirituale similare, trăitoare și dinamice. Universul – în viziunea sa - este caracterizat de două forțe antagonice și inseparabile: *esența* sau energia primordială, insubstanțială, imuabilă, veșnică și singulară, și *substanța* (*materia*), rezultanta ei obligatorie, definită printr-o multitudine de ipostaze, fiind trecătoare și degradabilă. Dacă *esența* simbolizează scânteia „viului”, ca noțiune absolută ori, conform propriilor spuse, potențial neconcretizat dar permanent pe punctul de actualizare, *substanța* ni se înfățișează în toată varietatea trăirilor din care și noi, ca indivizi, facem parte. *Materia* este palpabilă, relativă, divizibilă, concretă, studiată de științele exacte și pusă în lumină de cercetări adecvate, *esența*, izvor al tuturor lumilor posibile și imaginabile, însă, nu se lasă descifrată decât de puterea mentală și instinctivă de pătrundere, acel presentiment ce te face să cunoști adevărul, să-l percepi prin înțelepciune dincolo de aparențe și să-l trăiești cu convingere în interiorul tău. Cele două categorii filozofice se află într-o strânsă interdependență, transformarea *esenței* în *substanță* (fenomen ireversibil) producându-se cu ajutorul magnetismului și trecând prin stadii intermediare obligatorii, precum electricitatea, energia, lumina și căldura pentru a ajunge, în cele din urmă, la materie, în înțelesul cel mai comun.

Esența este răspândită, în proporții variabile, în orice formă de manifestare a *substanței*. Avem de-a face, prin urmare, cu un univers dublu, aflat într-o unitate deplină, sprijinit pe două linii de forță: mișcarea - trecerea de la *esență* la *substanță* și funcția - sau gena informațională - care înseamnă modalitatea de exprimare a devenirii. Cuclin a fost îndelung frământat de problema *esenței* și considera că vehicolul cel mai la îndemână pentru netezirea drumului spre absolut este cel ce poartă numele de logică, rațiunea - stadiul primar al logicii - fiind obligatorie și necesară în jalonarea *substanței*. Din păcate, și *Metafizica* sa - având în manuscris peste 800 de pagini - a rămas ascunsă tiparului, însă, cei ce au parcurs-o subliniază că abordarea sa este nu numai strict filozofică, marele gânditor făcând dese și ample conotații psihologice, sociologice, lingvistice, științifice, religioase și, pe alocuri, chiar mistice, cu alte cuvinte, viziunea sa fiind una atotcuprinzătoare.

Dacă este să vorbim despre un întemeietor de sistem filozofic în muzica noastră, apoi acela este Cuclin, gândirea sa pătrunzând adânc în tainele sufletului uman, subliniindu-i esența divină. Profund preocupat de propria-i existență și de destinul creației în general, cugetătorul de origine română a ajuns foarte departe, dând la iveală ceea ce se numește „*Teoria nemuririi*” (derivație a „*Metafizicii*” sale și variantă a rezonanței naturale a sunetului cu conotații spirituale) specificând faptul că sufletul uman, ca parte a sufletului omenirii, va dăinui atâta vreme cât va exista umanitatea. Cu alte cuvinte, condensând la maximum, înțelesul deplin al conceptului de nemurire - atât de apropiat și definitoriu unor popoare antice printre care și străbunilor noștri geto-daci - se stabilește în momentul conștientizării apartenenței personale directe la șuvoiul constant, masiv și fără de sfârșit al vieții, ca

expresie a Duhului primordial absolut și peren. Atingerea acestui stadiu nu se poate face decât prin debarasarea totală și definitivă de orice prejudecăți morale, sociale, educaționale etc., legate de trecerea noastră vremelnică prin lume. Teoria în sine, deosebit de bogat argumentată, fixează în centrul său trei elemente:

a) *sufletul* (noțiune imposibil de conceptualizat, chiar la nivelul cugetării cuclinienne, dar privită prin prisma psihologiei, ca sumum de atribute mentale, psihologice și comportamentale, transmisibil ereditar și, în consecință, capabil de modificări, de evoluție),

b) *forța* ori *energia animică*, termen generic, propriu gânditorului român, corespunzător ideii de Dumnezeu (și, prin extindere, a sunetului central, originator Do), prin urmare, lipsit de substanță în înțelesul științific, dar purtător al însemnelor existențiale, și, în fine,

c) *eul*, emanație a caracterului de viețuitoare, atotputernicul „stăpân” personal, cel ce hotărăște, în ultimă instanță, cum acționăm, altfel spus, cea mai importantă componentă a personalității individuale, spiritul, care nu-și modifică însușirile de-a lungul vieții. Cele trei categorii filozofice sunt interdependente atât la nivel personal cât și colectiv, formând grupuri, familii și rase. În același timp, într-o proiecție temporală, reprezintă multiplicări neconținute ale unor puncte de plecare, „fundamentale”, străvechi. Individul trece în categoria nemuritorilor cu precădere prin creație, cu alte cuvinte, atunci când își găsește utilitate socială prin puterea de accedea la valorile înalt-spirituale. În viziunea lui D. Cuclin, produsul propriei sale opere nu este o lucrare singulară, izolată, ruptă de context, ci aparține întregii lumi, constituind o treaptă în progresul cunoașterii aflate pe un drum fără de sfârșit. Interesul său existențial depășește cadrul egoist, făcând corp comun cu cel al omenirii. Din acest punct de vedere, ilustrul

teoretician se consideră un adevărat apostol, atâta vreme cât este un exponent ce condensează în lăuntru ființei sale întreaga experiență a generațiilor trecute.

Dimitrie Cuclin are merite incontestabile și pe tărâmul esteticii artei sonore, domeniu desprins, firesc tot din concepția filozofică. Pentru că, fără nici o îndoială, *„Tratatul de Estetică muzicală”*, apărut în anul 1933 la Editura „Oltenia” din București, și având în componență trei capitole distincte: *„Psihologia Elementelor și Fenomenelor”*, *„Logica compoziției”* și *„Etica esenței expresive”*, este o realizare de excepție în cultura de specialitate de la noi prin amploare, coeziune, adâncime și densitate problematică. Această impunătoare operă situează sfera respectivă, de importanță covârșitoare în formarea oricărui interpret sau muzician, nu numai la nivelul discursului estetic din alte ramuri ale peisajului cultural românesc, cum ar fi, bunăoară, în literatură, într-un moment în care, la vremea respectivă, străluceau figuri de talia lui Tudor Vianu, Nicolae Iorga, Lucian Blaga și mulți alții, dar, în același timp, lucrarea reprezintă și un important și inedit aport autohton în contextul preocupărilor universale în acest sector al gândirii. Fundamentarea esteticii muzicale în țara noastră a deschis perspective noi, moderne, vizând creația sonoră dar și judecarea actului interpretativ pe criterii cât mai limpezi, cu alte cuvinte, critica muzicală formativă. Pentru că, spre deosebire de oricare altă lucrare referitoare la noțiunea de „frumos” în muzică, Cuclin propune un mod ordonat, limpede și logic de înșiruire a evenimentelor – și oferta este lansată mai cu seamă compozitorilor, dar se adresează în egală măsură și soliștilor, teoreticienilor ori analiștilor - firul conducător fiind funcțiunea și echivalența ei, funcțiunea psihică, ridicate la rang de lege supremă. Corelarea a două elemente – sunete, armonii, structuri

complexe ș.a. - pe principiul funcționării, presupune un anumit grad de trăire interioară, „har” nativ al oricărui individ pe această planetă, însă, educațional, puțin cultivat. În rezumat, este vorba de stabilirea punctului de plecare ca sistem de referință și de raportarea oricărei unități a înlanțuirii nu numai la valoarea anterioară, de care este intim ancorată, dar și la toate cele desfășurate până în acel moment, inclusiv la cel inițial. Ca urmare, orice moment muzical conține potențial legătura imediat alăturată dar și întreaga desfășurare ulterioară. Debutul prevestește, inevitabil, ultima notă, iar aceasta, la rândul ei, poartă amintirea întregului traseu, va să zică, și al începutului. În acest sistem complex memoria „vie”, auditivă, îndeplinește un rol crucial. [Trebuie să recunoaștem că asemănarea cu parcursul individual pe acest pământ și chiar cu existența în general este mai mult decât frapantă, pentru că, ce altceva reprezintă ziua de astăzi, decât o consecință a celei de ieri, precum și o dovadă că ne-am născut și că, inevitabil, se va ivi și sfârșitul!]

Funcțiunile se diferențiază prin numărul de cvinte și, în consecință, întregul discurs sonor oscilează permanent, cu grade mai accentuate sau mai discrete, între zonele înalte, celeste și adâncurile încărcate de umbre și mistere. Două funcțiuni diferite (care pot fi melodice, armonice, ritmice ori de altă natură) nu se pot situa pe același palier mental decât într-o viziune mecanicistă, cu puține șanse de a stabili „revelații” artistice. Teoria marelui om de cultură Cuclin are o imensă valoare practică întrucât solicită capacitatea de activare psihologică, de anticipare a etapelor aflate în derulare, dar și puterea de urmărire a discursului sonor pe spații ample și pe multiple planuri, relaționate grație unor unități psihologice de măsură uneori deosebit de fine, însă ușor de recunoscut. Identificăm în orientarea stabilită

de esteticianul român germenii unor principii actuale de interpretare, întrucât, ce desfătare poate produce unui ascultător avizat abordarea plină de convingere a unei lucrări muzicale, atunci când este încărcată nu numai de forță sufletească, ori de spontaneitate scilicet, dar când se constată și faptul că parametrii interiori (melodici, ritmici, armonici, alături de dinamică, tempo, agogică, orchestrație ș.a.), sunt conștient urmăriți și coordonați! Din anume unghiuri de vedere, concepția cucliniană în domeniu parcurge laturi specifice teoriei muzicale, armoniei, arhitecturilor formale, compoziției, și istoriei artei sonore privită prin prisma evoluției până la atingerea formei de sonată, a genului de simfonie și a poemului simfonic, dar ea reprezintă și o veritabilă modalitate de investigație sonoră oferind soluții uimitoare în abordarea analitică, cu precădere pentru muzica de tip tradițional, dar nu numai. Pentru autor, separarea planurilor într-o analiză este necesară doar înțelegerii cât mai aprofundate a întregului. Amănuntul este parte integrantă și decisivă a arhitecturii mari. Construcția în totalitatea ei capătă o limpezime unică numai în condițiile gradării judicioase a structurilor principale față de cele de importanță minoră. Compozitorul realizează aceasta cu ajutorul nuanțelor, al registrației, al timbrelor corespunzătoare ș.a., iar interpretul trebuie să dozeze sonor compartimentele participante la discursul simfonic, să impună un tempo adecvat, uneori în contradicție cu notațiile din partitură ș.a.m.d.. Este cert că o astfel de abordare necesită în primul rând talent dar și multă experiență, prin urmare, maturitate. Iată de ce Dimitrie Cuclin îndeamnă în permanență – pe parcursul „Tratatului” - la instruire serioasă, neobosită, și la multă precauție în alegerea celor mai adecvate mijloace de exprimare muzicală. În final, opera de artă contemplată în ansamblul ei oferă un traseu al funcțiunilor inconfundabil și unic. Admițând determinarea implacabilă a elementelor

unei lucrări muzicale pe orice segment ori palier, în succesiune ori/și simultaneitate, într-un tot omogen și inseparabil, și luând în considerare că fenomenul nu poate avea loc decât în legătură directă cu spiritul nostru, recunoaștem în Cuclin un apropiat, chiar dacă nedeclarat, al fenomenologiei muzicale, concept important și atât de răspândit în secolul al XX-lea.

TRATATUL DE ESTETICĂ MUZICALĂ

PSIHOLOGIA ELEMENTELOR ȘI FENOMENELOR

Se poate afirma cu certitudine că istoria muzicii, în linii generale, pune în evidență atât succesiunea de date, evenimente, compozitori etc., cât și evoluția materialului muzical alcătuit din elemente și fenomene prelucrate și transfigurate armonios. Latura creativă a fost însoțită permanent de argumentarea teoretică, din împletirea cărora s-a constituit „Sistemul științific muzical”. Aici sunt menționate, ordonate și justificate – istoric și moral – toate etapele gândirii sonore caracterizate prin inovații și cuceriri datorate efortului comun depus de toți compozitorii. Prin modul de expunere și prezentare, acest „Sistem” ni se relevă astăzi ca fiind în zona superioară a evoluției umane, atotcuprinzător și coerent încheșat. El reprezintă esența, chiar dacă uneori statică, a dinamismului gândirii muzicale universale și permite definirea și aprofundarea legilor de constituire și exprimare a vieții cosmice la nivelul nostru, primar și concret. În condițiile acceptării ideii că activitatea umană, implicit cea artistică și muzicală, este guvernată de manifestările interplanetare, vom fi de acord că undeva, într-un plan abstract, metafizic, există din totdeauna un „Sistem” infinit, perfect corelat și armonizat cu tot ce ne înconjoară, care se lasă descifrat prin reflectare, pas cu pas, de către inteligența omenească. Astfel,

„Sistemul științific muzical” nu reprezintă altceva decât o reflectare a imaginii cerești, iar modul său de alcătuire respectă fidel coordonatele structurii generatoare. Pentru cel înzestrat cu o percepție superioară, dar și pentru individul de rând, el reprezintă un instrument de înălțare spirituală, de înțelegere și trăire a vieții, precum și a propriilor demersuri creative.

Frumosul și urâtul, binele și răul, viața și moartea, ori Yin și Yang – principiul sideral din filosofia orientală - reprezintă noțiuni dezbătute pe larg de-a lungul timpului. Ele constituie punctul de plecare în orice demers estetic. În viața de toate zilele, noțiunile coexistă, sunt complementare și, prin contrast, se pun reciproc în valoare. Astfel, după cum remarcă Dimitrie Cuclin, într-o tragedie antică moartea, reprezentând sacrificiul suprem, scoate în relief sublimul existenței. Spiritul uman este identificat cu treapta cea mai înaltă a „viului” terestru și, aflat într-o continuă mișcare și căutare, pendulează permanent, în nuanțe fără sfârșit, între agonie și extaz, între culmile vieții și abisurile tărâmului de „dincolo”. El este dominat de principiul organizării întregului complex al elementelor ascendente și descendente în forme multiple, depășind - în procesul apropierii, prin artă, de Ființa Supremă - noțiunile stricte de pozitiv și negativ, alb și negru.

Aceleași legi caracterizează și sunetul muzical, fapt ce lămurește, în bună parte, compatibilitatea și rezonanța lui deplină cu organismul psiho-fizic uman. Lipsa organizării conduce la neutralizare funcțională, la discontinuitate și disconfort spiritual. Este aspectul definitoriu al zgomotului, conglomerat de armonice fundamentale în permanentă contradicție și disoluție, fără posesia forței interioare ori a valorii sensibile.

Prin contrast, sunetul muzical este un model de ordine și armonie, trăsături fundamentale ale însăși ființei umane. El reprezintă o formă de manifestare a caracterului vital în perfectă legătură cu egoismul esențial uman, mai precis, cu arhitectura spirituală individuală. Studiul aprofundat a permis descifrarea legilor de constituire a Armoniei generale, reprezentând viața și arta sonoră, din care derivă caracterul absolut al muzicii. Sunetul, în sine, este un fenomen fizic, la fel ca și zgomotul, iar împreună fac parte din haosul atotcuprinzător. El se întrupează, devine o „ființă sonoră”, purtătoare de mesaje și semnificații numai atunci când este în legătură cu psihicul uman. Fenomenul desprinderii din confuzia generalizată și închegarea de unități echilibrate, armonice, structurate pe planuri multiple în procesul de creație artistică, pare a fi aidoma cu modul zămislirii Universului, conform teoriei metafizice și, mai apoi, a ființei umane, de către Creatorul suprem.

Ceea ce pentru corpul uman este învelișul energetic, cunoscut sub denumirea de „aură”, pentru sunetul muzical reprezintă complexul de armonice însoțitoare care îmbracă elementul central în întregime și-i conferă strălucire, sensibilitate și forță de penetrație. Conform autorului, orice sunet emite în același timp armonice superioare – dominante – precum și inferioare – subdominante, aflate într-o simetrie perfectă. Urechea umană sesizează ușor seria ascendentă, mai ales pentru sunetele emise în registrul grav, dar logica normală demonstrează existența armonicilor inferioare. (Instrumentiștii violoniști cu experiență își reglează, spre exemplu, mai ușor intonația în timpul cântatului cu ajutorul armonicilor inferioare, detectabile chiar și de la oarece distanță). Faptul că sunetul muzical este, în acest chip, „aureolat”, din modul lui de constituire derivând toate legile „Sistemului științific muzical” – schimbă radical – în accepțiunea lui D. Cuclin,

numeroase concepte tradiționale. Armonicele se află într-o permanentă gravitație în jurul sunetului central, se întrepătrund, se intercondiționează oferind echilibru și stabilitate. Este o evidență faptul că, în șirul superior, alături de armonice expansive, dominante, se află și armonice depressive – armonicele nr. 7 – Si b – și nr. 13 – La b – raportate la fundamentală Do, care nu pot fi explicate decât prin rezonanța superioară a armonicelor de sens contrar – nr. 9 - Si b și nr. 5 – La b. Într-o simetrie perfectă, în seria armonicelor depressive, cele cu numerele 7 și 13 sunt expansive, ele reprezentând eco-ul numerelor 5 și 9 din seria ascendentă. Apariția concomitentă cu sunetul fundamental a seriilor de armonice constituie un factor de prim ordin. Armonicele - la rândul lor – generează alte serii de armonice, aceasta reprezentând o etapă de gradul doi, fenomenul continuând, prin amplificare, la nesfârșit. Ne putem lesne imagina complexitatea acestui fenomen, ținând cont de faptul că numărul armonicelor este practic infinit.

În realitate, dacă urechea umană ar distinge toate armonicele, ele probabil s-ar anula reciproc, ajungându-se la uniformizare și monotonie. Faptul că spectrul audibil al omului este limitat – teoretic între 50 și 20.000 Hz – determină ca sunetele percepute de noi să fie mai bogate ori mai sărace în armonice, adică diverse în ceea ce reprezintă forța, culoarea și sensul. Armonicele sunt caracterizate de doi parametri principali – stabilitatea și sensibilitatea – aflați în relație invers proporțională. Puterea de atracție, centripetă, este atribuită de apropierea de nucleu și ea descrește, în măsura amplificării forței centrifuge, cu alte cuvinte, a sensibilității, în condițiile deplasării spre periferie. Sunetul muzical este, prin urmare, o unitate complexă, vie, conținând atât elemente de echilibru, cât și de translație spre

alți centri de stabilitate. Între cele două categorii există o relație de subordonare în favoarea apropierii de sunetul fundamental. Raportul se modifică, însă, în situația unei modulații, atunci când sprijinul îl constituie armonicile depărtate. Seriile sunt ierarhizate precis, fiecare element având un rol clar, caracterizat prin valoarea de mișcare conținută ori acordată. Așa se poate explica fenomenul desfășurării melodice, armonice, tonale ori modale. Dincolo de paradoxul că nu ar putea exista mai multe sunete întrucât unul singur conține toate armonicile până la gradul infinit, în consecință, nu ar fi o reală diferență între sunete dacă substanța vibratorie este aceeași, în fapt, conștiința noastră percepe schimbările grație funcțiunilor armonice atribuite de valorile în mișcare. Înlocuirea senzației unui sunet muzical cu altul se realizează prin translația întregului ansamblu de valori (dinamici și funcționali) de pe o fundamentală pe alta, în condițiile în care al doilea sunet își modifică total rolul deținut în ierarhia armonicilor anterioare. Fenomenul se petrece instantaneu în planul fizic și spiritual punând în lumină asemănarea până la identificare între sunet și spiritul uman, guvernate de aceleași legi de alcătuire și acțiune.

Dacă din punct de vedere fizic – mai precis acustic – orice sunet este compus dintr-un număr de vibrații caracterizate prin intensitate și volum, muzical, el este purtător de semnificații - denumite funcțiuni – fără limită ca număr. În seria armonicilor, elementul cel mai important după fundamentală este cel de-al treilea, cu personalitate proprie, recunoscut atât pentru forța de atracție spre nucleu cât și datorită tendinței centrifuge. Denumit în mod tradițional cvintă, el ar fi trebuit considerat drept terță. La rândul său, acest armonic va deveni și el fundamentală cu seria respectivă de armonice însoțitoare, iar elementul cu numărul trei se va detașa iarăși,

astfel încât gama naturală perfectă se poate deduce cu ușurință :

Do – Sol – Re – La – Mi – Si – Fa #,

cunoscută în accepțiunea tradițională :

Do – Re – Mi – Fa # - Sol – La – Si,

în sens direct, expansiv și reversul, în sens contrar, depresiv :

Do – Fa – Si b – Mi b – La b – Re b – Sol b,

cu succesiunea vulgară :

Do – Si b – La b – Sol b – Fa – Mi b – Re b.

Toate elementele șirului ascendent sunt - în spiritul nostru - deschise, active, adică dominante, spre deosebire de celelalte considerate introvertite, prin urmare, subdominante. O caracteristică a relației centrului cu oricare dintre celelalte trepte o reprezintă numărul de come, micro-elemente distinse de psihicul uman cu multă claritate, în special în delimitarea semitonului diatonic de cel cromatic. Dintre dominante, forța de expansiune maximă, de părăsire a centrului inițial, se concentrează în a cincea – Si – care are tendința de rezolvare prin cel mai mic interval existent, format din doar patru come, pe chiar centrul întregului ansamblu, atribuindu-i stabilitate și echilibru. În mod firesc, pentru a se evita un conflict nedorit între două fundamentale – datorită înclinației dominantei a șasea - Fa # - de a impune centrul Sol, în practica muzicală s-a renunțat la această dominantă, ca și la următoarea – Do #, lucrul fiind valabil și pentru seria subdominantelor.

Echilibrarea s-a realizat apelându-se la prima subdominantă – Fa – pentru gama directă, astfel ajungându-se la înfățișarea cunoscută de tradiția muzicală :

Fa – Do - Sol – Re – La – Mi – Si,

SD – Tonică – D1 - D2 – D3 – D4 – D5.

În această situație, sunetele Fa, Do și Sol sunt considerate fundamentale (F), dominantele patru și cinci sunt sensibile (S) pentru două din aceste fundamentale, iar Re și La sunt tranzitorii ori melodice (M). Așadar, gama pe care o cunoaștem noi arată după cum urmează :

Do - Re - Mi - Fa - Sol - La - Si,
F - M1 - S - F - F - M2 - S

iar din punct de vedere al ierarhizării funcționale, ordinea este următoarea :

Fa - Do - Sol - Re - La - Mi - Si.
II - I - II - III - IV - V - VI

În sens invers, printr-o simetrie perfectă, gama se deduce lesne:

Re b – La b – Mi b – Si b – Fa – Do – Sol.
D5 - D4 - D3 - D2 - D1 - T - SD
sensibile melodice fundamentale

Iată cum, față de centrul Do, cvintele ascendente devin subdominante iar cele descrescătoare - dominante, fapt ce va influența în proporție covârșitoare nu numai tehnica dar și capacitatea de înțelegere a modulației. Tabloul gamei complete, în cele două direcții, așa cum este prezentat în „Tratat”, arată astfel:

Do invers, opus

Do direct

T

Re b - La b - Mi b – Si b – Fa - Do – Sol – Re – La – Mi - Si

VI V IV III II I II III IV V VI

sensibile melodice fundamentale melodice sensibile

Practica muzicală a mai înregistrat o corecție importantă. În sensul descendent al gamei empirice:

Do – Si b – La b – Sol – Fa – Mi b – Re b,

elementul depresiv ultim – Re b – tinde să impună o altă fundamentală reală, Fa, sunetului Do rămânându-i rolul de dominantă. Corecția firească s-a realizat prin înlocuirea lui Re b cu a doua dominantă superioară - Re becar. Astfel s-a ajuns la rezultatul cunoscut, modul Do minor natural, transpoziție a hipodorianului La pe sunetul Do :

La b - Mi b - Si b - Fa - Do - Sol - Re

V - IV - III - II - T - II - III.

În seria cvintelor descendente, Re este armonicul numărul 7, cu tendință de rezolvare ascendentă – considerată expansivă - pe terța acordului format pe subdominanta Sol (Sol – Mi b – Do), situație identică cu armonicul superior de același ordin - Si b – ce își găsește rezolvarea pe terța acordului sinonim de subdominantă (Fa – La – Do).¹

Funcțiunile în modul minor natural construit pe sunetul Do – cum este cazul de față – sunt următoarele: tonica – Do, subdominanta expansivă – Sol, dominantă depresivă - Fa, melodicul expansiv – Re, melodicul depresiv - Si b, sensibila depresivă a subdominantei – La b și sensibila depresivă a melodicului depresiv – Mi b.

¹ Remarcăm faptul că terminologia folosită de Dimitrie Cuclin este identică pentru cele două sensuri de armonice – direct și invers – ținând cont de relațiile de distanță și simetria în oglindă față de centrul Do. Expansivitatea, ca și reversul său, reprezintă tendința naturală de rezolvare suitoare ori descendentă a unui element, indiferent de seria de armonice în care se află.

Tabloul modurilor înrudite, arată astfel: în sens ascendent - modul Do major ce cuprinde o subdominantă și Fa direct (hipolidianul) alcătuit numai din dominante:



Do major

Fa direct (hipolidianul)

Simetria în oglindă având axa pe ultimul sunet oferă variantele: Si invers (mixolidianul), relativ al lui Fa direct, Mi invers, relativ al lui Do direct, precum și La minor, relativa tradițională a lui Do major:



Si invers (mixolidianul)

Mi invers

La minor

iar în sens coborâtor – Do invers, construit pe aceeași schemă cu Do major:



precum și Do minor cu cele două alternative:



Între exemplele prezentate există deosebiri calitative datorate numărului de dominante ori sensului de evoluție – cel descendent fiind considerat mai important din cauza atracției gravitaționale. Este de subliniat că în sensul direct toate modurile sunt majore iar în cel invers sunt minore și, tot un fapt inedit, cvintele ascendente sunt dominante în seria directă – majoră – și subdominante în configurația inversă – minoră.

Intervalele construite între centrul Do și restul sunetelor se diferențiază prin numărul de cvinte conținut. Astfel, primul interval, cel ce deține rolul cheie, fiind socotit unitate de măsură, este cvinta, Do – Sol. Al doilea este secunda mare, Do – Re, cu două cvinte componente. Urmează sexta, Do – La, alcătuită din trei cvinte, terța Do – Mi, ce conține patru cvinte și, în fine, septima, Do – Si, cu cinci cvinte.¹ În concepția lui D. Cuclin, aceste intervale reprezintă dominante (întâi, a doua ș.a.m.d.). Unitatea de măsură – cvinta – este perfect determinabilă de psihicul uman, capabil să ierarhizeze cu mare precizie intervalele între ele în funcție de forța ori sensibilitatea cu

¹ Noțiunile de secundă, terță etc. sunt preluate din terminologia tradițională.

care sunt înzestrate. Intervalele mici precum și cvarta rezultă din inversiuni, fenomene considerate artificiale, nefiind capabile, decât în prea mică măsură, să modifice caracterul termenilor din care provin.

În sistemul diatonic, elementele ce reprezintă funcțiunile constitutive – treptele gamei – pot fi însoțite de sensibile secundare fără a-și pierde însușirile de bază, de raportare la sunetul central, Do. Astfel, Fa #, Do #, Sol #, Re # și La # - din seria ascendentă de cvinte - își găsesc rezolvarea pe treptele principale aflate – față de centrul Do – în relații de dominantă (Sol), melodicul 1 (Re), melodicul 2 (La), sensibila subdominantei (Mi) și sensibila tonicii (Si). În același mod, din seria cvintelor depressive, Si b este atras de La – melodicul 2, Mi b, de Re – melodicul 1, La b, de Sol – dominantă, Re b, de tonica însăși, iar Sol b de subdominantă depresivă. Aceste sensibile ascendente și descendente cu rol decorativ, ornamental, poartă caracteristicile funcțiunilor principale pe care le însoțesc și se ierarhizează în consecință. Că totul este într-o subtilă mișcare și dependență de un sistem de referință o demonstrează și faptul că, în anumite circumstanțe, chiar principalele funcțiuni – tonica Do și subdominantă Fa – pot deveni sensibile cu rol depresiv ale lui Si și, respectiv, Fa - investite pentru moment cu funcțiuni armonice mai puternice decât cele inițiale. Prin urmare, avem de-a face cu, nu mai puțin de, douăzeci și unu de funcțiuni rezultate din multiplicarea celor șapte sunete ale gamei diatonice și luând în calcul sensibilele ascendente și inferioare. Cu sensibilele secundare, sistemul tonal se îmbogățește cu intervale noi: cvarta mărită, Do – Fa # (șase cvinte), semitonul cromatic, Do – Do # (șapte cvinte), cvinta mărită, Do – Sol # (opt cvinte), secunda mărită ascendentă, Do – Re # (nouă cvinte) și, în fine, sexta mărită, Do – La # (zece cvinte). Din punct de vedere logic,

întregul ansamblu poate fi permutat pe toate cele unsprezece sunete sonore luate ca centre diatonice. Se demonstrează în acest fel că „Sistemul muzical”, chiar și numai pe această treaptă diatonică socotită de mulți epuizată definitiv, are, în realitate, întinderi nebănuite.

La nivelul concepției rationale, seria intervalelor mărite continuă. Do – Mi #, terța mărită ascendentă conține unsprezece cvinte perfecte și, în fine, Do – Si #, alcătuit din douăsprezece cvinte, interval considerat enarmonic. În realitate, Si # este cu o comă mai sus decât sunetul Do, fapt ce pune în lumină enarmonia reală, în care echivalența de come poate fi desăvârșită, în comparație cu enarmonia grafică oferită de sistemul temperat. În ansamblul funcțional psihologic, Do este atras de către Si, iar Si # este sensibilă lui Do #. Aceasta constituie chiar o caracteristică a intervalelor mărite în care cele două elemente sunt atrase în sens dublu și contrar de către nucleele de stabilitate. Diferența de o comă în enarmonia reală are o valoare dramatică ieșită din comun, conducând la o schimbare atât de funcțiune, cât și de valoare psihologică.

Sistemul diatonic poate fi transpus pe diferite trepte ale scării muzicale pentru a da naștere raporturilor tonale. Ca și în cazul intervalelor, tonalitatea în sine nu are decât o valoare documentară, de studiu. Relația psihologică de sprijin, de înțeles al întregului sistem, se stabilește între cel puțin două tonalități și exprimă, la modul general, relațiile funcțiunilor diatonice – dependente de sensul și numărul de cvinte. Deplasarea întregului sistem diatonic pe alți centri de comandă este posibilă datorită sensibilelor secundare care conferă sunetelor de rezolvare o forță mai mare decât cea avută în sistemul inițial. Dacă, însă, păstrăm, în mod cu totul voit,

importanța decisivă a elementului Do, avem de-a face doar cu o schimbare de mod. În practica muzicală întâlnim doar un singur mod alcătuit ireproșabil cu două variante, direct (pe Do) și invers (pe Mi), fiind capabil să reflecte starea ideală de echilibru și de confort lăuntric. Celelalte, având un grad mai mult ori mai puțin accentuat de imperfecțiune, datorat înlocuirii elementelor inițiale diatonice cu sensibile secundare, crează diverse grade de instabilitate având corespondență în stări psihice individuale și particulare. Modurile cromatice alcătuiesc adevărate complexități tonale. Astfel, spre exemplu, modul major cu treapta a IV-a ridicată:

Do – Re – Mi – Fa # - Sol – La – Si,

este caracterizat ca fiind mai puțin stabil decât cel original, nedispunând de subdominantă ci, în locul ei, de o sensibilă ce tinde să impună ca centru de referință dominantă Sol și lăsând nerezolvată sensibila Mi. Avem de-a face cu un dualism rezultat din suprapunerea modului incomplet Do cu transpoziția lui (în stare perfectă) pe sunetul Sol, situație când modul mai puternic - Sol major - este subordonat modului Do major aflat într-o stare incompletă și, prin urmare, mai redus ca forță. Aceleași paradoxuri se remarcă și în cazul modurilor depressive (Do major cu sensibila tonice – Si – înlocuită de primul element depresiv – Si b) ori mixte (Do major cu Fa # și Si b). Este de semnalat că modul direct, caracterizat prin maximă stabilitate, conține în el infinită capacitate de mișcare și evoluție, iar modurile cromatice reprezintă stări invariabile, alternative unice derivate din tiparul primordial. Într-o structură muzicală unde coexistă cele două tipuri, în joc intră toate elementele de grup pentru contracararea acțiunii cromatismelor, tendința naturală fiind aceea de restabilire a repaosului și a echilibrului inițial.

În acest context se remarcă faptul că toate modurile artificiale sunt cromatice, ele folosind alte sensibile decât cele inițiale – ale tonice și subdominantei. După concepția temperată asupra enarmoniei, unele sunete ar trebui să fie echivalente:

Do – Re – Mi – Fa # - Sol # - La # - Si b,

Do - Re – Mi – Fa # - Sol # - La b – Si b,

precum și în celelalte succesiuni în care, pe rând, Fa # este înlocuit cu Sol b, iar Mi cu Fa b, în realitate, de fiecare dată este sacrificată o comă. De aici a derivat gama în tonuri:

Do – Re – Mi – Fa # - Sol # - La #,

împreună cu variantele :

Do – Re – Mi – Fa # - Sol # - Si b,

Do – Re – Mi – Fa # - La b - Si b și, în sfârșit,

Do - Re – Mi – Sol b – La b – Si b.

Deosebiri, în sistemul temperat, sunt inexistente și acest lucru a condus la reducerea la numai două variante de gamă, una construită pe sunetul Do și alta pe Re b.

În sistemul relativ, prin diferența de come, gamele dobândesc, fiecare, personalitate, gradele diferite de expresivitate ordonându-se în funcție de numărul de elemente expansive sau depresive din interior. În practică avem de ales între alternativele :

Do – Re – Mi – Fa # - Sol # - La # – Do,

Cu doar opt come în ultimul interval, și:

Do - Re – Mi – Fa # - Sol # - La # - Si #,

aici, specificându-se că Si # este mai sus cu o comă decât originarul Do.

Apelându-se la accidentii multipli seria ascendentă se încheie perfect după 53 de cvinte pornind de la sunetul Do, același fenomen petrecându-se și cu seria inversă. Recurgându-se la elementele deja cunoscute, o scară mai completă din punct de vedere enarmonic este următoarea:

Do – Re b – Do # - Re – Mi b – Re # - Fa b – Mi – Fa – Mi # - Sol b – Fa #
- Sol – La b – Sol # - La – Si b – La # - Do b – Si,

unde toate treptele apar în ordinea diferențelor de come. Atunci când deosebirea de o comă sunt sesizabile și dacă în discuție intră și accidentii multipli, orice interval se poate divide în mai multe unități. Spre exemplu – intervalul Re – Mi – întâlnit sub forma :

Re – Mi b (patru come) – Re # (o comă) – Mi (patru come),

poate fi îmbogățit astfel :

Re – Do X (o comă) – Mi b (trei come) – Re # (o comă) – Fa bb (trei come)
– Mi (o comă).

Identificarea fiecărei come într-un interval și, prin extensie, într-o gamă completă este posibilă și logică. În acest chip, devine realitate obținerea enarmoniei perfecte, atunci când două funcțiuni muzicale diverse – cum ar fi Mi 3# = Do 4b ori Mi 4# = Do 3b – și cu nume diferite se contopesc pe aceeași undă de frecvență sonoră. Desigur, acest eșafodaj este în ultimă instanță un exercițiu fizic, întrucât, din punct de vedere funcțional, frecvențele respective sunt total deosebite. Iată cum arată gama „comatică” în viziunea teoreticianului român: Do, Si #, La 3# (Fa 4b), Mi 3b, Re b, Do #, Si X, La 4# (Fa 3b), Mi bb – Re, Do X, Si 3# (Sol 4b), Fa bb, Mi b, Re #, Do 3#, Si 4# (Sol 3b), Fa b – Mi, Re X, Do 4# (La 4b), Sol bb – Fa, Mi #, Re 3#, La 3b, Sol b, Fa #, Mi X, Re 4# (Si 4b), La bb – Sol, Fa X, Mi 3# (Do 4b), Si 3b, La b, Sol #, Fa 3#, Mi 4# (Do 3b), Si 2b – La, Sol X, Fa 4#

(Re 4b), Do bb, Si b, La #, Sol 3#, Re 3b, Do b – Si, La X, Sol 4# (Mi 4b),
Re bb – Do.

Relațiile psihologice dintre tonalități sunt guvernate de aceleași principii ca și cele care privesc sunetele între ele. Distanța cvintelor este hotărâtoare. În acest context, Dimitrie Cuclin subliniază alte două idei importante. Prima se referă la sistemul temperat, unde diferența maximă este de șase cvinte în mers continuu pornind de la Do, dar, în salturi mai mici de cinci cvinte, expansiunea și depresiunea pot fi prelungite la nesfârșit. Cea de-a doua, are în vedere schimbarea centrului tonal: modulația pasageră urmată de una definitivă impune ultimului centru tonal o încărcătură psihologică suplimentară determinată de influența și sprijinul tonalității anterioare.

O idee muzicală este alcătuită, de regulă, din profiluri melodice caracterizate de figurile ritmice și intervalele componente. Ele poartă denumirea de motive și, în măsura în care, structural, sunt esențiale în desfășurarea lucrării, pot fi motivele principale ale ei. La rândul lor, acestea se ordonează mai departe în fraze și subperioade – considerate de către Dimitrie Cuclin - teme. Ideea muzicală este alcătuită din perioade și poate fi simplă, compusă ori mixtă. De asemenea, diatonică, modală sau tonală. Indiferent de categorie, ea trebuie să respecte un proiect prestabilit de către compozitor, să se încadreze organizat în configurația arhitecturală psiho-sonoră generală și să fie proporționată în toate elementele din interior. Perioada, ca element structural hotărâtor al unei idei muzicale, poate genera exclusiv forță sau sensibilitate. Energia maximă se obține apelând în special la funcțiile diatonice principale, ce asigură o deosebită capacitate de expansiune și de dezvoltare dinamică. Sensibilitatea apare atunci când se

recurge la funcțiunile diatonice melodice – simple ori cromatice. Cele două categorii de expresie sunt în relație una cu alta, se întrepătrund și se sprijină reciproc, fireasca lor utilizare conducând la satisfacție în momentul receptării actului artistic. Gradul suprem de stabilitate este încredințat tonicii, toate etapele intermediare, mai ample ori mai reduse ca importanță, fiind subordonate acesteia.

Lucrarea muzicală de excepție este o sinteză între libera inspirație și rigoarea izvorâtă din legi ale naturii, ale sufletului și ale vieții. Între aspectele esențiale avute în vedere se află expresia muzicală precum și proporționarea artistică – noțiuni prezente pe trei planuri distincte: funcțional, modal și tonal. Diferențierea lor se face în principal prin sensul și numărul de cvinte ce separă elementele componente, fiecare nuanță provocând anumite conexiuni în spiritul uman – proporționarea definindu-se atât ca rezultanta gradului de forță sau sensibilitate a acestei expresii în contextul general al operei, cât și ca un parametru ce pune în valoare înrudirea elementelor, datorită numărului și importanței factorilor fundamentali conținuți.

Din punct de vedere tonal, ideea a doua apare ca o aspirație firească a ființei umane către înalt și sublim. Principiul ascendent, ilustrat de către gamă, este subliniat de către armonicul superior numărul trei (cvinta tradițională). El este puternic atașat fundamentalei și, din acest motiv, detașabil cu mari eforturi. Nu întâmplător, în perioada clasicismului muzical, în forma de sonată definitiv conturată, ideea a doua era obligatoriu expusă pe dominantă (când tonalitățile inițiale erau majore). Tonalitatea de plecare devine, în urma modulației, subdominantă, fapt ce imprimă întregului ansamblu o

deosebită forță unificatoare. Pe parcursul unei piese muzicale, putem întâlni translații diferite. În condițiile unor firești relații tonale, ele exprimă idei mai slabe din punct de vedere funcțional și al proporționalității, dar mai puternice în privința culorii și a atracției spre alte fundamentale, în comparație cu punctul de plecare. Aceasta reprezintă o justificare pentru extensia ideii secunde și a secțiunii dezvoltătoare în forma clasică de sonată.

Marile capodopere, rezistente de-a lungul timpului, dovedesc o preocupare expresă a compozitorilor atât pentru construcția generală – denumită formă – cât și pentru cel mai mic detaliu în succesiune ori simultaneitate. Dimitrie Cuclin afirmă: „O operă în adevăr artistică este o imagine a vitalității realizată în perfecțiune absolută.” și „...ea este creațiunea personală a artistului, care prezintă elemente concentrate într-o perfectă sinteză a vieții. Artistul completează opera creată a însăși Divinității...”¹

Unitatea superioară sunetului și intervalului poartă denumirea de acord și se obține investind simultan tuturor armonicelor valoarea fizică de armonic 1. Astfel se proiectează o lumină nouă asupra termenilor de consonanță și de disonanță, întrucât acordul devine un conglomerat capabil – teoretic – a conține totalitatea sunetelor. Dacă prin schimbarea sunetelor asistăm la mutația funcțiunilor diatonice prin armonicile muzicale, atunci când discutăm despre trecerea la diverse acorduri, fenomenul constă în modificarea funcțiunilor armonice cu ajutorul sunetelor, problematica fiind riguros aceeași. Elementul central în conglomeratul numit acord este cel dinamic, organizator al distribuției sunetelor în conformitate cu ierarhia dinamico-funcțională a armonicelor naturale. În acest fel, starea de repaus,

¹ pag. 57

de perfecție ori disonanța nu sunt determinate de numărul și valoarea funcțională armonică proprie – așa cum spune teoria tradițională a muzicii – ci de modul de distribuire dinamică. De aici, rezultă câteva aspecte relevante:

- Sunetele muzicale intră în componența oricărui acord și pun în valoare modul de organizare al funcțiunilor armonice în scara muzicală. De asemenea, pot primi orice funcție armonică, inclusiv pe cea de fundamentală.
- Acordul nu constă numai în numărul de sunete din componență (minimum trei), ci și în realitatea dinamică, armonică și diatonică a fundamentalei.
- Schimbarea fundamentalei determină starea de disonanță a celorlalte componente ale acordului și reclamă o rezolvare.

Varianta de acord maxim de concisă este formula Do – Mi – Sol, conținând și forță – Sol – și culoare – Mi. La polul opus, ordinea logică aparentă ar fi reprezentată astfel:

Do – Mi – Sol – La b – Sol # - La – Si b – La # - Si – Re b – Do # - Re – Mi b – Re # - Fa – Sol b – Fa #.

Combinăția aceasta de sunete ar rămâne într-o stare indefinită în lipsa unei forme de organizare presupunând o fundamentală și dispoziția celorlalte elemente în consecință. Impunerea unui nou centru conduce la o altă distribuție, prin urmare, o reordonare a complexului sonor denumit acord, efectul – în conștiința noastră - depinzând de sensul și de numărul cvintelor dintre cele două fundamentale. Ordinea reală a funcțiunilor armonice este următoarea:

Si bb – Do b – Re b – Mi bb – Mi b – Fa b – Sol b – Si b – La b – Fa – DO – Sol – Mi – Re – Fa # - Sol # - La – La # - Si – Do # - Re #,

în care Do are funcția centrală, este originator direct și invers și are în componență atât armonicile principale 3, 5 și 9 (în ambele sensuri), cât și pe cele periferice. Sistemul fiind dublu, dată fiind simetria desăvârșită, preponderența dinamică a celor două direcții poate fi diferită, cu alte cuvinte, se poate stabili subordonarea uneia față de cealaltă, cu urmări asupra caracterului general.

Triada Do – Mi – Sol, considerată un factor de stabilitate și siguranță, oferă și aspecte particulare. Cvinta armonică joacă un rol dinamic multiplu. În condițiile situării centrului de greutate pe Do, este solicitată terța majoră, Mi, sensibilă a subdominantei. Dacă, însă, elementului Sol i se coferă un rol predominant, el devenind fundamentală inversă, terța reclamată este Mi b, și ea sensibilă, dar a lui Re, destul de depărtat de Do. Iată că, în realitate, cvinta fără terță are un caracter oscilant, flexibil, hotărâtoare fiind ierarhizarea componentelor într-un context dat. Orice grup de trei sunete, care, alături de fundamentală, cuprinde alte două armonice în afară de terță și cvintă, poate constitui la fel de bine un acord consonant într-o dispoziție specială. În unele situații complexe, acordul poate fi chiar eliptic de fundamentală. Aceasta, însă, trebuie să existe, chiar dacă apare numai sugerată, pentru a nu fi schimbat sistemul de referință.

Elementele melodiei capătă viață, sens expresiv și evolutiv numai prin valorile funcționale – diatonice, modale și tonale. Introducând în sistemul de gândire și de analiză acordul, posibilitățile de expresie se amplifică într-un mod considerabil prin apartenența oricărui element la unul ori la grupuri diverse. În acest fel, valorile funcționale se extind cuprinzând acum și parametrul armonic. Echilibrul maxim îl reprezintă acordul în stare directă

din cauza prezenței fundamentalei și a cvintei, cu aceste funcții. Luând drept criteriu de analiză stabilitatea, în ordinea nouă propusă de autor, prima răsturnare este cea cu dominanta în bas – cunoscută de noi ca răsturnarea a doua - întrucât, în calitate de fundamentală de acord, exercită infinit mai mare forță decât oricare alt element. Acum, vechea fundamentală – Do - devine cvartă cu tendința psihică de rezolvare inferioară (depresivă) - pe Si - reprezentând terța noului acord creat. Aceasta, însă, își reia imediat valoarea inițială de sensibilă a centrului de maximă stabilitate – Do. Orice acord în această răsturnare solicită o rezolvare. Grupul de trei sunete aflat sub denumirea tradițională de răsturnarea întâi este, în concepția lui Dimitrie Cuculin, mai puțin stabilă decât cea menționată anterior, nu numai pentru că nota din bas devenită fundamentală – Mi – este situată pe scara cvintelor mai departe de Do decât Sol, dar și datorită faptului că îndeplinește rolul de sensibilă în acordul în stare directă. Din acest unghi de abordare, ar trebui considerată răsturnarea a doua. Incertitudinea derivă și din contradicțiile specifice acestui ansamblu de sunete. Intonat în registrul acut, când marea majoritate a armonicilor superioare naturale ies din zona noastră de percepție acustică, acordul reclamă o rezolvare minoră pe fundamentala Mi, ipostază în care Do capătă o funcție disonantă, atras fiind spre cvinta Si. În grav, însă, același sunet Mi, în calitate de fundamentală, solicită rezolvarea armonicilor naturale 3 – Si - precum și 5 – Sol #. Astfel, sunetul Do tinde spre dispariție, iar Sol, dacă nu se transformă în Fa X - sensibilă directă a lui Sol # - va deveni sensibilă inversă a lui Fa # - armonicul direct 9. Tensiunea armonică rezultată între situația reală Mi – Sol – Do și cea în devenire Mi – Sol # - Si (distanță de patru cvinte) determină un pronunțat caracter incert al acestei poziții. Aspectele se diversifică în cazul răsturnării a treia când în bas se află armonicul superior 7 – Si b – cel ce, în conjunctura Si b – Do –

Mi – Sol, simte obligația să-și respecte statutul de fundamentală oferind stabilitate psihică în varianta Si b – Re – Fa. Datorită enarmoniei funcționale, prin care un sunet poate îndeplini roluri multiple, cu consecința modificării tuturor celorlalte relații dinamice și psihice (funcții) din acord, în exemplele supuse atenției de teoreticianul român, Si b devine, pe rând, fundamentală minoră (Si b – Re b – Fa), cvintă directă (Si b – Re b – Mi b – Sol, răsturnare a formulei Mi b – Sol – Si b – Re b), terță directă majoră (Si b – Re b – Fa b – Sol b, variantă a stării directe: Sol b – Si b – Re b – Fa b), originator invers, adică fundamentală de acord descendent (Si b – Do – Mi b – Sol b = Si b - Sol b – Mi b - Do) și terță inversă a unui acord construit, ca și cel anterior, fundamentala fiind sunetul Re (Si b – Re – Mi – Sol). Autorul insistă pe faptul că starea de consonanță depinde, în mare măsură, de atribuirea notei din bas a rolului de fundamentală în noul acord, celelalte situații presupunând un deosebit simț armonic și un elevat grad artistic, pentru rezolvări corespunzătoare. În practica muzicală tradițională se folosește curent basul cu rol atât de fundamentală, cât și de sensibilă ori ca notă melodică.

Se pot lesne imagina dimensiunile și resursele imense ale sistemului de înlănțuiri acordice tonale în condițiile utilizării răsturnărilor a 4-a, a 5-a etc. Orice notă melodică, deja caracterizată de apartenența ei diatonică, modală, tonală și armonică, primește semnificații suplimentare prin raportare la fundamentala acordului. Aceasta, la rândul ei, poate fi tonică, dominantă, subdominantă etc.

Între acordurile cele mai cunoscute se numără și cel de Sextă napolitană (neapolitană – pentru autor), situată la cinci cvinte inferioare în tonalitate

majoră și la numai două în minor față de centru. În practică se cunoaște o singură variantă, cu caracter accentuat depresiv, legată în totalitate de zona dominantei inverse. Originea ei pare destul de sigură. De la acordul Fa – La b – Do, s-a ajuns la sexta lui Rameau – Fa – La b – Do – Re, la formula Fa – La b – Re și, în sfârșit, la varianta cunoscută – Fa – La b – Re b. „Sexta neapolitană este nimic decât o formă a dominantei, o formă slăbită prin eliminarea cvintei Do (chiar originatorul invers al formațiunii) și depresivă, prin înlocuirea septimei inverse, a *sextei lui Rameau*, prin sensibila depresivă a tonicii, Re bemol.”¹ D. Cuclin demonstrează existența mai multor acorduri în clasa respectivă. Astfel, pe un sunet oarecare, de exemplu Sol, se pot construi în oglindă două trisonuri simetrice: Sol – Mi b – Do și Sol – Si – Re, având în componență o terță mare și una mică, dar în sensuri diferite. Fiecare structură are câte două acorduri de Sextă napolitană, unul major și altul minor, la distanțe de cvartă față de extreme și cu mod identic de alăturare a intervalelor – terță mică și cvartă perfectă. Rezultă pentru Do minor: Fa – La b – Re b și Re – Si – Fa # (pentru centrul Sol), iar pentru Sol major: Do – Mi b – La b și La - Fa # - Do # (când Re este generator invers). Interesante sunt rezolvările acestor situații. Soluțiile tradiționale conferă calitatea de contradominantă și, în consecință, cadența – în sensul respectiv - este următoarea: Sexta napolitană apoi treapta a V-a în răsturnarea a doua, urmată de starea directă și tonica. Relația neuzitată până acum, mult mai directă și, prin urmare, mai simplă, investește acordul de Sextă napolitană cu rol de dominantă depresivă care deservește direct tonica. Nu ar fi inutil a se sublinia că structurile minore de Sextă napolitană întrebuintează în rezolvări sensurile inverse și cadențează plagal, conform armoniei tradiționale.

¹ pag. 74



Elementele diatonice expansive – Re, La și Mi nu pot introduce acorduri majore din cauza sensibilelor cromatice secundare – Fa #, Do # și Sol # - reprezentând terțele. Ele sunt mult mai intim legate de sistemul diatonic în calitate de funcțiuni armonice de cvinte inverse sau, cu alte cuvinte, fundamentale minore: La – Fa – Re, Mi – Do – La, Si – Sol – Mi. Iată cum, „modul” major, structurat pe axa funcțiunilor armonice fundamentale – tonică, subdominantă și dominantă, este caracterizat și sensibilizat (dar în raport de subordonare) de alți trei centri de comandă – tot fundamentale - ce aparțin familiei modale, denumite relative. Următorul element expansiv – Si – ca fundamentală, în orice situație s-ar afla, fie directă – Si – Re # - Fa #, fie cvintă inversă – Fa # - Re – Si - ori fundamentală minoră – Si – Re – Fa #, conține elemente cromatice incompatibile cu sistemul diatonic elementar.

Trisonul alcătuit din două terțe mici nu poate constitui un acord neavând capacitatea impunerii unei fundamentale. În formula Si – Re – Fa, raportat la centrul diatonic Do, elementele extreme sunt sensibile (cu mers contrar) și, prin urmare, instabile, solicitând intens mișcare, sunetul Re – în acest caz – fiind prea slab spre a pretinde coeziune. Din punct de vedere psihologic, însă, ceea ce ar asigura unitate grupului respectiv ar fi două fundamentale – una directă - Sol, iar cealaltă inversă – La, caz în care, Si și Fa ar îndeplini, pe rând, rolul de terță sau septimă cu sens direct ori invers. În triada menționată, numai Fa ar putea fi investit cu un grad mai mare de importanță pentru a deveni fundamentală, în special prin puterea diatonică în sine, astfel încât, terța și cvinta – La și Do – sunt înlocuite de Si și Re, cu funcțiuni armonice deplasate spre periferie, având rolul de apogiaturi. Formațiunea Fa – La – Si – Re, acordul treptei a VII-a în răsturnarea a treia în armonia clasică, poate fi considerat și ca un acord de subdominantă,

întărit de terța La, sunetele Si și Re fiind plasate, iarăși, cu putere de apogiaturi, una inferioară și cealaltă superioară, a cvintei Do. Chiar și răsturnarea a 3-a a septimei de dominantă: Fa – Sol – Si – Re, se poate rezolva în acord de subdominantă: Fa – La – Do, relația intrând în categoria denumită dominanta-dominantei (cu Sol ca fundamentală) față de tonică, atunci când considerăm centrul tonal Fa major. În varianta cu nonă, Fa – Sol – Si – Re – La, acordul de rezolvare poate fi interpretat, la rândul lui, ca o septimă de dominantă cu nonă, cu fundamentală auzită în prealabil:



Toate aceste situații izvorâte din atribuirea sunetului din bas a rolului de fundamentală contrazic o regulă principală a înlănțuirilor din armonia clasică tradițională, grafic rezultând relația V – IV.

În gândirea autorului „Tratatului”, sistemul funcțional se amplifică, se completează prin aceste exemple cu aspecte noi: subdominanta expansivă, cu rezolvare depresivă și dominanta depresivă cu tendință expansivă, rezultantă a acordului de subdominantă adăugat sextei lui Rameau. O altă răsturnare a aceluiași trison micșorat de la care s-a plecat, impune în formulele Re – Fa – Si ori Re – Fa – Sol – Si, fundamentală Re, punctele finale fiind acordurile de Re minor (când Si, în primul caz, și Sol - Si, în următorul, sunt socotite apogiaturi) și Mi minor – în varianta Re – Fa – La –

Si, cu Re – Fa și La rezolvându-se în Mi și Sol, situație posibilă atâta vreme cât Re, ca fundamentală, are o forță de stabilitate mai redusă în comparație cu Fa. O altă rezoluție posibilă a formulei Re – Fa – La – Si – Sol este un acord de dominantă cu septimă și nonă, în prima răsturnare:



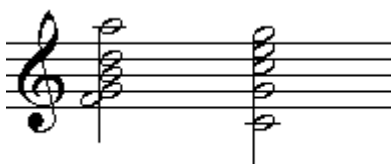
În situația inversării, Si devine fundamentală întărită de terța descendentă Sol, cu Re și Fa apogiaturi pentru Mi (acordul final fiind Mi minor). Tot Si rămâne fundamentală în configurația descendentă Si – La – Fa – Re, cu rezolvarea Si – Sol – Re chiar și în eventualitatea extinderii poziției cu o sextă ascendentă – Sol găsindu-și rezolvarea suitoare, spre La – înlănțuirea având următoarea alcătuire grafică:



Ceea ce se subliniază prin aceste exemplificări este capacitatea oricărei trepte din acord – cel în speță fiind micșorat – de a primi oricare funcție – principală sau secundară și de a evolua în consecință. Hotărâtor este, în ultimă instanță, sistemul la care ne raportăm. În anumite conjuncturi, acordurile relatate conțin și formula cunoscută sub denumirea de „sexta lui Rameau” căreia îi sunt stabilite noi coordonate față de armonia tradițională.

Tabloul complet al celor mai importante funcțiuni armonico-dinamice și variațiuni funcționale este prezentat de către cel ce semnează „Tratatul” astfel: tonică, dominantă, subdominantă, dominantă-dominantei, Sexta

napolitană, sexta lui Rameau (tradițional – acord minor cu sextă mare adăugată), sexta lui Wagner (acord major cu sextă mare adăugată), secunda lui d'Indy (acord de dominantă în răsturnarea a treia, de obicei cu nona în acut, care impune, psihologic, rezoluția septimei din bas nu pe terța acordului de treapta I, cum eram obișnuiți, ci chiar pe tonică, situație specifică școlii franceze):



Cuclin afirmă cu tărie că armonia constituie esența expresiei muzicale mulțumită atât împrejurărilor în care se alcătuiesc conglomeratele acordice, cât și a determinărilor dintre fundamentale, cauzate de legi de apropiere și de proporție în mediul diatonic, modal, tonal și armonic. De aici, rezultă că melodia nu face altceva decât să scoată în relief anumite armonice ale fondului expresiv pe principiile generale ale funcțiunilor și ale relațiilor dintre ele. Efectele în practica muzicală sunt clare: o armonie poate propune mai multe linii melodice (rezultanta fiind, între altele, polifonia), și reversul – întrucât un armonic aparține mai multor fundamentale, o melodie este capabilă a primi înveșmântări armonice multiple. Factorul determinant al existenței unui acord îl reprezintă fundamentală. Oricare sunet al înșiruirii muzicale poate îndeplini, așa cum s-a menționat anterior, în anumite circumstanțe, acest rol (sau altul, fără restricții) în conglomeratul sonor denumit acord, indiferent de valoarea funcțională ori de numărul și direcția de orientare a elementelor componente ale acestuia, însă, de regulă, cele mai multe șanse le are basul. Relația melodică este amplificată și diversificată de

aspectul armonic, procesul având largi conotații psihologice. Spre exemplificare, sunt prezentate trei situații diferite în care valoarea funcțională a unui sunet suferă transformări majore în raport de contextul dat ori numai presupus a se afla. Astfel, cazul cel mai simplu, sunetul Sol, aflat, după cum știm, într-o relație de subordonare – prin urmare mai slab – față de Do poate fi întărit sau diminuat ca importanță prin plasarea sa după o funcție mai redusă ca forță – La – ori mai puternică – Fa. În varianta mai complexă, atunci când sunetul ajutător rămâne neschimbat, dar Sol face parte dintr-un acord, valoarea lui rămâne aceeași dacă el devine fundamentală (Sol major) sau se diminuează, depinzând de noua fundamentală, prin plasarea sa în calitate de cvintă a lui Do major. Ipostaza cea mai interesantă apare în contextul armonic general, când sunt posibile înălțări succesive la multe cvinte distanță și intervin enarmonii, note de pasaj ori sensibile expansive și depressive cu influențe psihologice hotărâtoare. Într-o astfel de conjunctură, raportul melodic trece pe un plan secundar, relațiile de depresiune – stabilite în primul rând de distanțele în cvinte dintre fundamentale – se impun ca mai puternice prin raportare la atracția gravitațională. „Valoarea expresivă a unei note melodice depinzând în primul rând de funcțiunea ei *diatonică*, o notă oarecare, Do, de pildă, poate îndeplini orice funcție de acest fel, schimbându-și centrul de coordonare, tonic, la fiecare schimbare funcțională diatonică suferită, fie că variațiunile *tonale* implicate sunt *modulatorii*, fie că rămân în sfera de atracție a unei tonalități centrale.”¹ După cum remarcă autorul în același context, un sunet poate aparține oricărei tonalități în calitate de fundamentală, subdominantă, dominantă, mediana 1 sau 2, sensibila subdominantei, a tonicii, sensibilă depresivă ori expansivă a tonicii, a

¹ pag. 84

dominantei, a subdominantei, sensibilă expansivă sau depresivă a uneia dintre mediane ș.a.m.d.

Practica muzicală în sistemul temperat limitează numărul de fundamentale la cel al sunetelor, însă, așa cum s-a menționat anterior, lumea sonoră se sprijină, în fapt, pe 53 de elemente. Astfel, se amplifică într-o manieră considerabilă posibilitățile de alcătuire a acordurilor, conexiunile cu puțință fiind nelimitate. Într-un plan general, este reafirmată teoria potrivit căreia toate sunetele laolaltă formează un acord gigant, celelalte ipostaze, mai apropiate nouă, nefiind altceva decât aspecte trunchiate ale acestei realități. În perspectiva propusă aici, termenul de reunire armonică pare nepotrivit, „...toate elementele sonore, admise ori posibile, putând intra, în total, în parte, într-o funcție armonică oarecare, în constituția acordului, pe orice fundamentală, în orice funcție diatonică.”¹ Din punct de vedere al impactului psihologic, un sunet atașat trisonului de bază nu modifică substanțial valoarea acordului, neavând nici o relevanță pregătirea, rezolvarea ori gradul de consonanță. El poate fi privit static, cu caracteristicile dovedite la un moment dat, și în devenire, atunci când intenționat poate căpăta importanță majoră într-un nou context, uneori modificând parțial sau în totalitate valențele celorlalte funcții însoțitoare. Acest aspect reprezintă esența conceptului armonic în perioada denumită modernă. Criteriile de analiză pentru orice componentă a unui conglomerat sonor sunt cel armonic (în seria armonicilor) și cel diatonic (în seria cvintelor). Dimitrie Cuclin este categoric împotriva noțiunilor de acord de septimă „sensibilă”, „majoră” sau „micșorată”, „...ele nefiind decât aspecte diferite ale aceluiași acord unic (...) dar care, oricât de denaturat ar apărea

¹ pag. 87

acordul în expresia și notația lui, nu-l fac să sufere în intimitatea lui o schimbare atât de pronunțată încât să determine o creațiune armonică temeinic definită și să justifice, deci, vreo specială apelație.”¹ Tot el susține că nu există acorduri de cvintă mărită ori micșorată întrucât „...suprimarea cvintei perfecte (...) nu schimbă valoarea acordului, oricât de particular și rigid ar fi efectul lor, atâta cât fundamentala lor e puternic afirmată ca fundamentală și ca funcție diatonică. Acordul nu devine vag decât atunci, când intenționat sau din ignoranță, fundamentala dispare ca funcție, amestecându-se cu celelalte elemente ale formației într-o distribuție dinamică necugetată, greșită, indiferentă sau fie și numai <generală>.”²

Rolul sensibilelor în construcția unui acord este bine precizat. Superioare sau inferioare, adică expansive ori depressive, diatonice, cromatice, fie rezultate în urma unor procese enarmonice, ele poartă o încărcătură emoțională transferată sunetului de sprijin, învăluit și întărit, astfel, cu sensuri suplimentare. În anumite circumstanțe, devin pârghii pentru crearea unor situații inedite, așa cum este cazul cu sensibila cromatică Fa # în tonalitatea Do major, prin care se evidențiază *dominanta dominantei*, funcțiune apărută în practica muzicală ca necesitate psihologică de echilibrare a subdominantei. De regulă, trisonul Re – Fa # - La se înscrie în cadența tradițională, denumită și perfectă, însă poate primi și rezolvări surprinzătoare prin apogiaturi, cromatisme, enarmonii ș.a. Răsturnarea a doua, cu basul cromatizat descendent, impune sexta mărită La b – Fa #, acordul astfel constituit (La b - Re - Fa #) fiind îndelung utilizat în sfera componistică.

¹ pag. 91

² pag. cit.

Dacă valoarea unui acord se datorează prezenței componentelor de bază: fundamentala, cvinta precum și terța, din punct de vedere psihologic, relațiile armonice se ordonează după aceleași principii ca și cele melodice. Contează sensul și distanța în cvinte dintre fundamentale dar și contextul general. Spre exemplificare, cadența V-I în La minor are o anumită valoare psihologică. Aceasta se modifică dacă relația este precedată de acordul de Do major, configurație în care La minor este receptat ca treaptă a VI-a. Aceeași formulă amplificată urmată de raportul V-I în Sol major situează acordul de La minor în postura de treaptă a II-a, provenită din a VI-a. Concluziile se desprind cu ușurință: acordurile majore sunt mai încărcate de forță decât cele minore și de o reală importanță se dovedește a fi evoluția, sensul de mișcare. Spiritul nostru situează fiecare element în concordanță cu reperele principale acționând cu unități de apreciere atât de subtile încât poate face distincția între treapta a V-a inferioară (dominantă depresivă) într-o tonalitate minoră și funcția de subdominantă în tonalitate majoră, cu terța coborâtă ocazional. Deși grafic diferența constă doar în alterațiile de la cheie, nuanțele sunt inconfundabile.

Acordul major cu septimă mică a rămas în istorie sub denumirea de septimă de dominantă, înclinarea sa naturală fiind de rezolvare pe tonică. Dacă trisonul perfect este alcătuit dintr-o terță mare și una mică, acordul amintit conține o terță mare și două mici. El reprezintă o treaptă superioară de individualizare deși, ca forță și sensuri de expresie este sub trison. Una din cele două variante prezentate este deosebit de cunoscută și utilizată: Sol – Si – Re – Fa. Cealaltă, mai puțin uzitată, rezultă din enarmonia prin substituție: Sol – Si – Re – Mi #, ce presupune fundamentala Do # și rezolvarea pe Fa # (caz aparte al sextei lui Wagner, în care sunetul Mi a fost înlocuit cu prima

lui mărită). Prin urmare, fără a exclude și alte cadențări cum ar fi, de pildă, pe Re major, psihologic, acordul exercită atracție spre două tonalități aflate la șase cvinte depărtare (Do major și Fa # major), fapt ce-i atribuie un grad aparte de instabilitate dar și multă culoare.

Trisonul micșorat cu septimă micșorată este puternic depresiv și confuz din punct de vedere funcțional, diatonic și tonal. Alcătuit din terțe mici suprapuse, el apare în sistemul temperat în numai trei ipostaze. Caracterul său nedeterminat decurge din construcția interioară, unde se disting sensibilele Si, Re și La b pentru Do, Mi b și Sol, precum și prin câteva linii de forță accentuat divergente (patru cvarte mărite ori cvinte micșorate). Singurul element cu șanse reale de a se impune ca fundamentală este Fa. Din punct de vedere al sistemului acustic real, ultimul interval, secunda mărită La b – Si, conține doar 13 come, deficitară – din acest punct de vedere - fiind și soluția adăugării unei alte terțe mici, construcția Si – Re – Fa – La b – Do b neînchizând arcul perfect – Si aflându-se pe alt nivel față de Do b. Iar seria continuă până la a 53-a cvintă ascendentă ori descendentă. În practică a fost foarte utilizat mai ales ca mijloc de evadare temporară ori definitivă din tonalitate. Înlănțuirile clasice au consacrat acest acord ca substitut sau fragment al dominantei cu nonă minoră, dar Cuclin susține că el poate primi și alte însărcinări: subdominantă (având fundamentală Fa), dominantă-dominantei și chiar dominantă. Este de presupus că repunerea intervalului de comă, care, în armonia reală, înseamnă o distanță de 12 cvinte, în drepturile sale legitime ar deschide noi perspective în fața acestui trison demonetizat în urma utilizării excesive. Terenul cel mai prielnic de reevaluare ar fi enarmonia unde, în sistemul temperat, s-au făcut numeroase concesii. Un caz demn de semnalat și analizat îl reprezintă acordul de dominantă cu

nonă majoră având cvinta modificată simultan inferior și superior: Sol – Si – Re b – Re # - Fa – La, situație în care întâlnim două terțe micșorate: Si – Re b și Re # - Fa - și o primă dublu mărită (numită de autor supramărită) - Re b – Re #. Este o formațiune cu un caracter distinct, inconfundabil, redus ca posibilități dinamice și imposibil de influențat de conjunctura armonică. Relațiile dintre elemente sunt atât de puternice, încât, în enarmonia practică de sistemul temperat, oricare sunet poate deține poziția de fundamentală. Teoretic, acordul aparține, în mod egal, unui grup de șase tonalități – ceea ce favorizează evadarea spre diverse zone muzicale. Tabloul general al acestui conglomerat sonor, considerat, la vremea respectivă, o importantă inovație, este, funcțional, destul de restrictiv și arată astfel:

La – Do # - Mi b – Fa – Sol – Si
 Fa – La - Do b – Re b – Mi b – Sol
 Re # - Fa × - La – Si – Do # - Mi #
 Re b - Fa – La bb – Si bb – Do b – Mi b
 Si - Re # - Fa - Sol – La - Do #
 Sol – Si - Re b - Mi b - Fa - La

și :

Si b - Re - Mi – Fa # - Sol # - Do
 Sol b – Si b – Do – Re – Mi – La b
 Mi - Sol # - La # - Si # - Do × - Fa #
 Mi bb - Sol b – La b - Si b – Do – Fa b
 Di - Mi – Fa # - Sol # - La # - Re
 La b – Do - Re – Mi – Fa # - Si b

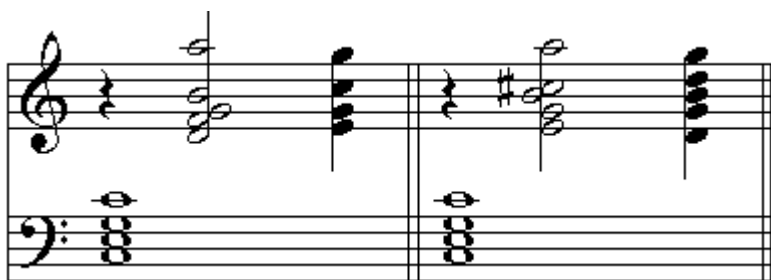
Între cele mai uzitate acorduri cu mai multe sunete din literatura muzicală, se află și cel de nonă de dominantă. În varianta minoră (nonă mică), el se prezintă sub forma unei complexități psihice și armonice conținând două fundamentale aflate într-o divergență perpetuă: Sol (dominanta expansivă) și Fa (dominanta depresivă în minor ori subdominanta depresivă în tonalitatea majoră, în care terța La este pentru moment înlocuită cu alterația ei inferioară). Zonele de influență sunt nu numai suprapuse ci și amalgamate (terța majoră a lui Fa apare suplinită de La b transformându-se, astfel, în sensibilă a fundamentalei Sol) – posibilă explicație a deosebitei forțe dramatice a acestui acord. Nona majoră determină o situație mai echilibrată, elementele de sprijin fiind două: fundamentala Sol și originatorul invers, La, astfel construindu-se două acorduri perfect compatibile și simetrice. Rezolvarea sugerată de autor presupune saltul de cvartă – ascendent sau coborâtor - între fundamentale, modalitate apărută atunci când sensul acordului se stabilește cu ușurință.

Sunt numeroase situațiile când elementele cromatice ale unui acord - singulare sau în conglomerate rigide - pot stârni confuzie și instabilitate dacă, din neatenție sau neștiință, sunt tratate necorespunzător, afectând echilibrul pilonilor de bază: fundamentala, cvinta și terța. În alcătuirea acordului, oricât de complex, ele nu pot îndeplini decât o misiune pasageră, de expresivizare a funcțiilor principale, cu care stabilesc relații reciproce de influențare, oferind culoare și primind tărie. Abaterea de la aceste coordonate înseamnă dezarticularea întregului ansamblu, în consecință, regândirea fiecărei unități și recorelarea enarmonică, sistemul temperat necesitând compromisuri. Păstrând raporturile juste, conglomeratul rămâne durabil și flexibil indiferent de gradul de disonanță. Chiar și construcțiile

„rebele” – cum ar fi acordul de dominantă cu nonă mare și cu alterația dublă a cvintei, imagine identică a gamei prin tonuri - rămân coerente și unitare. Domeniul cromatismelor este atât de vast și de rafinat încât deschide perspective nebănuite în lumea modurilor, precum și în sfera enarmoniilor reale. Urechea umană educată găsește numeroase satisfacții deosebind – prin unitatea de măsură universală, cvinta – intervale precum terța micșorată (10 cvinte) ori prima supramărită (14 cvinte). Rezultă, o dată în plus, responsabilitatea celui chemat să manevreze astfel de mijloace. Diletantismul este extrem de periculos. Conform „Tratatului”, elementele indispensabile într-o lucrare muzicală de calitate sunt fundamentalele, afirmate explicit sau sugerate. Însemnătatea lor constă atât în locul ocupat în cadrul ansamblului armonic denumit „Sistem”, cât și în legăturile dintre ele, rezultanta fiind „melodia de fundamentale”(pag.111), ușor de extras și de observat. Nu mai puțin importante se dovedesc a fi și conexiunile stabilite de acestea cu structura formală. Dacă valoarea lor este perenă, indestructibilă și obligatorie, sensibilele cromatice și enarmonice, componente efemere și mărginașe, cu toate atribuțiile relevante în anumite momente, pot lipsi din discursul muzical. Virtutea lor de căpătâi este atributul expresiv, ele fiind puse în slujba unor trepte principale care, la rândul lor, pot îndeplini roluri multiple. Astfel, apreciază Cuclin, Fa # în tonalitatea Do major este strâns alăturat dominantei Sol, indiferent de poziția îndeplinită: de tonică, subdominantă, dominantă dominantei, a doua subdominantă și multe altele.

Interferența dintre două zone armonice, fiecare cu fundamentală proprie, cu relații interioare precis conturate și delimitate, poartă numele de superpoziție. Ca și în cazul intervalelor ori a relațiilor dintre tonalități,

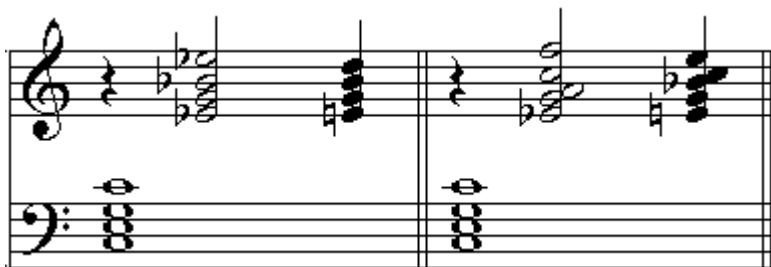
moduri ș.a.m.d., psihicul nostru intră în rezonanță cu fenomenul global căutând ordinea, reperul ce stabilește firul dintre zone și gradul de importanță. Aprecierea este fie statică, izolată de context - atunci când structura aflată mai aproape de Do major este investită cu rol principal – fie dinamică, dacă vorbim de coordonarea priorităților în funcție de evoluția muzicală. Este util a se menționa că nu orice suprapunere de acorduri reprezintă superpoziții. Atunci când înfățișarea unui acord constituie pentru celălalt o stare de complementaritate, spiritul nostru nu definește două zone distincte, oricâte argumente logice s-ar invoca. „Tratatul” înfățișează tabloul complet al suprapunerilor cu un număr de 24 de situații. Pe o pedală de Do major, trison în stare directă, ne sunt prezentate zece relații în sfera cvintelor ascendente cu rezolvări depresive, alte zece în sens contrar cu rezoluție expansivă și patru considerate neutrale, întrucât, în enarmonia temperată se întâlnesc, aflându-se la șase cvinte depărtare de Do (Fa # major și Sol b major). Acordurile aflate în superpoziție cu Do major sunt construite pe fiecare cvintă, ele apar în poziții diferite și se găsesc, de regulă, în configurație majoră cu septimă mică și chiar cu nonă mare sau minoră.





Raportându-se la centrul inițial, fiecare acord întărește, prin soluționare, impresia finală de tonică a lui Do major ori se grupează într-o formație

complementară, tonalitatea de referință și de plecare transformându-se într-o posibilă dominantă cu septimă și, uneori, cu nonă. Structurile interioare păstrează câteodată un sunet comun între acord și desinență, însă, în general, fiecare element al primului acord este tratat ca sensibilă, suportând rezolvarea de rigoare. Schemele descrise de Dimitrie Cuclin conțin și deosebiri între situațiile acordice superioare și inferioare, de unde ne putem forma o idee despre capacitatea practic fără limite a structurilor de a se supune unor prelucrări armonice și tonale.





La acest capitol se propun soluții concrete în anumite cazuri. De pildă, nona directă și septima inversă reclamă rezolvări ascendente întrucât sunt expansive, iar nona inversă – cvarta superioară față de fundamentală, întemeiată pe „sexta lui Rameau” (Re – Fa – La – Si – Sol), are un caracter depresiv și necesită dezlegarea adecvată:



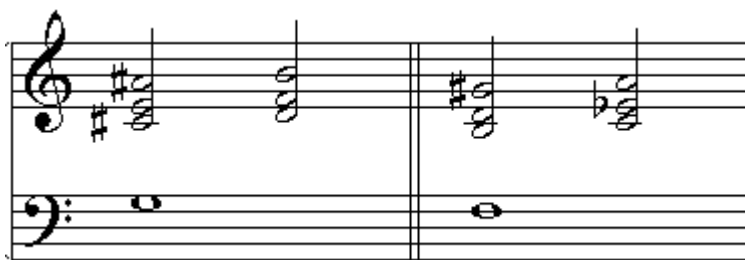
În acest caz avem de-a face, în acut, cu nona inversă situată în calitate de cvartă superioară, cu tendință de mers descendent. Nona directă solicită, ca

și septima inversă (conform autorului), mișcare expansivă:



Superpoziția modifică ușor sistemul de referință și se dovedește un prețios mijloc de părăsire rapidă a unei tonalități spre a se ajunge în zone aflate la mare distanță. Înșiruirile de acorduri în viteză, dacă nu sunt legate de o funcțiune dominatoare, riscă distrugerea oricărei relaționări psihice. Dispărând reperul, consecința inevitabilă este starea de confuzie. Alăturarea unor acorduri situate la distanță de cinci cvinte (semiton diatonic) sau șapte (semiton cromatic) crează senzația de derapaj lin. Suprapunerea de acorduri este caracterizată de „...sensul, distanța, importanța diatonică, înrudirea, proporționarea precum și frecvența cvintelor și de asemenea de valoarea expresivă, armonică, diatonică și tonală a sensibilelor cromatice (secundare) prezente.”¹ Trebuie remarcat că unghiul de abordare a funcțiunilor în acest „Tratat” deschide perspective noi de înțelegere și utilizare a lor. Astfel, ne sunt prezentate câteva situații în care dominanta-dominantei și Sexta napolitană îndeplinesc sarcini de sensibile în ambele sensuri fiind legate direct fie de tonică, fie de subdominantă sau de dominantă, iar acestea, la rândul lor, pot fi subliniate de alte acorduri de dominantă a dominantei ori de Sextă napolitană.

¹ pag. 117





În înșiruirea următoare, autorul propune înlănțuirea directă a Sextei napolitane cu dominanta-dominantei:



Chiar Sexta napolitană poate fi împodobită de propria-i Sextă napolitană:



Soluțiile sunt multiple dar, dacă se adaugă și enarmonia precum și posibilitatea de a interpreta un conglomerat sonor prin elemente eliptice, atunci, în fața noastră se deschid câmpuri extrem de largi ale unui sistem

armonic cu resurse insuficient puse în lumină de practica de până acum. Eruditul teoretician susține că „...sinonimi și derivați ca: 1. Fa diez – la diez – do diez, dominantă a lui Si, sau 2. (Do – Mi) – Sol bemol – Si bemol – Re bemol, alterație (!) inferioară a quintei, cu suprimarea fundamentale (!!) și a terței cu septimă și ...nonă minoră (?), dominantă a lui Fa, sau 3. (Fa diez) – (Do diez) – Do – Mi – Sol – La diez, <acordul> de sextă mărită, DD a tonicei Mi, echivocuri cari nu rămân fără să producă comoțiuni funcționale și psihice...”¹

Rolul îndeplinit de acordul de Sextă napolitană este multiplu. Dacă pentru o tonalitate minoră poate fi socotit ca dominantă, cel cu septimă și nonă favorizează deplasarea centrului tonal spre cvinta inferioară:



Soluția propusă de autor pentru contracararea acestei situații este echivalarea enarmonică:



Elementul Si becar este atât de puternic, încât asigură nuanțe expansive

¹ pag. 118

acordului de subdominantă cunoscut sub denumirea de „sexta lui Wagner” modificat, în primul caz Re bemol fiind înlocuit cu Re becar:



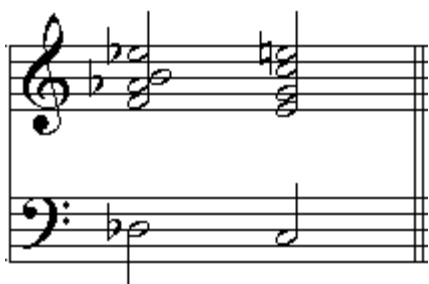
Înlănțuirea următoare ne prezintă situația acordului de dominantă aflat într-o postură de subdominantă, așa cum este cazul cu o variantă a „secundeii lui d'Indy”. În configurația:



„...Adevăratu-i generator este centrul invers Fa, quinta (inversă, adică fundamentală minoră Si bemol) este substituită prin senzibila expansivă Si, și 7a inversă, Sol, cu caracteru-i expansiv puternic determinat care imprimă o doză de fluid expansiv asupra tonicei noastre Do, schimbată în funcțiune de D. Aici este explicația pentru care septima inversă Sol de mai sus a fost caracterizată, de către teoreticienii muzicali empirici, ca o formațiune tonală de contradominantă, ceea ce este adevărat, și ca o fundamentală armonică ceea ce este greșit.”¹

Elementele cromatice în Do major, prezente în acordul de Sextă napolitană – cum ar fi, de pildă, La bemol (cvintă) și Mi bemol (nonă) – întăresc sentimentul de fundamentală a lui Re bemol și de tonică a rezolvării:

¹ pag. 119/120



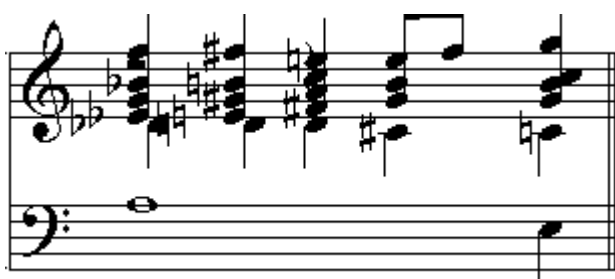
Alte distribuții, ce ar presupune prezența în bas a lui Fa – prin urmare, răsturnarea I, dar și înlocuirea lui La bemol cu La becar, concomitent cu introducerea lui Sol (în ipostază de septimă inversă) – consolidează poziția lui Fa în calitate de fundamentală subdominantă:

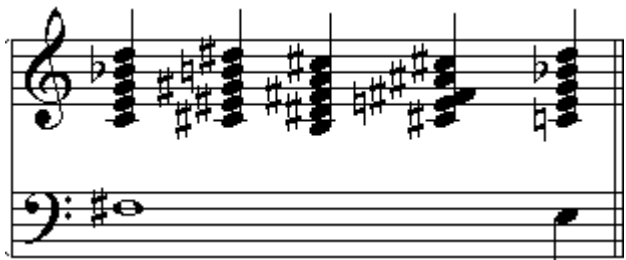
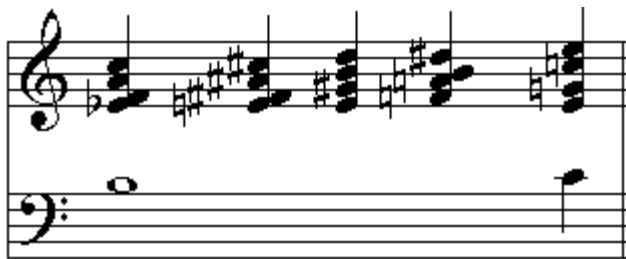


Substituirea lui Mi bemol cu enarmonicul său Re diez ne conduce la acordul de dominantă cu cvinta modificată suitor și coborâtor în același timp, conglomerat rămas un caz aparte nu numai tonal, dar și funcțional (și chiar modal – argumentează D. Cuclin) putând suporta și însușiri de subdominantă. Este adevărat că imperativul obligatoriu rămâne corecta tălmăcire a unui acord și crearea contextului corespunzător unei evoluții logice, ținând cont de efectele psihologice. Fenomenul este deosebit de complex, cu nenumărate capcane și pericole, dar și plin de subtilități inefabile ori delicatețe de expresie.

Extensii majore pot cunoaște, în sens direct și invers, chiar și funcțiile principale de dominantă și subdominantă, în legătură cu zonele lor de influență și de subordonare. Toate cele șase cvinte, din ambele sensuri ale

sunetului Do – considerate dominante ascendente și descendente – pot constitui fundamentalele unor complexe armonice care să cuprindă succesiunea: Sexta napolitană, dominanta-dominantei, apoi dominanta simplă urmată de rezoluția directă în Do major. Se poate vorbi, în acest caz, de suprapuneri de structuri, situația amintită fiind varianta cea mai simplă, cu un singur sunet în bas, zona superioară conținând trisonul complet cu septimă și nonă.







Dincolo de paralelisme de neacceptat în armonia tradițională, este de subliniat faptul că relația dintre Do și cvintele sale în ambele sensuri se poate aplica pe toate celelalte 11 sunete prin procedeul transpoziției, semnificația acestor situații suferind substanțiale modificări atunci când fundamentală acordului îndeplinește o funcție oarecare într-o tonalitate, prin urmare, dacă se află într-o poziție de dependență conjuncturală. Fundamentalele se transformă, astfel, în centre gravitaționale de elemente multiple, cu certe valențe de metamorfozare în tonalități. În astfel de cazuri, funcțiunea diatonică se modifică în tonalitate. De aici a rezultat ideea comasării tonalităților, atât pentru a sublinia articulațiile formei, cât și pentru a pune în valoare construcția dramatică a lucrării. Până și cele două noțiuni menționate mai sus, dominantă-dominantei și Sexta napolitană - care alcătuiesc structura superioară, de culoare, în mișcare continuă - la rândul lor, pot fi augmentate, preschimbându-se în suprafețe evolutive, fenomenul fiind valabil pe toată întinderea seriilor de cvinte. Din punct de vedere psihologic, sensul lor este diferit. Dacă Re sugerează ascensiunea, năzuința

spre înălțimi, fiind primul pas dincolo de dominantă, cealaltă – Re b - reprezintă ultima și cea mai intensă treaptă de interiorizare, întrucât, mai departe, Sol b se întâlnește în enarmonia temperată cu a șasea cvintă ascendentă, Fa #, cercul închizându-se complet:

DD

DD2

DD3



DD4

DD5



Pozițiile pot fi extinse cu ușurință:

DD2

DD3



DD4

DD5



Septimele și nonele sunt principalele mijloace de legătură, așa cum se observă și în cazul Sextelor napolitane:



Este de remarcă relația cadențială directă instituită între dominantele-dominantei ori Sextele napolitane – fiecare, în număr de cinci – și dominantă simplă, prin intermediul tiparului clasic: șase-patru, cinci-trei. În unele conjuncturi, se presupune sau chiar se efectuează modificări în acordul de plecare, septimele sau nonele (directe ori inverse) apărând cu echivalentele enarmonice. De preferat este, însă, distribuția potrivită a acordului pe verticală, așa încât, să fie facilitată rezolvarea naturală. Spre exemplificare, succesiunea:



este prezentată, de către autor, în acest chip, în pofida cvintelor paralele, de netolerat în concepția scolastică despre armonie:



La fel se întâmplă și în următoarele împrejurări:



unde, pentru a se evita înlocuirea lui Sol # cu La bemol, în primul caz, și Do # cu Re bemol în cel de-al doilea, se propun dispozițiile:



Practica muzicală înregistrează numeroase ipostaze de acorduri complexe în înlănțuiri mai mult sau mai puțin firești. Măiestria utilizării lor judicioase denotă un rafinat „auz interior”.

Între acordurile majore și relativele lor minore se stabilesc legături ce permit împrumutul reciproc de caracter, necesar elucidării unor situații specifice. În sfârșit, succesiunile acordurilor de dominantă cu cel de tonică scot în evidență și aspecte particulare, cum ar fi înlănțuirea dominantei a 5-a (cu

septimă minoră și nonă mare, în ultima răsturnare - caz tipic de acord „invers”) cu tonica, toate treptele rezolvându-se numai prin semiton cromatic ori diatonic, postură denumită „micul dramatic”:

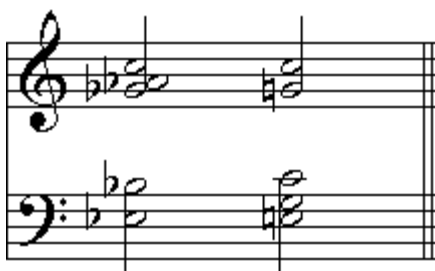


Atunci când rezoluția presupune și intervale de ton, avem de-a face cu „marele dramatic.”¹



Relaționarea este posibilă grație, mai ales, sensibilelor din acordul de plecare înzestrate cu valențe atât expansive cât și depresive. Ele sunt influențate, pe de o parte, de sensul lor natural de evoluție și de funcțiile principale ale acestui acord (fundamentala și cvinta), iar pe de altă parte, de treptele de bază în structura finală. Rezolvarea provoacă, uneori, din punct de vedere psihologic, un efect neașteptat, chiar invers față de cel dorit. Astfel, ne este înfățișată înlănțuirea:

¹ pag. 129



despre care Dimitrie Cuclin afirmă că are un caracter „...neutral, efectul înlănțuirii elementelor prime ale acordului Si bemol invers (Si bemol – sol bemol – mi bemol), *pare* a înclina către depresivitate, prin substituirea terței inverse și a cvintei inverse prin câte o sensibilă expansivă, respectiv sol bemol = fa diez - sol becar și mi bemol = re diez – mi becar; zicem, *pare*, pentru că trebuie perfect înțeles că efectul psihologic al unei înlănțuirii prin semiton cromatic, *nu este deloc* al înlănțuirii senzibile obținute în urma operării substituiri, grafice sau numai mentale. Astfel elementul sol bemol, transformat în sensibilă prin influența retrospectivă a elementului următor Do, este *depresiv* și deci cu efect de rezoluție expansiv, adică tocmai contrar psihologiei substitutorului element fa diez. Identic este și cazul elementului mi bemol, agravat încă și de împrejurarea că, pecând sol bemol este deja sensibil, prin poziționarea lui în acord, mi bemol e fundamental (cvintă inversă) devenit sensibil. Iată deci explicația *neutralității* unei asemenea înlănțuirii: senzibile (sau fundamentale devenite senzibile) de un caracter (în cazul nostru depresiv) sunt înlocuite, grație unui echivoc obținut numai prin explorarea inferiorității noastre de înțelegere și simțire, prin senzibile de alt caracter (în cazul nostru, expansiv). Septima inversă *do* este *notă* comună. Diferit însă este cazul nonei inverse La bemol; prin pozițiunea ei în acord, este sensibilă depresivă, și așa rămâne și pentru do; prin urmare, acest element reușește să arunce asupra înlănțuirii o cât de slabă rază de expansivitate (ca de la o quintă inferioară la o quintă superioară) schimbând

deci caracterul mental al înlănțuirii. Arta muzicală nu există deci decât bazată pe cunoașterea exactă și amănunțită a unui material extrem de subtil.”¹

Sistemul de raportare se dovedește, iarăși, a avea o importanță determinantă. El trebuie să fie clar, logic și să țină seama de efectele în plan psihologic. Din această perspectivă, succesiunea La – Fa – Re – Si – Sol suportă mai multe interpretări: în sens expansiv - ca relativ al subdominantei și dominantă a relativului minor, cu înțelesuri distincte - și depresiv, ca omonim al dominantei. Perspectiva generală proiectată asupra trisonurilor construite pe șirurile de dominante relevă asemănările și diferențele între modul major și cel minor. În afară de faptul că acordurile, în schema prezentată în „Tratat”², respectă imaginea de referință, fiind și ele majore și minore, se poate vorbi de expansivitate și depresivitate atât pentru dominante cât și pentru subdominante, cu mențiunea că modul minor, izvorât din inversarea celui major, are dominantele în sens coborâtor și subdominantele în seria ascendentă a cvintelor.

subdominante depressive

T

dominante expansive



¹ pag. 129/130

² pag. 131

dominante depressive

T

subdominante expansive



VI V IV III II I I II III IV V VI

Situațiile interesante apar în condițiile „împrumutului” de funcții, când dominantele depressive sau subdominantele expansive – caracteristice tonicei minore – sunt puse în slujba celei majore și invers (dominantele expansive și subdominantele depressive relaționate la tonica minoră). Este de reținut că se recomandă evitarea cromatizării sunetelor acordului de bază în cadrul mișcării de expansiune ori depresie, preferându-se substituțiile enarmonice, cu specificarea schimbărilor de sens produse în asemenea momente.

O linie melodică modală pare a fi dominată, în primul rând, de grija egalizării valorilor funcționale între ele. Cu toate că un ethos diferențiat există cu siguranță, de cele mai multe ori incertitudinea modală domnește până la ultimul sunet, tradiția respectându-se cu fidelitate din vremea cântului gregorian. De obicei, funcțiunile devin ușor de recunoscut după ce stabilim modul de bază. Stratificările modale nu realizează, întotdeauna, stări specifice perfecte, dacă ne referim la plurimodalism în accepțiunea consacrată a termenului, așa cum nici politonalitatea nu reușește acest lucru, îmbinările armonice interioare, mai degrabă întâmplătoare decât voite, modificând, uneori radical, intenția compozitorului. Exemplele de acest fel se înscriu la granița între modal și tonal. Bach, primul mare compozitor care a gândit polifonia într-un cadru tonal, a realizat liniile contrapunctului în tonalități clare și diferite, combinațiile armonice rezultate, însă, nu aparțin,

uneori, nici uneia luată în parte. Spre demonstrație, ni se propune mai întâi o suprapunere de linii melodice în trei moduri diferite – hipofrigian, dorian și lidian - văzute în sens descrescător, pe Sol, pe Mi și pe Do. În astfel de situații, configurația mai puternică tinde să se impună în dauna celorlalte. Este și cazul îmbinării respective, modul cu forța de asimilare mai perceptibilă este cel lidian nu numai pentru că formează basul, dar și pentru că este construit pe centrul sistemului muzical - sunetul Do. Opinia autorului este că și transpoziția întregului angrenaj cu o cvintă inferioară (hipofrigianul devenind lidian, dorianul hipodorian și lidianul hipolidian), de pildă, păstrează aceeași proporție între moduri, hipolidianul – în calitate de bas - fiind „...singurul care imprimă ansamblului o personalitate modală.”¹ Forța sa deosebită, evocată încă din antichitate de către Pitagora, hipolidianul fiind deschizător al sistemului diatonic, constă în stabilitatea sensibilei subdominantei (La), fără o rezolvare necesară, spre deosebire de cea a tonicii – Mi, cu sens evolutiv spre Fa - sau a subdominantei – Si, cu tendință de soluționare pe Do. „Acordul de subdominantă deci e silit să stea pe loc. El este ultima etapă a prăbușirii efectuate de tendința de realizare naturală a acordurilor. El deci întrunește condițiunea tonică în ultimul grad.”²

Linia melodică proiectată ca entitate în sine se va integra cu extremă dificultate într-un complex stratificat modal sau tonal și își va pierde caracteristicile. Întregul ansamblu trebuie gândit de la început cu suprapunerile respective și, pentru a rezista din punct de vedere al efectelor

¹ pag. 135

² pag. 136 (Aceste observații îi permit autorului să pună în lumină cele două componente de sprijin atât pentru activitatea creatoare cât și pentru analiza aprofundată și competentă: intuiția și logica științifică. Ele nu pot conduce la rezultate notabile decât în măsura în care acționează și se sprijină reciproc. Întrucât nu se pot recomanda rețete unice, proporționarea lor eficientă presupune studiu temeinic și discernământ.)

psihologice, trebuie să țină cont de „...individualitatea unităților modale, armonice, tonale, în concurs simultan...”¹ Pentru că orice mod poate fi construit pe oricare sunet, ni se prezintă o altă împrejurare: suprapunerea a două moduri diferite - frigian și mixolidian (greșit notat hipomixolidian la pag. 137) pe tonul modului hipodorian - la.



Efectul este mai omogen, caracteristicile individuale rămânând nemodificate în bună măsură cu toată preponderența temporară mai accentuată a unei structuri în dauna celeilalte. O situație inedită apare punând modul major – chiar cel mai important, lidianul, de exemplu – pe trei sunete: Do, Mi și Sol. Rezultă trei linii melodice diferențiate, conținând deopotrivă elemente modale și tonale. Ca și în cazurile anterioare, prin suprapunere, specificul fiecăreia suferă diverse influențe din partea celorlalte, schimbându-și, în timpul parcurgerii muzicale, datele esențiale. Centrul de greutate trece de la o structură la alta, neținând cont nici măcar de importanța basului. Starea psihică generală ar trebui să fie întărită de acordul final – Do major. Pe parcurs, însă, dezechilibrul puternic produs de conflictul dintre Sol și Sol #

¹ pag. 135

înclină balanța în favoarea lui Mi, instalat decisiv în calitate de fundamentală chiar și de sunetul Sol, ce-i rezervă o valoare modală minoră. Concluzia celor trei tonalități majore este, în realitate, Mi minor. Departe de a recepționa un mod major construit simultan pe mai multe trepte ori trei tonalități distincte, departe chiar de a putea ordona ori uni acest ansamblu, care ar trebui să se stratifice natural în favoarea lui Do major, impresia finală este de amalgam tonal și modal. Pe anumite porțiuni, suntem în Do major, Mi minor, Sol major, La minor sau auzim Re major înainte de final.



În această situație, sunetul de încheiere, Do, este receptat ca treapta a VI-a coborâtă, adică element disonant. În creație, asemenea structuri aflate în conflict pot fi ușor valorificate și urmărite atunci când sunt folosite registre contrarii, timbre și nuanțe diferite etc. În „Tratat” se subliniază că „...anumite situațiuni dramatice sau simple concepții simfonice, pot oferi ocazii de simultaneitate a unor caractere complexe deferite pentru a fi interpretate muzical într-o simultaneitate variat proporționată de funcțiuni tonale prezentate cu toate complexitățile oricât de vast conținute în organizația lor diatonică intimă. Ele sunt sincere, prin urmare expresive, numai când vom fi reușit a le salva personalitatea tonală, oricâte grupuri s-ar

diez, în loc de Mi bemol-sol-si bemol) o depresiune de cinci quite. După cum, în exemplul precedent, depresiunile Re diez-Mi, Fa X-Sol diez, sunt hotărâtoare, cuprinzând fundamentală Mi, tot așa și în exemplul de față: depresiunile Re diez-Mi, Fa X-Sol diez și La diez-Si, sânt hotărâtoare pentru același motiv. În primul caz depresiunea este ornamentată de cele trei expansiuni: Do-Si, Mi bemol-Re și Sol-Fa diez. În al doilea caz, depresiunea e ornamentată de aceste trei expansiuni (luate de sus în jos): Sol-Fa diez, Mi bemol-Re și Si bemol, presupus a trece la La prin intermediul lui Sol diez (sau la Sol diez prin intermediul lui La, eliptic). Prin urmare, prezența lui Si bemol impune ca o necesitate dezlegarea senzibilei Sol diez, care dezlegare, venind în urma unei terțe micșorate Si bemol-Sol diez) imprimă elementului de dezlegare, La, caracter de dominantă, și prin urmare, acordului de Mi, caracter de DD. Cine ar bănuși că în înălțuirea precedentă, sântem, conform forțelor vii în cauză, în Re, (major sau, mai probabil, minor?!) Trebuie deci să fim asigurați perfect de firul Ariadnei dacă dorim să avansăm sănătos și fără pericol în labirintul funcțional. Și să se observe că aceeași lege a proporționării, senzului și distanței prin quinte vulgare, a funcțiunilor armonice, psihice, deduse din legea constituțională a sunetului muzical, guvernează elementele diatonice, modale, armonice și tonale atât în succesiune cât și în suprapunere.”¹

Mult mai interesant devine totul dacă se ia în considerație că Do minor este un înlocuitor al lui Mi b major. Atunci apare în discuție un sunet nou – Si b - tot cu caracter de sensibilă, legăturile modificându-se substanțial. Acesta conferă rezoluției, La, o tentă de grație, iar senzibilei Sol #, cu care formează intervalul de terță micșorată, puterea de dominantă. Într-o atare

¹ pag. 142/143

împrejurare, acordul de Mi major capătă semnificația de dominantă a dominantei, adevărata fundamentală fiind Re (major sau minor). Enarmonia temperată, este numai grafică și nu permite sesizarea și în special „trăirea” unor asemenea subtilități, adevărate desfătări pentru o ureche muzicală exersată.

Caracterul consonant ori disonant al unei fundamentale este asigurat de stabilitatea sa funcțională și nu poate fi influențat de configurația acordului, adică de numărul elementelor componente precum și de sensul ori distanța cvintelor dintre ele. Doar în chip cu totul voit, putem transfera unui alt constituent rolul de pivot pentru realizarea unei enarmonii ori a unei modulații. În cazul unui acord major alcătuit pe sunetul Do – de exemplu – nu vom periclita stabilitatea și forța de care se bucură trisonul prin adăugarea unor sensibile cromatice expansive sau depressive, ci îi vom amplifica numai culoarea. Așa se pot atașa armonicile superioare 6-10 (Fa #, Do #, Sol #, Re #, La #), precum și cele inferioare (Si b, Mi b, La b, Re b), utilizate în cele mai variate chipuri, de la prezența individuală până la grupuri mici sau ample, fie chiar toate laolaltă - de recomandat într-o poziție lărgită a întregului dispozitiv. Valoarea lor poate fi de apogiaturi, rezolvate sau nu, de note melodice sau de amestecuri sonore însoțind acordurile apropiate de cel de bază. Efectele dramatice ale unui astfel de edificiu pot fi convingătoare dacă sunt utilizate firesc, mai ales în momentul îmbinării acordurilor. Autorul subliniază iarăși că „...sensul și distanța de cvinte determină sensul și intensitatea culorii și puterii produse de către funcțiuni psihice constituind un bine armonizat plan abstract al operei artistice.”¹ Trebuie avut în vedere și gradul de înrudire dintre funcțiuni - criteriu

¹ pag. 155

important – ca și faptul că „...toate elementele comune dintre acorduri sunt purtătoare de enarmonii reale, funcționale, în timp ce enarmoniile grafice nu contează și enarmoniile temperate sunt substituiri de un teribil dramatism, când nu sunt simplu grafice, ci funcționale, prin elemente distanțate cu douăsprezece cvinte (vulgare), iar semitonurile cromatice enarmonii eliptice cu substituiri funcționale retrospective.”¹ În situația a două acorduri temperate diferite – de pildă:



din punct de vedere enarmonic se întâmplă următoarele fenomene: Sol # - fundamentală în primul caz, devine cvintă inversă ori fundamentală minoră în exemplul b, Re #, aflat la început în postura de cvintă directă, devine fundamentală inversă sau cvintă de acord minor și Si #, terță directă la început, se transformă în terță inversă prin înlocuirea eliptică a lui Si # cu Do – sinonime la douăsprezece cvinte distanță.

Relația:



trebuie apreciată în conjunctura enarmonică a sistemului temperat – Si # = Do becar. Tot aici, transformarea lui Re # în Re becar se produce prin înlocuirea (eliptică) a lui Re # cu Mi b, rezolvarea fiind în consecință.

¹ pag. cit.

Enarmoniile eliptice pot fi multiple într-o atare situație:

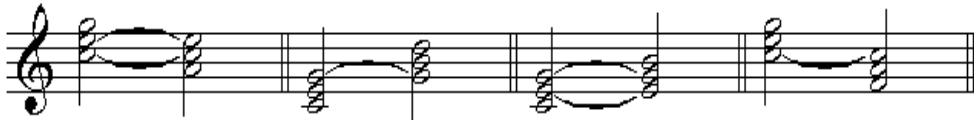


când Re # trebuie substituit cu Mi b, Sol # cu La b și Si # cu Do.

Înrudirile armonice sunt posibile grație notelor comune. În acest sens, există patru grade de apreciere legate de relativa minoră și de cvintele suitoare sau coborâtoare cu numerele unu, trei și patru.

I

II



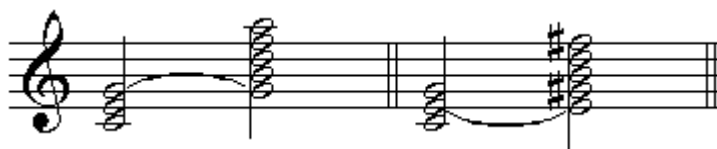
III



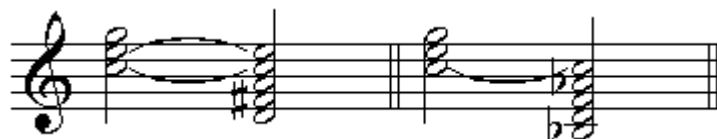
IV



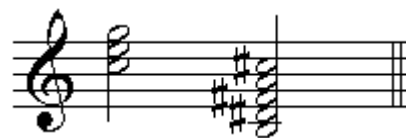
Sunetele fundamentale în acordul de plecare pot îndeplini un rol asemănător în structura următoare:



însă pot deveni și elemente periferice:



La fel de firesc pot fi interpretate prin enarmonie, chiar eliptică:



Exemplul prezintă interes din mai multe unghiuri de vedere – pe de-o parte, relația Do – Do # presupune înlocuirea Do – Si #, iar pe de altă parte, în acordul de rezolvare, Fa # este elementul central, generând două structuri minore, una ascendentă și una coborâtoare. Referitor la aceste aspecte, se subliniază că „...orice acord poate aparține oricărei tonalități, într’o funcție oarecare, toate aceste relațiuni pot duce oriunde – ori nicăieri – ceea ce înseamnă că nu implică în mod necesar modulațiuni...”. În același timp, „...prin interpretările de ordin armonic, periferic, atât de multiple, apropiabile senzibilelor secundare, avem facultatea, în cazurile similare celei de mai sus, de a contraria tendințele sugerate ori chiar impuse în asemenea relațiuni depărtate, și să revenim în tonalitatea noastră, înapoi, fie direct, fie prin orice mediațiune indicată de planul – general și detaliat – al psihologiei operei.”¹

¹ pag, 157/158

Apropierea armonică a două acorduri tonice scoate în evidență afinitatea reală a tonalităților respective. Astfel este posibilă relaționarea directă a unor acorduri aflate la multe cvinte distanță, mai ales în condițiile interpretării sunetelor de legătură ca elemente periferice (septime, none, sensibile simple, enarmonice ori presupuse). Seriile de acorduri legate prin secundă mare, adică două cvinte, induc o stare de nesiguranță, de incertitudine amintind de gama prin ton. Cele caracterizate de mersul în semitonuri, cu o distanță de până la cinci cvinte, sunt mai blânde și reușesc să creeze multă sugestie. Un acord poate aparține oricărei tonalități într-o funcție mai importantă sau nu, relațiile transportându-ne în orice direcție, în cadrul unui proces temporar sau definitiv numit modulație. Fenomenul se petrece în acele lucrări ce prezintă cel puțin două structuri funcționale aflate într-un oarecare grad de divergență și cu o întindere aproximativ echilibrată. În esență, prin modulație se înțelege schimbarea centrilor tonali. Din punct de vedere psihologic, tonalitatea primă devine sistem de raportare, exercitând o puternică forță de atracție asupra întregului discurs muzical comparabilă cu cea gravitațională. Părăsirea ei firească presupune meșteșug și forță spirituală. Analogia cu acest fenomen fizic, permite concluzii importante. Astfel, modulațiile în sens ascendent sunt mai dificil de realizat decât celelalte, căderea fiind un fenomen ce vine aproape de la sine. Schimbările centrelor spre periferie se dovedesc a fi mult mai facile în comparație cu cele puternic înrudite, modulația cea mai spectaculoasă înregistrându-se la dominantă, întrucât se află în zona de acțiune maximă a nucleului primar. Din practică se poate extrage un tipar pentru acest tip de deplasare a centrului tonal. Atingerea dominantei provoacă o reacție psihologică de revenire la matcă, prin urmare se conturează un prim arc alcătuit din tonică – dominantă – tonică, premiză pentru saltul următor care

pornește de pe dominantă, atinge dominanta-dominantei pentru a cadența, firesc și definitiv pe dominantă. Această schemă a cunoscut o amplă utilizare în creația muzicală, devenind modalitatea predilectă de evoluție tematică în forma de sonată, o posibilă explicație fiind inducerea ideii de model și secvență la nivelul planului tonal. În sfârșit, punctele de sprijin tonal într-o lucrare trebuie să fie cele apropiate, celelalte având o pondere diminuată. Tehnicile de creație permit cu ușurință schimbările de tonalități, oricât de dese sau distanțate ar fi. Psihicul uman, însă, acționează cu unități de măsură inconfundabile, selectarea atentă a mijloacelor, precum și a etapelor intermediare, devenind o cerință de prim ordin. Nu orice pretext de libertate individuală ori creativă oferă garanția necesității și justificarea ignorării legilor ajunse la noi prin experiența a generații de truditori. Raportul între tradiție și inovație a frământat permanent spiritul uman. În orice caz, „...forța, calitatea, natura expresiunii și artei noastre depind de *valorile* pe care sântem capabili să le imprimăm acestor armonii și, prin urmare, de inspirația și îndemânarea de a face acestor facilități să devie variat dificile, adică să dea impresiunea unor convingeri de expresie și artă.”¹

Unul dintre parametrii esențiali ai unei lucrări muzicale îl constituie ritmul, definit ca „...manifestarea dinamică a gândirii și simțirii noastre sub necesitatea mișcării, acțiunii, luptei...”, el apărând „...simetric sau asimetric – continuu, intermitent ori numai sporadic pulsant, după cazuri.”² Ritmul caracterizează orice creație de la cele mai mici articulații până la o operă în ansamblul său, iar în plan extins determină chiar „...o carieră întreagă – o

¹ pag. 161

² pag. 169

viață de individ sau de grup de indivizi, național ori rasial.”¹ Ritmul poate îndeplini roluri diverse, de la element constitutiv al ideii muzicale până la fundal sonor. El poate fi simplu sau îndelung elaborat oscilând, pe un imaginar tablou general, între cele două mari extreme - nota lungă și contrapunctul înflorit. La nivel elementar, îl întâlnim în asocieri de două și trei elemente, mai precis în grupări binare și ternare. Formulele ritmice au capacitatea de a fi prelucrate nelimitat, procedeele mai des uzitate fiind subdivizarea, sincoparea, polifonizarea, combinarea pe elemente și grupuri, dezvoltarea, variaționarea etc. Ritmul subliniază și întărește personalitatea unei linii melodice și, întrucât crează stări psihice diverse și complexe, este suport central în reliefarea punctelor culminante, atât superioare cât și minimale. Situațiile interesante sunt oferite de sistemul contrapunctic considerat, deopotrivă, un teren de confruntare între structuri deseori antagonice, dar și generator de stări ritmice divergente. Speciile mai cunoscute sunt: contrapunctul liber (o sumă de individualități, fiecare cu sens specific), cel imitativ (o pulsație rezultată în urma suprapunerii unei expresii ritmico-melodice cu ea însăși – cazul motetului și madrigalului) și, în fine, polifonia (simultaneitatea de motive, teme și idei de egală forță și importanță) – prezentă în dezvoltări ample și drame simfonice – așa cum întâlnim la Wagner. „Ritmul își are propria armonie, supusă legii caracterului, contrastului, pe baza distanțelor în expansiune - (avânt) - și depresiune - (abatere) - apoi, legilor proporțiilor, organizării generale și speciale etc., o armonie, deci, cu totul similară armoniei sistemului sau creațiunii psihice și sonore. Mai mult, în necesitatea dezvoltării intime a oricărei materializări plastice, însăși armonia are a fi supusă legii ritmului, și nu numai armonia, dar de asemenea și plastica elaborare a melodiei operei,

¹ pag. cit.

privind prezentările, reprezentările și dezvoltările substanței ei tematice.” De aici rezultă „...necesitatea unei ritmice construcții armonice (-tonale-) și melodice (-tematice-) a oricărei creațiuni muzicale, construcție în general bazată pe principiul *repetițiunii*, fie *riguroase*, fie *amplificate*.”¹

Dimitrie Cuclin declară în mai multe rânduri că scopul principal al realizării acestui capitol al „Tratatului” nu a fost nici pe departe crearea unei noi „Științe muzicale”. Aspectele supuse atenției – coerent încheigate într-un sistem de valori – încearcă, pe de o parte, corectarea „...vechilor erezii teoretice”², iar pe de alta, evidențierea naturii spirituale a fenomenului muzical. Astfel, ca o concluzie a întregului expozeu, sunt reafirmate principiile generale care guvernează sistemul său:

- arta muzicală poate fi înțeleasă și explicată în totalitate pe baza legilor de constituire a sunetului muzical, „...singurul element sonor adaptabil viului caracter al ființei noastre și ușor străbătând canalele fiziologice și abstracte ale simțului, simțirii și înțelegerii noastre muzicale.”³ Fiind o oglindă a sufletului omenesc, sunetul este încărcat cu atribuțiile viului. Trăsăturile de bază ale sistemelor diatonic, modal, tonal și armonic se regăsesc în totalitate în psihicul uman, unde se transformă în funcțiuni. Acestea, la rândul lor, se amplifică la infinit grație legilor de dezvoltare care presupun proporționalitate și afinitate între toate componentele. În ultimă instanță, o lucrare muzicală se traduce în vibrații expansive și depresive în câmpul fizic sonor, având puterea de a impresiona sufletul,

- în momentul emiterii, elementul central exercită în masa armonică nevăzută, o covârșitoare forță de atracție, este ca un magnet psihologic,

¹ pag. 175

² pag. 182

³ pag. cit.

diminuându-și acțiunea spre periferie, invers proporțional cu gradul de sensibilitate. Din acest motiv, cea mai dificilă schimbare de tonică – modulația în accepțiunea tradițională – este la cvinta ascendentă – în tonalitățile majore - și la cea descendentă - pentru cele minore,

- unitatea de măsură pentru întregul sistem este cvinta provenită din rezonanța naturală,
- sunetul lansează două valori fundamentale: dominantă și subdominantă, toate celelalte funcții nefiind, în esență, altceva, decât diverse trepte de sensibilitate ale acestora,
- în zona elementelor de bază, aparținând gamei diatonice primare, modul direct și relativul său invers (minorul natural, fără accidenti), tonalitatea pură, trisonul ș.a., întâlnim stabilitate, claritate și simplitate. Cele îndepărtate oferă culoare și sensibilitate,
- armonia, cu cele două înțelesuri - sistem general bazat pe rezonanța armonică și mod concret de existență și manifestare, ca suprapunere de minimum trei sunete - reflectă în totalitate energia vitală care animă, organizează și pune în mișcare viul în întreg Universul,
- sistemul este flexibil și se amplifică neconținut, etapele nefiind altceva decât armonicile unui imens impuls inițial.

Fenomenul artistic muzical (și nu numai) este universal și perpetuu. „Creăm recreându-ne pe noi înșine fără încetare, adică recreând aspectele funcționale mereu amplificându-se ale esenței vii, divine, unice, universale, esență a acelei Providențe însăși care ne-a dat-o și nouă.”¹ Menirea artei este de a ne îmbogăți facultățile conștiinței precum și ale subconștientului. Trăind și simțind fiorul muzical, avem privilegiul transpunerii pe tărmurile

¹ pag. 178

înalte ale spiritului, acolo unde, prin misterioase filoane, ai impresia apropierii de Marele Creator. „Un individ poate gândi și acționa foarte complex. Dar toate țințele și acțiunile lui, ale întregii vieți chiar, sunt sub controlul unor puține momente supreme, a căror succesiune formează o familie armonică, plastică, un fel de melodie de tonice de idei – întreaga operă nefiind decât o imensă melodie de fundamentale – sub controlul dominant al unei gândiri ori simțiri generale, culminante, sintetice.”¹

¹ pag. 183/184

LOGICA COMPOZIȚIEI

Din punct de vedere acustic, sunetul este o entitate de sine stătătoare, o sumă de vibrații mecanice statice, proprietățile sale fiind îndelung studiate și reliefate de către știința de specialitate. Conectat la spiritul uman el devine purtător de semnificații – denumite funcțiuni – reprezentând un mod de manifestare a viului, punct de plecare necesar și obligatoriu pentru orice demers artistic muzical. Felul său de întrupare și de existență seamănă izbitor cu imaginea oferită de teoria metafizică despre macrocosmos, respectând, bineînțeles, proporțiile. Dacă Ființa Supremă a sfârșit repaosul absolut și, printr-un uriaș impuls, a aruncat totul în neant creind Universul înconjurător din care, fără îndoială și noi facem parte, la fel, sunetul muzical, în momentul emiterii, răspândește la infinit fracțiuni variabile de frecvențe aflate, la prima vedere, într-o mișcare haotică. În realitate, toată agitația generală este bine ordonată, întregul structurându-se pe niveluri clar definite. Procesul desprinderii din repaosul inițial este denumit de autor *acțiune* iar consecința sa, tendința universală de revenire la stadiul primar (amintirea fiind forța principală de atracție), ar reprezenta *reacțiunea*. Se observă, atât în plan extins cât și la nivel micro (sonor), faptul că încercarea de reapropiere de punctul inițial se face prin expansiune, cele două fațete ale fenomenului – aflate într-o indestructibilă relație – depărtându-se permanent. Cum reacțiunea este dominată de mișcare și viață, rezultă că și modelul său originar este caracterizat de

aceeași esență. Prin urmare, existența este element unificator al unei dinamici neîncetate (stratificate pe direcții energetice interioare), cu ajutorul căreia Spiritul Universal – reprezentat în lumea sonoră de sunetul Do - exercită o atracție hotărâtoare asupra tuturor componentelor subordonate. Se consideră, nu fără temei, că „Sistemul muzical”, ca fenomen viu, derivat din sunet și pus la punct cu o minuțiozitate extremă, a fost relevat minții omenești ca o dovadă incontestabilă a unui macroproces atotcuprinzător și peren, teoria metafizică fiind întărită de concluziile desprinse din analiza evenimentelor sonore și a legăturilor indisolubile cu psihicul uman. Animația permanentă are drept cauză, dar și consecință, plăsmuirea continuă, lege fundamentală în tot ce ne înconjoară, definită prin coerență și unitate în diversitate. Dacă Suflul Primordial unifică acțiunea și reacțiunea, dacă se regăsește în Ființa umană (prin spirit) și în Universul înconjurător, se poate concluziona că procesul veșnic denumit creațiune este de natură divină și nu reprezintă altceva decât o perpetuă multiplicare, prin aspecte noi, a ceva ce deja există. În același timp, din punct de vedere evolutiv, orice realizare a inteligenței omenești, indiferent de gradul de complexitate ori de desăvârșire, se sprijină pe datele anterioare și constituie, la rândul ei, o premiză, o provocare pentru performanțe ulterioare. Întrucât firul inventivității constituie platforma progresului, nici o descoperire, fie și radicală, nu poate purta emblema detașării complete de contextul general, matricea inițială putând fi recunoscută oriunde și oricând. Domeniul artistic oferă unul dintre cele mai fertile câmpuri de manifestare a urzelii creatoare omenești. Lucrarea de valoare se distinge prin însemnele unicității, autorul având deplină libertate în trierea și organizarea materialului precum și a mijloacelor de exprimare conform credinței proprii, pentru ca mesajul să fie comunicat în cele mai optime condiții. În același timp, artistul dă dovadă de

totală dăruire spirituală transferându-și însușirile creatoare operei. Actul său rămâne o mărturie concretă a emoției resimțite în momentul zămislirii și poartă pecetea durabilității temporale, grație intensității tâlcurilor conținute. Oricât ar fi de izolat social ori neînțeles de contemporani, plăsmuitorul se înscrie în marea familie a făuritorilor de frumos și, în consecință, are a se supune criticii semenilor. Procesul evolutiv este, prin urmare, neconținut și privește deopotrivă Omul și Universul înconjurător, ca purtători și beneficiari direcți ai mesajului primordial.

Urmând firul logicii, se poate spune că cel mai mic grad de detașare de sistemul de raportare reprezintă o anumită încărcătură de imperfecțiune, consecința naturală a deplasării reprezentând-o, așa cum s-a mai menționat, încercarea de întoarcere la matcă, regresiunea fiind, însă, imposibilă. Pentru lumea sonoră această constatare ne oferă cheia înțelegerii arhitecturii muzicale întrucât conștiința umană posedă acea capacitate singulară de reperare și de relaționare în timp a frecvențelor muzicale. Ea recunoaște, indiferent după câtă vreme, vibrația, precum și semnificația punctului de pornire – sunet, mod, tonalitate etc. – și raportează toate evenimentele ulterioare la aceasta, investindu-le cu funcțiile corespunzătoare. Evidențierea stării respective de fapt a permis compozitorilor să organizeze discursul muzical în cupole intitulate structuri arhitecturale, fapt ce a facilitat, pe de o parte, cristalizarea și amplificarea mesajului artistic, iar pe de alta, receptarea lui. Forma, ca noțiune în sine, a devenit un imens laborator de lucru al cărui obiectiv a constat în orientarea atenției spre materialul sonor și asupra sensurilor expresive. Istoria artei sunetelor, rezervor de valori ce păstrează intactă fiecare entitate arhitecturală apărută

ca cerință interioară vitală, reliefează, între altele și progresul în domeniul construcțiilor muzicale, principala trăsătură ilustrând-o suflul peren și inalterabil. Din acest punct de vedere, formele socotite arhaice sau depășite la un moment dat, pot fi readuse atenției oricând, cu înțelesuri îmbogățite de accepțiunile contemporaneității și pot genera variante noi, legate mai mult sau mai puțin de cele anterioare. Spre deosebire de rațiunea individului modest, înclinat să cedeze impulsurilor trecătoare ale „modelor” din egoism, slăbiciune sau din dorința de a epata, condiția spiritului pătrunzător este de a se sprijini pe zestrea culturală inestimabilă anterioară pentru cucerirea de noi orizonturi. Formele muzicale poartă, la modul ideal, însemnele eternității și ale dezvoltării perpetue datorită resurselor interioare interminabile. Încercările de a le estompa ori anihila, cum s-a întâmplat, potrivit autorului, cu *Coralul variat*, când pe firmament a apărut *Simfonia*, cu formele tradiționale – între care *Suita* - la apariția *Poemului simfonic*, cu *Opera* la ivirea *Baletului*, sunt sortite eșecului și scot în evidență aspecte importante. Astfel, se poate vorbi de responsabilitate atunci când, făcându-se abstracție de tezaurul înaintașilor, o anume vogă se impune forțat. Asistăm inevitabil, în astfel de situații, nu numai la faptul că după un timp curentul artistic, demarat în forță, se stinge de la sine, lipsit fiind de „combustie” interioară, dar agresivitatea, violența exclusivistă cu care „noul” tinde să se impună, conduce - spune „Tratatul” - și la inhibarea unor spirite și, prin urmare, la posibile pierderi de lucrări valoroase. În artă, ca și în societate, procesul de negare a unei obiectivități, refuzul liberei exprimări reprezintă, în sine, o limitare a propriilor resurse interioare. În opinia lui Cuclin, „...când crezi că ai de ucis ori ai ucis un lucru viu, înseamnă că-l gonești pur și simplu din viața propriului tău suflet, că-i limitezi acestea orizonturile și că, mai întâi ți-ai ucis acea parte a sufletului proprie să

trăiască viața presupusei tale victime. În această condiție, îți lipsește generozitatea necesară propriului tău suflet în procesul creațiunii. Cine ucide, este impropriu de a pricepe și da viață creatoare.”¹

Într-o conjunctură muzicală, senzația de echilibru deplin, din punct de vedere psihologic, este oferită de sunetul Do. Schimbarea stării de fundamentală pe alt centru – Sol fiind varianta cea mai apropiată, conform rezonanței naturale – cu toată translația funcțională de rigoare a elementelor însoțitoare - exprimă ruperea configurației de liniște și stabilitate. În dorința de adaptare la noua situație, spiritul nostru caută semne de reper, de orientare și percepe noua poziție relaționată exclusiv la starea inițială. Astfel, se constată o depărtare de repaus, cu alte cuvinte disonanță, ceea ce reclamă cu insistență rezolvare, adică revenirea la pacea inițială, simbolizată de sunetul Do. Schema descrisă conține două idei importante: ultimul sunet nu este decât reproducerea primei structuri, cu sens îmbogățit și lărgit prin faptul că este deja cunoscut, iar Sol este conținut potențial chiar de primul Do major, fiind primul element expansiv din grupul însoțitor aflat în repaus viu. Psihologia umană, ca structură vie, se orientează în timp și spațiu având capacitatea de anticipație a unor posibile etape precum și de relaționare funcțională a lor. Declanșându-se emisia primului sunet, spiritul nostru îl percepe intuind și ținând pasul următor, recunoscând în Sol ruda cea mai apropiată și dorind, mai apoi, întoarcerea. Structura astfel construită: Do – Sol – Do înfățișează esența unitară a oricărei compoziții muzicale. Desigur, articulațiile pot fi și disjuncte, în cazul în care translația vizează centri îndepărtați dar, cu cât elementele sunt mai disparate, cu atât suflul energetic propus de orice început este mai greu de unificat iar revenirea mai dificilă,

¹ pag. 196

de multe ori secțiunile anulându-se reciproc. Un compozitor își poate propune să încheie în altă tonalitate o lucrare începută în Do major, de pildă, cu ajutorul unei modulații definitive. Psihologic, însă, nu vom putea niciodată anula relaționarea acestei fundamentale cu punctul de plecare pentru ca din acest minim conflict să rezulte întoarcerea la origine prin procedeul cunoscut sub denumirea de dezvoltare.¹

Dintr-o perspectivă mai amplă, estetică, sunetul Do, în această formulă embrionară conținând datele esențiale ale unei structuri muzicale, semnifică apariția din neant a unei individualități cu trăsături distincte, prin misterul veșnic numit creație. Abia ivită, această entitate își manifestă prezența prin mobilitate, alunecând spre cea mai apropiată unitate de care este intim legată. Cu toate că, circumstanțial, Sol nu reprezintă decât un alt aspect al lui Do, el conține suficiente aspecte particulare. Ansamblul rămâne omogen și echilibrat întrucât cei doi centri sunt animați de același fluid energetic. Generalizând, se poate afirma că „...viața nu-i decât o mișcare de la un element la alt element, contrastant în aspectul unității acestuia cu cel dintâi.”(pag.199). Componentele aflate în discuție pot să fie în același timp și diferite și apropiate numai dacă se află într-o relație armonică, ceea ce presupune anume principii de construcție. Prin urmare, lucrarea muzicală are ca principală susținere diversitatea, cuprinzând: „Caracter, Mișcare, Contrast – Unitate, Armonie și Viață.” (pag.200).²

¹ Desigur, observația se referă numai la muzicile tradiționale, cu unitatea tonală considerată parametru „tabu”, tehnicile noi de creație permițând și urmărind chiar abateri de la acest principiu.

² pag. 200 (Cum întreaga existență ni se relevă ca fiind o enormă construcție alcătuită din elementele rezonatorii ale unui impuls unic original, perfect și absolut, rezultă că și „...realizarea muzicală a oricărei creațiuni nu este nimic decât o structură de fundamentale armonice.”(pg. 200). De aici decurg alte două direcții majore în practica sonoră, nota din grav aparținând fie unei configurații de bas continuu (în situația răsturnărilor), cu consecințe în planul vertical, fie unei conjuncturi eminamente melodice „...în care se concentrează toată puterea expresivă.”(pg. 201)

Dintr-o perspectivă mai amplă, estetică, sunetul Do, în această formulă embrionară conținând datele esențiale ale unei structuri muzicale, semnifică apariția din neant a unei individualități cu trăsături distincte, prin misterul veșnic numit creație. Abia ivită, această entitate își manifestă prezența prin mobilitate, alunecând spre cea mai apropiată unitate de care este intim legată. Cu toate că, circumstanțial, Sol nu reprezintă decât un alt aspect al lui Do, el conține suficiente aspecte particulare. Ansamblul rămâne omogen și echilibrat întrucât cei doi centri sunt animați de același fluid energetic. Generalizând, se poate afirma că „...viața nu-i decât o mișcare de la un element la alt element, contrastant în aspectul unității acestuia cu cel dintâi.”¹ Componentele aflate în discuție pot să fie în același timp și diferite și apropiate numai dacă se află într-o relație armonică, ceea ce presupune anume principii de construcție. Prin urmare, lucrarea muzicală are ca principală susținere diversitatea, cuprinzând: „Caracter, Mișcare, Contrast – Unitate, Armonie și Viață.”²

Varietatea, principiu esențial în creația muzicală, se obține prin diverse mijloace, între acestea aflându-se și utilizarea judicioasă a două componente de bază - melodia și armonia - detașabile într-o analiză amănunțită, dar aflate, în realitate, într-o legătură strânsă în cadrul conceptului Armonic general. Ele pot constitui chiar imboldul unei lucrări împreună ori separat, pot avea o preponderență sporită una asupra celeilalte pentru un anume timp într-o structură dată, însă, menirea lor primordială este coexistența. Chiar și contrapunctul cel mai acerb, urmare a împletirii liniilor melodice, conduce

¹ pag.199

² pag. 200

la o rezultată armonică totală care, cu cât impresionează sufletul omenesc mai intens, cu atât mai mult oferă piesei respective șansa dăinuirii în timp.

Cercetarea amănunțită scoate în evidență similitudinile și discrepanțele între evoluția logică și cea istorică în privința conceptului componistic. În linii generale, marile etape în gândirea și practica sonoră au fost dominate de principii legitime izvorâte din efectele asupra psihicului uman. Ele au căpătat un drept psihologic *moral* la existență, prin efectele lor perene. Dar nu totul a fost perfect coordonat și corelat, numeroase împrejurări conjuncturale influențând, uneori în proporții considerabile, destinul muzicii. Astfel, atâta vreme cât ținta preocupărilor a constituit-o sunetul în sine, rupt de relația psihologică, au apărut erori în aprecierea locului unităților în ansamblu și de aici, un anume grad de empirism în practică. Sunt de remarcat, în acest sens, discrepanțele între denumirile sunetelor acordului și ordinea reală izvorâtă din rezonanța naturală – când terța este de fapt armonicul 5, iar cvinta armonicul 3. Aceeași situație subiectivă privește gama și modurile natural, armonic și melodic. Inexactitățile sunt ancorate atât de puternic în practică încât, în pofida logicii „Sistemului științific muzical”, nu mai pot fi îndreptate.

Din punct de vedere al evoluției rationale, formula Do – Sol – Do este expresia primară și sintetică a unei lucrări muzicale și oferă mai multe direcții de urmărit. Astfel, se subînțelege existența unei idei muzicale generatoare, cu grade diferite de complexitate, de la cele mai simple până la variantele polifonice. Personalitatea ei își pune amprenta pe întregul edificiu într-o evoluție care trebuie să se conformeze unui raționament interior firesc. Echilibrul devine și în această direcție principiu de creație stabilind

delimitarea secțiunilor componente. Mișcarea de la o structură la alta este influențată de ierarhizarea naturală a valorilor sau de una atribuită. În acest chip, o sensibilă dintr-un acord major poate căpăta un rol preponderent melodic orientând discursul spre zone diverse, toate celelalte funcțiuni suferind corecțiile necesare. La rândul ei, formula se poate amplifica, varianta simplă extinsă fiind: Do – Sol – Do (= Do), Sol – Re – Sol (= Sol), Do – Sol – Do (=Do), cu fiecare segment multiplicat după modelul inițial. De aici s-a născut necesitatea unei idei secunde ca factor contrastant și, în același timp, coagulant, legătura ei cu structura inițială fiind intim și subtil relaționată. Avem aici schema liedului tripartit dezvoltat, formă considerată statică întrucât acțiunea se petrece doar în interiorul frazei muzicale. Cea mai cuprinzătoare formă muzicală, cea de sonată – considerată de D. Cuclin „...forma supremă a progresului muzical”¹ - are ca punct de sprijin această construcție. În varianta cristalizată, ea presupune, însă, mișcare continuă de la prima notă până la ultima, fapt posibil prin câteva ajustări importante. Bunăoară, cu timpul s-a adăugat secțiunea numită tranziție sau punte cu scopul îmbinării active a ideilor principale, precum și o zonă dezvoltătoare, de prelucrări tematice menite a sublinia aspectul dramatic al lucrării. Mai apoi s-a simțit nevoia unei rezoluții tonale categorice, a unei „împăcări” sufletești, posibilă numai prin reșezarea definitivă pe centrul inițial, întărită de așa numita *dezvoltare terminală* sau codă, în accepțiunea tradițională. Variantele desăvârșite presupun o personalizare deplină a ideilor, rămase, prin caracter și poziționare tonală, principala sursă de tensiune mișcătoare, suport al întregului demers artistic. Desigur, pentru atingerea acestui stadiu, generații de compozitori au depus îndelungate și stăruitoare eforturi.

¹ pag. 294

Principalele coordonate ale unei lucrări muzicale, în viziunea autorului, sunt: genul, modul și tonalitatea. Importanța lor constă nu numai în faptul că sunt derivate ale miracolului numit sunet, dar și pentru că pot asigura acestuia – sunetului – capacitatea de a primi orice funcție psihică. Într-un plan mai amplu, ele reprezintă cadrul de manifestare al simbiozei dintre frumos și necesar, sau plăcut și util, regăsită în complexul unui ópus anume, a vieții personale a cuiva și ajungând până la evoluția muzicală în ansamblu. Pentru o analiză completă, dispusă a sublinia toate laturile și detaliile particulare, fiecare noțiune, reprezentând o individualitate cu profil distinct, poate și trebuie să fie urmărită separat. Opera artistică în întregul ei este, însă, rezultatul interconexiunilor, mesajul compozitorului fiind subliniat și de alte caracteristici precum ritmul, metrica, registrația, orchestrația, pentru a nu mai aminti de armonie, contrapunct ori melodie. Dintre coordonate, genurile și modurile - ale căror origini se pierd în negura vremii - prezintă o evoluție paralelă și au fost intens studiate și practicate de antici. Pentru marele teoretician român, genul enarmonic – în comparație cu cel diatonic sau cel cromatic - este mai elocvent, mai incitant și mai pretențios întrucât solicită un simț acustic deosebit de elevat. El prezintă și astăzi înțelesuri extrem de largi, cu toate limitele impuse practicii muzicale de sistemul temperat. Faptul că oricare dintre cele nouă subdiviziuni ale tonului poate primi orice funcție, principală sau periferică, provocând conjuncții între tonalități aflate la mare distanță, conduce la concluzia că domeniul oferă încă perspective nebănuite creației. Diferențele de frecvențe sunt atât de nete încât, apelându-se la accidenti multipli, se poate constitui – teoretic - gama prin come, cea mai amănunțită succesiune cromatică sonoră, pe care se sprijină întreaga enarmonie reală.

Aici se impun anumite precizări! În practică, enarmonia se împletește strâns cu microtonia, concept cunoscut în Europa din vremea antichității dar reluat cu deosebită intensitate la sfârșitul secolului al XIX-lea, odată cu pătrunderea masivă în practică a muzicilor orientale și exotice. Fenomenul a fost atât de puternic încât și-a făcut apariția un cadru instituțional specializat – cum ar fi, de pildă, Conservatorul pentru sfert de ton înființat la Praga, în 1923, de Alois Haba, cel ce a publicat între 1925 și 1927 câteva tratate de importanță majoră în domeniu: „Psihologia formelor muzicale”, „Teoria muzicală a sfertului de ton” și „Noi reguli armonice ale sistemului diatonic și cromatic prin sferturi, treimi, șesimi, și douăsprezecimi de ton”. Haba a realizat în acest sistem de gândire lucrări simfonice, vocale și camerale și a construit câteva instrumente adecvate: pian, o orgă cu sferturi de ton, trompetă, clarinet și chitară. Investigațiile sale au constituit, fără doar și poate, puncte de plecare în cercetările teoreticianului român, care merită apreciat în calitate de fondator al teoriei microtoniei în țara noastră, sintetizând cercetările pe plan mondial și adăugând dimensiunea spirituală. În domeniul construcției de instrumente specifice, Dimitrie Cuclin merge mai departe și proiectează o orgă „comatică” cu octava împărțită în 53 de unități, conform sistemului său. Cercetările ulterioare pe plan național și mondial s-au extins, microtonia cunoscând în secolul trecut un pronunțat „val” de interes. Școala românească de compoziție și-a adus o importantă contribuție în această direcție, pornind de la Enescu, cel ce a utilizat pe larg sferturile de ton în Oedip sau în Sonata pentru vioară și pian nr.3, notată „în caracter popular românesc” și continuând cu pleiada de valoroși compozitori afirmați în a doua jumătate a secolului al XX-lea.

Modalismul, ca sistem amplu însumând toate datele în domeniu, a reprezentat multă vreme temelia gândirii și exprimării muzicale, marcând etapele principale în actuala periodizare. Persistența în timp se datorează, printre altele, resurselor expresive interioare dovedite a fi extrem de cuprinzătoare. Cele două grandioase epoci – Antichitatea și Evul mediu – au însemnat preocupări teoretice și orientări ale practicii muzicale în sensuri diverse dar amândouă au constituit postamentul sistemului tonal, văzut ca o apoteoză. Datorăm Antichității, cu toate neajunsurile constatate din perspectiva zilelor noastre, definirea cu exactitate a genurilor și a modurilor, dar mai ales a sensurilor expresive însoțitoare, ca rezultat al dorinței de nuanțare a diverselor stări emoționale din ceremonii și din capodoperele teatrale. Minuțiozitatea cu care erau observate fenomenele nu este altceva decât o dovadă a înaltului spirit filozofic al celor din vechime și, totodată, a intenselor trăiri interioare premergătoare apariției „Tragediei”, socotită o adevărată culme a inteligenței omenești. În contextul acestor manifestări artistice, cu un caracter preponderent de grup, muzica, însoțită de dans, avea înfățișare de melopee fiind interpretată solistic sau în ansamblu, în dialoguri și coruri. Depănarea textului (asemenea recitativului de mai târziu) îmbrăca aspecte diferite, de la domol la dramatic-tensional și se făcea uneori cu participare instrumentală. Este de presupus că interveneau momente de virtuozitate, cu rol ornamental, pauze pentru sublinierea unor efecte psihologice deosebite, precum și formule de încheiere. Subordonarea totală față de poezie excludea suprapunerile de monodii dar ritmul și dansul antrenau atenția asistenței. Dacă genurile și modurile erau precis catalogate după ethos și prin relațiile funcționale psihologice, iar practica urmărea cu precizie aceste date, cei vechi nu au cunoscut translațiile tonale (modificările de mod însemnând neaparat și schimbări de ton) și nici nu au

intuit universul tonal și armonic din fiecare mod. „Sistemul științific muzical” actual notifică faptul că singurele moduri ce pot asigura dezvoltarea elementelor diatonice prin mijloace tonale sunt lidianul și hipodorianul. Medievalii, preluând sistemul modal antic și operând substanțiale modificări, au descoperit simultaneitatea muzicală ca rezultat al ascezei metafizice (tradusă prin trăire spirituală ideală) și al strădaniilor individuale. Ca urmare a unor îndelungate experiențe și căutări, principiul unității modale a condus la revelarea coeziunii armonice cu toate consecințele diatonice și tonale reprezentate de natura, de sensul și de valoarea genurilor cromatic și enarmonic. Informațiile deținute astăzi permit ca, justificând prezentul și, poate, prefigurând viitorul, să privim atotcuprinzător, obiectiv și unificator la epocile anterioare, și să putem afirma că cel mai flexibil și complet sistem rămâne cel tonal. Cu toate acestea, mai ales în etapele precedente Renașterii, fantezia cu care era mântuit contrapunctul – tehnică principală de lucru a gândirii modale - de către compozitori demonstrează o bogăție spirituală egalată cu greu chiar și în zilele noastre. Renașterea, cu încărcătura sa emoțională pricinuită de orientarea preocupărilor spre natură și om, cu toate visurile și speranțele sale, cu tot zbuciumul său interior, a adus în prim plan relația sufletească a funcțiunilor diatonice, tonale și armonice. Este momentul modificării structurale a melodiei, ea fiind de aici încolo mai elaborată și mai înnobilită cu valențe armonice. Aceasta, alături de contrapunct, se transformă într-o adevărată oglindă a sufletului uman. În respectiva epocă de o efervescență aparte, modalismul a cunoscut un puternic recul prin apariția operei - sistemul tonal impunându-se apoi hotărât în clasicism, prin formele specifice - însă exprimarea modală a reintrat în atenția practicienilor în perioada modernă, ca o urmare firească a introducerii structurilor folclorice

în muzică. Pentru Dimitrie Cuclin rămâne o evidență faptul că fiecare mod conține potențiale trasee contrapunctice și armonice prin funcțiile diatonice fundamentale și elementare. Cromatizarea funcțiilor de bază are drept consecință neutralizarea acestor germeni. Suprapunerile modale sunt perfect posibile, fiecare structură având capacitatea de a fi prelucrată în sine și în concordanță cu ansamblul, regula principală rămânând proporționarea.

Privind din perspectiva istorică, marile epoci ale omenirii au însemnat tot atâtea salturi în evoluția substanței muzicale. Astfel, dacă antichitatea a înscris fundamentarea teoretică și aplicată a modurilor cu consecințele lor asupra spiritului nostru, epoca medievală a scos în relief gândirea în structuri suprapuse – contrapunctul – și dependența modurilor de centrul unic și imuabil – lidianul. Renașterea a mai adus ca noutate sensul expresiv armonic al melodiei, fapt ce a determinat părăsirea treptată a polifoniei și a creat premisele dezvoltărilor arhitecturale prin sinteza contrapunctico-armonică bachiană și simfonismul beethovenian. Perioada contemporană demonstrează că aceasta nu fost ultima etapă, fantezia omenească dovedindu-se inepuizabilă. Progresul permanent muzical se face simțit și în domeniul mijloacelor tehnice aflate la îndemâna practicienilor. De-a lungul timpului au fost inventariate toate soluțiile considerate la vremea lor inovații mai mult sau mai puțin prețioase. Selecția operată de un autor referitoare la lămuririle existente, nu înseamnă neaparat și negarea celorlalte, ele continuând să existe într-o imaginară bancă de date aflată la îndemâna oricui.

Corecta percepție a desfășurării istorice a formei muzicale, se poate realiza numai luând în calcul contextul apariției și al evoluției, precum și factorii –

obiectivi sau subiectivi - care au influențat-o. Toate liniile de forță ale unei arhitecturi componistice (menționate anterior) pot fi urmărite în configurația lor de la simplu la complex. O etapă primară ar fi ocupată de monodie, „...forma excelentă și necesară de a exprima un caracter sufletesc liberat de orice simțire, gândire sau atmosferă concomitentă. Ea este, deci, și ultima expresie a forței, înțelegerii și a convingerii.”¹ Ca modalitate de exprimare, monodia este cunoscută încă din zorii existenței umane dar experiența vechilor greci ne demonstrează cât de multe lucruri se pot spune cu mijloace puține! Puterea de esențializare a reprezentat o virtute a respectivei civilizații spirituale de excepție. Gândirea monodică, strâns legată de poezie, de tragedie ori de viața de cult în antichitate, nu s-a pierdut de-a lungul vremii, deși omenirea a cunoscut o perioadă accentuată de convulsii sociale, politice etc., provocate de pătrunderea creștinismului, începând cu secolul I. Monodia în Evul Mediu s-a convertit în cântarea plană care, chiar dacă avea un caracter expresiv modest și restrâns, a favorizat apariția, peste veacuri, a melodiei, prin urmare a dramei și a lirismului, așa cum le percepem noi astăzi. Diferențele între monodie și melodie nu sunt semnificative, ele constând mai ales în capacitatea de a primi ori nu acompaniament și în sensurile expresive modale sau tonale. Prezentată individual sau în grup – vocal, instrumental sau mixt – monodia a cunoscut variate înfățișări precum dublajul la octavă sau la alte intervale, iar neconcordanțele în suprapunerea fidelă a liniilor melodice au constituit terenul de afirmare a heterofoniei - fenomen cu rădăcini adânci în practica muzicală. În Renaștere s-a utilizat pentru prima oară termenul de monodie acompaniată, înțelegându-se prin aceasta o linie melodică susținută de un bas continuu, ca suport armonic. Într-o proporție mai mare sau mai mică, monodia poate fi regăsită în toate

¹ pag. 221

epocile de creație și în folclorul majorității popoarelor. Wagner a știut să-i scoată în relief resursele nebănuite și, astfel, monodia a fost preluată în practica muzicii culte a ultimelor decenii. Melodia, însă, cunoaște apogeul în două situații inconfundabile – muzica dramatică, unde, până la un punct se subordonează cuvântului, precum și cea simfonică, cu prezentare strict instrumentală. Este de subliniat că la origine „sinfonie” însemna cântarea laolaltă – vocală, instrumentală ori mixtă. Cu timpul, noțiunea s-a extins și a căpătat un înțeles de sine stătător, cu referire la structura interioară – dramatică prin conținut și prin posibilitățile de prelucrare. Coexistența îndelungată a muzicii cu poezia a condus la influențe reciproce. Cu toate acestea, se pot deosebi și direcții particulare de evoluție, linia melodică, presupusă a avea mai degrabă un aspect de recitativ, servind deseori drept suport pentru exteriorizarea sentimentelor poetului și oferind, între altele, posibilitatea unei pronunții mult rarefiate în comparație cu declamația simplă. De asemenea, se câștiga mult în expresie prin repetiția – pe formule melodice identice sau diferite - a versurilor semnificative. Dar, cele mai reușite pagini rămân acelea în care sensurile expresive coincid până la identificare, modalitățile artistice devenind, din complementare, un corp comun. Încercările de separare de cuvânt consemnează primele improvizații de tehnică instrumentală, inspirația de moment permițând, mai mult ca sigur, sublinieri de atmosferă și izbucniri capricioase – determinate de dispoziția interpretului ori de reacțiile ascultătorilor - asemănătoare cadențelor de mai târziu. Metrul – ca sistem de măsurare și de organizare a unor grupuri de timpi accentuați și neaccentuați aflați în succesiune – era cunoscut și utilizat încă din vremea sincretismului antic. În muzica simfonică s-a instaurat cu precădere prin dansurile din suite și prin varianta liberă a cântării plane – transfigurată în genurile și formele polifonice - dar

el s-a dovedit de multe ori nu numai factor ordonator ci și de constrângere. Necesitatea exprimării în arhitecturi ample a condus la spargerea tiparelor, această dimensiune dobândind înțelesuri cu totul noi în epocile moderne, cu deosebire în muzica dramatică, foarte permisivă la abateri de la tradiție.

„Dar a urma fidel, *frazologia* – mai degrabă decât *metrul* – cuvintelor și decât chiar *prozodia lor strictă*, deci pe ici pe colo – și oriunde – amplificată conform necesităților expresiunii muzicale, pare a fi adevăratul ideal al punerii versurilor în muzică – și chiar a prozei, unde nu există, cel puțin în aparență nici o metrică să ne dea de lucru.”¹ Din sursele aflate la îndemâna cercetătorilor, rezultă că melopeele antice erau mai mult decât simple desfășurări melodice. Ele reprezentau principii de creație, de utilizare a modurilor și a genurilor, încărcate de o forță deosebită întrucât salvau monotonia apăsătoare a spectacolelor de grandoea „Tragediei”. Să nu uităm că amfiteatrele aflate în aer liber, cu distanța dintre spectatori și public atât de pronunțată încât actorii purtau măști cu dispozitive de amplificare a sunetului iar mișcarea scenică – adaptată situației – mai mult ca sigur era lentă. Se presupune că dinamismul provenea, în principal, din declamație dar și din arta împletirii cuvintelor cu sunetele, cu ritmul și cu dansul în recitative și monodii.

Tehnica de lucru în compoziție cunoaște posibilități nelimitate de variaționare a discursului muzical. Dacă situația o cere, atunci când un fragment de text se repetă, se apelează la schimbări ce vizează toți parametrii - de la gen, mod și tonalitate - la registre, timbre, ritm și chiar

¹ pag. 227

funcțiuni. Itinerariul melodic este cel mai la îndemână. De obicei, variațiunea muzicală corelată cu texte diferite conduce la dezechilibre și inadvertențe. Sunt, însă, și cazuri când expresia artistică pune mai mare accent pe sensul general, muzical, decât pe cel particular, al cuvântului, dacă acesta nu are un înțeles major. În astfel de momente se poate afirma că „...spiritul simfonic poate penetra stilul dramatic.”¹ Variațiunile muzicale pot lesne și firesc sublinia punctele culminante rezultate în urma unei amplificări retorice obținute uneori chiar prin repetări de text. Creatorul are deplina libertate de a-și adapta tehnica de lucru, mijloacele de exprimare și arhitectura întregii lucrări la textul de bază al demersului său artistic. Psihicul uman recepționează mai ușor mesajul atunci când, între cele două laturi – sunet și vorbă – există o deplină unitate. Din acest punct de vedere, creația populară oferă exemple semnificative cu toate că întâlnim și situații în care aceeași melodie înveșmântează texte diferite. Cupletele și romanțele – cântece de salon – ca și ariile de operă sau piesele pentru voce și pian scrise în romantism, au preluat involuntar elemente ale metricii populare de dans creind dese situații de melodii și texte cu evoluții independente, uneori separate sau chiar contradictorii. Exprimarea lor se făcea în forme rudimentare de lied, deoarece rolul textului se dovedea mult mai important decât partea muzicală. Se cunosc și exemple sugestive de lieduri simfonice dar, în genere, această modalitate de exprimare nu s-a bucurat de o largă răspândire. Locul său a fost luat de *Poemul simfonic*, varianta dramatică a liedului, cu o extinsă varietate a dimensiunilor, mai puțin convențională în ceea ce privește structurarea interioară, însă cu rigori armonico-tonale deosebite. Noțiunea de lied în sine comportă – în viziunea cucliniană – trei ipostaze: forma de lied tradițională, recitativul riguros sau liber, indiferent

¹ pag. 228

de alcătuirea acompaniamentului, și poemul simfonic dramatic. Cu toate că distincția dintre ele este foarte clară, în practică pot fi recunoscute și variante contopite.

Pe drumul reconstituirii istorice a formelor muzicale este de subliniat că *simetria* a îndeplinit mult timp un rol opresiv în conturarea și definirea profilului inconfundabil al melodiei. În apogeul muzicii vocale, atunci când spiritul căuta să lărgască orizonturile cunoscute, atenția s-a îndreptat spre instrumentele însoțitoare desprinse de ipostaza „valetului” fidel și manifestându-și, încetul cu încetul, propriul caracter. Dacă în muzica vocală contrapunctul imitat a dat rezultate de excepție, în cea instrumentală nu s-a putut impune, rămânând o simplă modalitate de subliniere a *ideilor tematice* devenite emblematice pentru noul tip de exprimare artistică. Se cuvine a fi subliniat că melodia, în acest context, a preluat voit din cântul vocal expresia și înțelesul cuvântului, adică aspectele cele mai pătrunzătoare. Muzicalitatea, termenul încetățenit exprimând acest conținut, a constituit nota dominantă a manifestărilor instrumentale, în unele domenii – cum ar fi, de exemplu, cvartetul de coarde – păstrându-se ca o constantă până și în creația contemporană. Conceptul, întărit de legile de alcătuire și manifestare armonică, a rămas între simbolurile muzicii pure, abstracte, definitive și permanente. Atracția muzicii instrumentale a fost așa de categorică încât, la un moment dat, textul a trecut pe un plan secund, dăinuind cu o importanță generică. Ample și bine structurate lucrări, mai ales în stilul contrapunctic, utilizau câteodată un singur termen - *Requiem*, *Sanctus*, *Aleluia* ș.a. - sau texte scurte scrise chiar de către compozitor. În astfel de situații, partea literară reprezenta doar pretext pentru declanșarea unei acțiuni muzicale cu orientare decisă spre vocalizele ample și repetițiile de cuvinte. Interesant

este că, în astfel de ocazii, expresia muzicală depășește cu mult valoarea textului, compozitorul scoțând la iveală sensuri uimitoare chiar și pentru poet. Aprecierile acestea sunt valabile în special în sfera dramatică unde muzicianul este puternic dependent de partea literară, de regulă, bine încheată și, în același timp, amplă.

Desprinderea muzicii de text a fost posibilă în principal datorită suprasaturației polifonice. Locul motetelor, al madrigalelor ori al fugilor - transpuse pentru instrumente - este luat, încetul cu încetul, de suite și sonate „da chiesa”. Cuvântul este înlocuit de suportul armonic dezvoltat într-o construcție arhitecturală. El va rămâne doar un simbol, un sens regăsit adesea dincolo de înșiruirea de sunete. În desfășurarea fie și a unei lucrări religioase, apar inserate piese de sine stătătoare cu caracter laic provenite în special din muzica dansantă. Fenomenul se observă și în operă, unde, în încercarea depășirii punctelor culminante create de vocea umană devenită - din recitativ și linie melodică - instrument simfonic, așa numitele „intermezzi”, ajunse structuri omofone, se intercalează în acțiunea scenică, oferind binevenite momente de „respiro”. Constituirea unor unități instrumentale încheiate, cu înțeles deplin și sens artistic, a însemnat un mare pas înainte. De aici încolo, debarasându-se de chingile contrapunctului, linia melodică a putut evolua pe alte coordonate. Între consecințele majore ar fi de menționat evoluția structurii Do – Sol – Do - cea mai simplă expresie lirică cu traiectorie ciclică – regăsită în două ipostaze fundamentale, cu și fără cuvânt: *liedul ca gen*, cu apogeul în romantismul german și în structurile muzicale wagneriene precum și *ca formă*, pornind de la muzica dansantă și dezvoltându-se în arhitecturi de sine stătătoare în lucrări instrumentale și simfonice. Ultimele decenii

marchează, însă, un recul accentuat al acestui tipar cu toate că, sintetic vorbind, liedul evidențiază o anumită etapă a progresului uman, în care sunt reliefate aspecte inedite ale sensului muzical, în comparație cu perioadele anterioare. Dansul a înrăurit puternic domeniul sonor limpezind discursul prin echilibrarea secțiunilor atât în micro cât și în macroelemente. El constituie un germene al simfoniei, considerată drept „...cel mai înalt gen de expresie a destinului sufletesc uman, în vastitatea ansamblului instrumental.”¹ Sprijinul puternic în construcția arhitectonică l-au reprezentat măsura și frazeologia pătrată, ritmul și metrul, necesare - la început - sublinierii exprese a mișcării dansante. Ele s-au impus atât de categoric în lumea sonoră, încât au căpătat importanță, spune Cuclin, de *unități psihologice*, deseori cu nuanțe dogmatice. Este un merit incontestabil al compozitorilor de geniu faptul că au reușit transcenderea sensului inițial, de legătură cu mișcarea concretă a pașilor de joc, într-o plutire spirituală, Bach fiind un mare exemplu în acest sens.

Versificația a avut o influență covârșitoare asupra muzicii impunând modul de gândire și de organizare a materialului sonor pe principii de proporționalitate. Cadența metrică specifică versului are drept corespondent în organizarea discursului muzical fraza bazată pe motive și celule, iar unitățile mai mari, delimitate de rime, se regăsesc în perioade – secțiuni unitare cu înțeles în sine și valoare psihologică de funcțiuni armonice de sinteză, principiul de bază fiind simetria. Acest cadru-tip a acceptat urmărirea tuturor coordonatelor ansamblului de la cele mai mici detalii până la ultimele consecințe, întregul căpătând un contur pregnant armonios. Procesul, cu toate aspectele ce vizează formalismul în arta sonoră, a fost,

¹ pag. 238

indiscutabil, benefic pe drumul afirmării identității muzicale. El a permis limpezirea ideilor muzicale și stabilirea unor reguli interioare de construcție dovedite viabile în timp, abaterile necesitând puternice justificări spirituale. Cristalizarea a fost, însă, posibilă numai după o lungă experiență în domeniul vocal-religios și a devenit efectivă atunci când noțiunea de proporționalitate s-a generalizat incluzând, pe lângă valoarea funcțională diatonică ori modală, și unitatea metrică. Independența frazeologiei este evidentă în toată creația timpurie axată în procent covârșitor pe linii melodice – de la cântece gregoriene la fugi și madrigale. În muzica instrumentală ea este vizibilă doar în formele incipiente, întrucât dansul presupune o acută regularitate interioară. Perioada modernă consemnează o totală libertate în abordarea oricărei variante de melodie sau monodie (între ele neexistând, așa cum s-a menționat deja, diferențe majore). În fața practicienilor se află soluția dozării structurilor pe principiul funcțiunilor în ansamblul lor sau urmărirea sensului expresiv din momentul conceperii liniei sonore pentru armonizarea ansamblului. Este important de spus că datele fundamentale ale artei sonore sunt de mult cunoscute și confirmate. Astăzi se caută cu ostentație, uneori, noutatea, particularitatea, prin eliminarea oricăror formule consacrate, socotite convenționale, în modalitatea de exprimare a mesajului compozitorului. Cuclin opinează că fenomenul sonor în totalitatea sa confirmă pas cu pas legea fundamentală a rezonanței naturale. Dinamismul fără precedent al timpurilor actuale este o indiscutabilă dovadă că ne aflăm foarte departe de centrul original, adică acolo unde predomină culoarea și sensibilitatea interfuncțională.

Mai mult decât în alte arte, în muzică este posibilă urmărirea concomitentă a unor planuri sonore distincte. Este de imaginat că polifonia și, ulterior,

armonia au izvorât din cântul coral. Dacă la început monodia – ca purtătoare a unui mesaj interior - era interpretată individual și receptată în grup, treptat, ea devine o modalitate de comunicare în unison și în octave. În condițiile unor configurații melodice speciale, s-a ivit isonul, apoi suprapunerea de cvinte. Acestea, însă, s-au dovedit a fi departe de o satisfacție lăuntrică minimă - condiție obligatorie a rodniciei demersului - prin producerea de efecte polimodale și politonale. Nici cvinta superioară și nici cea inferioară – ca însoțitoare permanente a vocii principale - nu au creat posibilitatea unei expresii muzicale armonioase, astfel încât, modalitatea respectivă a fost destul de repede abandonată, confirmând legea că „...orice necesitate care nu-i realizată în condițiuni proprii unității și fertilizării, nu-i o necesitate reală și, deși poate părea să satisfacă vreo nevoie urgentă a momentului, finalmente trebuie să dispară.”¹ Ca tehnică de lucru, cvintele paralele permanente au fost intens uzitate cu precădere în vremurile moderne. Aplicate, însă, nerațional produc efecte psihologice – adeseori – șocante. Situațiile de bi sau poli modalism/tonalism scot în evidență forța de atracție a nucleului cel mai puternic, față de care toate celelalte componente devin subordonate. Sistemul se extinde devenind suprastructură dar, în ansamblul său, rămâne unitar prin valoarea funcțiilor indiferent de faptul că rezultatul final este altul decât cel al componentelor luate separat. Suprapunerea fidelă a unei melodii cu varianta ei la un interval de cvintă sparge coerența întregului, părțile constitutive respingându-se între ele. Rămâne un paradox cum de tocmai intervalul de bază al întregului „Sistem științific muzical”, cvinta, nu a reușit să asigure concordanța necesară în cântul suprapus! Eșecul acestei experiențe a permis investigații în alte direcții, imitația fiind un exemplu concludent. Melodiile suprapuse au trezit

¹ pag. 247

interesul amplificării discursului muzical, de aici decurgând *contrapunctul* – cu regulile sale precise și ordonate - și *armonia* - ca fenomen al unității funcționale armonice pe toate palierele ansamblului. Alături de aceste largi categorii, muzicologia modernă face referire și la alte aspecte desprinse tot din monodie, ușor de urmărit de-a lungul întregii istorii a artei sonore - *heterofonia* (suprapunerea unei linii melodice cu ea însăși, dar cu notabile diferențe) și *omofonia* (linii melodice diverse cântate simultan, planul ritmic fiind identic). În toate situațiile avem de-a face cu grupuri denumite voci, termen preluat de domeniul instrumental din muzica vocală – unde se acționează aidoma personajelor din dramaturgie, uneori păstrându-se identitatea proprie și importanța – așa cum se întâmplă în polifonie – alteori transmițând în deplină rezonanță aceeași expresie artistică, mergând până la o perfectă concordanță ritmică. Dacă polifonia și armonia, cu gradele supreme de dezvoltare: motetul și sonata, sunt străbătute de coordonate precise și de reguli de proporționare a segmentelor antagonice componente, omofonia, după ce a trecut prin stadiul monodiei acompaniate, a condus la suprapuneri de structuri precum omofonia de omofonii, de polifonii sau de heterofonii, așa cum rezultă din creația ultimei jumătăți de secol. Opera artistică muzicală se definește, în primul rând, prin parametrii componenți – dinamici, ritmici, tonali etc., dar și prin raportul (aplicabil fiecărui aspect) dintre mișcare și repaos, dintre libertate și strictețe. Spiritul uman, având capacitatea de a urmări cu ușurință în desfășurare mai multe structuri sonore supraetajate (maximum trei dacă sunt complexe), receptează mai ușor ansamblul cu cât nivelul de mobilitate al coordonatelor în discuție este mai diferit. De pildă, în situația în care ritmul este deosebit de alert, este de recomandat ca, în cuprinsul structurii, mișcarea armonică să fie mai lentă iar grupul de instrumente participante la discurs să rămână

constant. La fel de bine, dacă dinamica este statică, se poate induce o stare de animație în structura melodică ori în parametrul agogic. De asemenea, într-o pagină muzicală dată, caracterizată prin imobilism tonal, mișcarea poate fi sugerată de schimbări de registre, pasaje tehnice ș.a.m.d.. Proportionalitatea și echilibrul sunt principii care funcționează și de această dată, uniformitatea în evoluția parametrilor scăzând mult din valoarea lucrării. Așa cum remarcă și autorul, „...*libertatea în alegerea, numărul și dezvoltarea ideilor* intenționate să constituie substanța unui poem simfonic, a silit pe cei mai buni compozitori ai genului (Franck, Saint-Saëns, d’Indy, Dukas), să aplice, *cu atât mai riguros, sensul*, (-dacă nu ne place cuvântul: *legile* -) *armoniei de construcție arhitecturală*. ” (...) „*Libertatea de respirație...acordată părților în stilul contrapunctistic, a inspirat acea rigoare melodică* permițând unei părți să intre în aceeași melodie cu care o altă parte a intrat mai înainte, (stil imitat).”¹

O formă particulară o reprezintă canonul – suprapunerea perfectă a unei idei cu ea însăși - pe tonul inițial - după o unitate de timp, rezultanta fiind un ansamblu unitar și omogen. Fără îndoială, se pot imagina răspunsuri și în alte tonalități pentru că restricțiile cauzate de modă ori dogme pot fi lesne înlăturate atunci când necesitatea artistică reclamă insistent acest fapt. Creația de valoare, însă, nu poate rezista decât în condițiile corelării fenomenelor conform distanței, sensului și proporției, precum și a restabilirii echilibrului general cu mijloace specifice, cu alte cuvinte, întoarcerea la tonalitatea de plecare. Din perspectiva stabilității psiho-tonale,

¹ pag. 249 (Versiunea dovedită cea mai rezistentă în timp, piatra de temelie a formelor polifonice și omofone, presupune ideea principală în tonalitatea de bază și răspunsul pe dominantă ca năzuință firească a spiritului uman spre înălțimi (varianta la cvinta inferioară determinând orientarea funcțională generală spre subdominantă, situație extrem de dificil de contracarat) și revenirea – ca închidere a unui arc sonor – la tonalitatea inițială.)

relația tonică – dominantă – tonică s-a dovedit și în creația contrapunctică a fi cea mai viabilă.

Madrigalul este varianta profană a *motetului* și a constituit domeniul preferat al trubadurilor, trouverilor și minnesăngerilor. Din punct de vedere strict muzical, între cele două specii nu era nici o diferență în etapa inițială, mai ales că autorii erau – adeseori – aceiași. *Madrigalul* a înlesnit, însă, lărgirea sensurilor artistice și a modalităților de exprimare, împrumutând din cultura laică gustul îndrăzelii și al reveriei omenești. Strălucirea lui, o lungă perioadă de vreme în istoria muzicii, a fost posibilă întrucât s-a demonstrat că și subiectele lumești reprezintă adevăruri general umane comunicabile în maniere la fel de elevate ca și subiectele eclesiastice. În perioada de aur a polifoniei, *madrigalul* a însemnat egalizarea vocilor din punct de vedere al tratării sonore și corelarea deplină a muzicii cu textul, grație amplificării sensurilor cuvintelor în contextul general. De-a lungul timpului, evoluția lui a fost destul de sinuoasă, cu momente de decadentă reprezentate de variantele cu desfășurarea liberă a vocilor, izvor al vodevilului – considerat de Cuclin – la periferia interesului stârnit de un act de cultură. Specia în sine nu s-a pierdut, creații remarcabile cu acest profil întâlnindu-se și în romantism - unde au excelat Gustav Mahler și Richard Wagner - dar și în secolul al XX-lea, inclusiv în școala românească de compoziție.

Spre deosebire de motet ori de varianta sa instrumentală – *ricercarul* – acolo unde fiecare secțiune are o temă proprie, *fuga* reprezintă „...magnificarea la

extrem a unei singure idei”¹, subiectul manifestându-se ca „...un exemplu de triumf al eforturilor muzicii în sensul expresiunii plasticizate.”². Aflându-se în postură importantă între formele din istoria muzicii, ea este, în principal, rodul eforturilor de condensare de sensuri, de potențializare artistică a unor unități, grupuri de sunete – cunoscute sub denumirea de subiecte - având o configurație ceva mai pronunțată decât a motivului, fără a deveni, însă, o temă în sensul de astăzi al termenului, adică să posede o anume amploare și forță interioară pentru declanșarea întregii lucrări. Arhitectura consacrată subînțelege trei secțiuni mari – Expozitivă – Dezvoltătoare (denumită și marele Divertisment) – și Reexpozitivă (cunoscută și sub titulatura de perorație ori Stretto). Ea a presupus atât renunțarea la ideile secundare, cât și o pregnantă expansiune a procedeelelor de prelucrare tematică: augmentarea, diminuarea, mișcările contrare, retrograde, canonul ș.a., prin care secțiunile dezvoltătoare au devenit substanțiale, cu precădere în scriitura instrumentală. Atributul esențial al unei fugi îl constituie unitatea tonală, mișcarea obținându-se exclusiv prin inflexiuni modulatorii în cadrul familiei centrului inițial. Până și fugile duble se construiesc într-o singură tonalitate, subiectele aflându-se într-o relație de deplină egalitate și complementaritate, precum jumătățile aceluiași întreg.

Desigur, este util a se menționa că, în paralel cu eforturile orientate spre concretizarea deplină a acestei forme de o grandoare unică numită *fugă*, se căuta diversificarea datelor esențiale deja cunoscute și aplicate. Subiectul (temă ori idee muzicală), componenta esențială a unei lucrări, și modalitățile

¹ pag. 257

² pag. 258

de prelucrare și evoluție, altfel spus, fondul demersului artistic, au constituit ținte precise ale unor îndelungi cercetări și experimente. Privind fenomenul în ansamblul său și urmând firul unei logici naturale, este normal să credem (dincolo de exemplele pe care le putem cerceta direct) că între aceste două componente de bază au existat cele mai felurite raporturi. Timpul, însă, judecătorul suprem dispus a cerne lucrurile cu severitate și a păstra valorile adevărate, impune concluzii importante privind macrostabilitatea structurilor și importanța detaliului, în configurația de moment și, mai ales, în devenire, adică posibilul său progres pe parcursul lucrării. Implicațiile au fost benefice nu numai orientării polifonice în care *fuga* deține supremația, dar și noilor structuri omofone pe cale de a conduce la forma desăvârșită, sonata. Cert este faptul că nucleul constitutiv al arhitecturilor muzicale, mai mici sau mai extinse, mai vechi ori mai actuale, îl reprezintă triada a-b-a, unde secțiunea mediană apare pe dominantă în chip de absolută năzuință spirituală spre o culme structural atașată punctului de plecare. Reprezentativ în această succesiune de tip boltă este că permite grade diverse de mobilitate interioară, istoria consemnând forme cu dominantă atinsă într-o manieră pasivă – ca în cazul liedului, când discursul s-ar putea opri după prima secțiune – a - datorită perioadei închise (concluzive) – sau activă – în stadiu incipient în *motet* și *fugă*, mai pregnant în *suite* și categoric în *sonată*. Este de subliniat că, în varianta statică, frazele sunt ordonate prin simplă alăturare, spre deosebire de aspectul energic, atunci când elementele arhitecturale derivă unele din altele, fără posibilitatea întreruperii. Mobilitatea, tradusă în primul rând prin schimbarea fără tăgadă a centrului funcțional, a fost înlesnită de evoluția de la diatonism la tonalism.

Cu toate diferențierile majore dintre ele, *monodia*, *liedul*, *motetul* – cu

derivatele sale *coralul* (religios) și *madrigalul* (laic) – precum și *fuga*, se află într-o semnificativă înrudire. Preocuparea generală și permanentă a compozitorilor a fost rezolvată - în absența modulației efective, deabia de *sonata* clasică - prin asigurarea unor raporturi firești, armonioase între secțiunile componente. În toate aceste cazuri întâlnim o judicioasă organizare melodico-ritmică a temei propriu-zise, pretextul lucrării, și un mecanism interior de mișcare și de amplificare, urmare a proporționării chibzuite a elementelor dinamice cu cele statice. În fine, relația Tonică – Dominantă reprezintă nu numai osatura tematică dar și temelia construcției generale. Diferențele demne de semnalat provin din modalitatea de concepere a ideilor de plecare, fapt ce se va repercuta asupra întregului ansamblu. Făcând abstracție de monodie unde, cu excepția înălțimilor, întâlnim toate coordonatele în stare latentă, celelalte forme din această familie încheată au trăsături distincte, inconfundabile. *Liedul*, de pildă, ne oferă o perspectivă tematică extinsă – la nivel de perioade – impactul asupra conștiinței provenind din derularea exclusiv orizontală a articulațiilor sonore. În atare situații, conflictul muzical este ca și inexistent., simpla expunere a secțiunii mediane pe dominantă rămânând în sfera pasivității deoarece perioada precedentă este, de obicei, închisă. Natura muzicală profundă a *liedului* este de esență slab dinamică (sub raportul mișcării) cu toate că pot fi recunoscute formule melodico-ritmice active, cu un anume grad evolutiv, provenind, în special, din frazele principale. Temele formelor polifonice au un aspect diferit. Ele sunt mult mai concise și percutante, destinate din start să îndeplinească un anume traseu artistic. Conflictul izvorăște chiar din zona expozitivă prin prezentarea tematică alternativă pe tonică și dominantă, discursul fiind orientat astfel încât fiecare intrare pare o preluare de ștafetă într-un context ireversibil. În același timp, continuarea

desfășurării melodice a unei voci care a prezentat partea tematică, fie sub aspectul denumit contratemă, fie într-o manieră de contrapunct liber, conduce la o stratificare a întregului flux, pe verticală existând grade diferite de importanță tematică. În comparație cu *liedul*, sentimentul general al *fugii* este mai concret orientat spre acțiune, datorită densității sonore accentuate, rezultanta fiind o solicitare psihologică suplimentară. Privind în ansamblu o astfel de construcție, se distinge un flux cu diverse meandre cauzate de modulațiile pasagere în tonalitățile apropiate celei de bază, sprijinite mai intens ori mai indecis de interludii – cunoscute și sub denumirea de mici divertismente. Totul are aspectul unui șuvoi aflat într-o extensie quasipermanentă, punctul culminant situându-se în stretto-ul final. De aici încolo intervin diferențele semnificative dintre fugă, unde întreaga evoluție se bazează pe o temă unică (eventual două), dar discursul rămâne destul de compartimentat, și motet, care, cu toate că afișează în fiecare secțiune un material tematic inedit, prezintă o unitate de ansamblu sporită deoarece interludiile realizează sutura segmentelor. *Fuga* pune în evidență, însă, înaintea oricăror altor forme, construcția tripartită cu secțiunea mediană îndeplinind, fără echivoc, rostul dezvoltării. În istorie, conceptul acesta a avut înțelesuri multiple. Astfel, dacă pentru *fugă* dezvoltarea reprezenta un obiectiv în sine, în sonată, acolo unde ne confruntăm cu modulația definitivă în cazul temei a doua, prin această secțiune se căuta calea întoarcerii spre tonalitatea de plecare, proces dificil de îndeplinit datorită inerției declanșate în expoziție. În *suită*, aceeași noțiune de dezvoltare îmbracă ambele aspecte, păstrând sensul deplasării tonale spre dominantă prin procedee utilizate cu precădere în muzica polifonică dar preluate și adaptate ulterior și de genurile omofone. Găsim în aceste modalități de exprimare muzicală nu numai principiile mici și mari de identitate, de particularizare, dar și

corespondențele dintre diferitele construcții. Ceea ce devine o certitudine pe o anumită treaptă a evoluției istorice, printr-o legitimitate a timpului respectiv și al îndemnului interior, constituie un punct de plecare pentru etapele ulterioare, într-o evoluție fără sfârșit. Pentru autor este clar faptul că selecția unei forme sau a alteia, pentru transmiterea unui mesaj artistic, nu se poate face pe criterii subiective, datorită elementelor definitorii conținute în enunțul și în substanța lucrării. La fel de evident este că noțiunea de formă – în sine - este unică și perenă, modul de manifestare fiind, însă, extrem de variat, fapt ce denotă „...starea unitară, vie și progresivă...”¹ a spiritului uman.

Încercând o reconstituire imaginară a perioadei de glorie a muzicii polifonice, nu putem face abstracție de rolul pozitiv, de ocrotire și orientare a artelor, culturii și a instrucției, prin urmare a spiritualității în general, îndeplinit de biserică, îndeosebi cea catolică. Cu toate acestea, mentalitatea ecleziastică a fost în permanent conflict cu elementul profan – socotit un inevitabil și permanent concurent. Disputa a fost aprigă, pe alocuri neiertătoare și a durat până spre timpurile contemporane. Ea a căpătat uneori accente paroxistice, așa cum s-a întâmplat în vremea inchiziției, și a vizat întregul domeniu rațional. Cultura, cu tot apanajul artistic de rigoare, a marcat, în ultimă instanță, o evoluție paralelă a celor două filoane cu dese influențe reciproce dar și cu deosebiri radicale. Privind retrospectiv, se poate afirma că laicitatea, în ansamblul său, a reprezentat viața și mișcarea, cu toate că, în epocile trecute, formele sale de exprimare au fost puternic influențate de o tiranie psihologică devastatoare. Lumescul a însemnat un constant refugiu spiritual, deseori constrâns, dar niciodată anihilat în

¹ pag. 264

întregime. Pe tărâmul muzicii, cu greu s-a înțeles că aspirația spre culoare ori disonanță - prin introducerea terțelor, a sextelor și, ulterior, a septimelor și cvartelor mărite în discursul sonor - nu reprezintă o erezie, o abdicare de la puritatea sufletească, ci doar o modalitate de a reliefa, în cadrul serviciului divin, stările infinite ale sufletului uman. În încheștarea respectivă, dansul a devenit, la un moment dat, simbolul libertății interioare, al spiritului descătușat de orice opreliști, cu repercursiuni decisive asupra evoluției muzicale, inclusiv în privința domeniului religios. În aceste circumstanțe, *suita* instrumentală – cadru predilect de manifestare a dansului - a cunoscut o foarte largă răspândire, ieșind treptat din legătura strictă cu mișcarea fizică, pentru a deveni o piesă muzicală în sine. Audiența deosebită se poate explica și prin faptul promovării dansului de curte, al nobilimii, prin urmare al celor ce puteau sprijini direct demersurile artistice în ansamblul lor, fie și depărtate de ambianța ecleziască, dar și prin îngemănarea celor mai emblematice forme de manifestare, în acest sens, din marile culturi vest-europene, în varianta cristalizată întâlnindu-se obligatoriu allemanda (provenită din Germania), couranta (din Franța), giga (din Anglia), siciliana (din Italia) ș.a. Succesul a fost atât de pronunțat, încât genul s-a extins cu repeziciune, incluzând numeroase alte versiuni: sarabanda, gagliarda, menuet, gavotă, anglaise, bourré - direct dansante și, mai apoi, uvertura, phantasia, aria (din muzica vocală și de operă) etc. Abundența de lucrări a condus la accentuarea procesului de perfecționare, astfel încât se observă, într-o primă etapă, încercarea de simplificare la maximum a formulelor melodico-ritmice de bază și, mai apoi, cizelarea lor extremă pe structura simetrică deja consacrată de practica muzicală. *Suita* impune cu pregnanță câteva aspecte importante: unitatea tonală și diversitatea de mișcare. Valențele expresive ale frazelor se amplifică

substanțial, împingând căutarea spre construcții arhitecturale noi, inedite. Așa au apărut primele forme de *sonată* – „da camera” și „da chiesa” – spațiu de desfășurare a confruntării spirituale directe dintre ecumenism și mireanism - precum și *Cvartetul de coarde*, urmaș instrumental al *Motetului* și al *Madrigalului dramatic*. În disputa cu *sonata* profană, cea bisericească a pierdut teren, cu toate eforturile de a rezista, prin includerea unor caractere dansante polifonice precum *passacaglia*, *ciaccona* ori primele manifestări de *phantasia*. Resorturile interne de dezvoltare, ca rațiune a existenței, s-au dovedit, de-a lungul vremii, a fi disproporționate, astfel încât am asistat la o evoluție spectaculoasă a sonatei profane și la dispariția celeilalte. Dimitrie Cuclin este categoric atunci când afirmă că „...sonata profană a ucis sonata de biserică, acesta fiind unul din puținele omoruri legitime din istoria muzicii.”¹ Se poate presupune că procesul a avut cauze adânci, fiind înlesnit, între altele, de imixtiunile forurilor bisericești care hotărau deseori din afara fenomenului muzical ce și cum trebuie cântat, și de constrângerile severe impuse chiar de formele înseși - fugă, motet etc. *Sonata* camerală reprezintă situația tipică de fenomen înzestrat, declară autorul, cu imboldul dezvoltării și al acomodării. Pe tărâmul său au fost experimentate și statuate formule sonore respinse la vremea respectivă hotărât de către biserică. În timp, valențele lor expresive s-au bucurat de o atât de largă apreciere încât au pătruns lent dar definitiv și în serviciul divin, umanizându-l. *Sonata* camerală s-a văzut, însă, beneficiara unică a întregului patrimoniu de cuceriri anterioare, permițând afirmarea erelor ulterioare în gândirea componistică.

Cristalizarea formei de *sonată* s-a petrecut în ani numeroși de experimente,

¹ pag. 268

prin contribuția unor generații succesive de compozitori. Între ei, Bach se detașează cu certitudine, fiind cel ce a reușit ridicarea nivelului suitei la rang de figurație spirituală. Aportul său este socotit hotărâtor nu numai în domeniul tonal-armonic ori în cel al conceperii ideilor muzicale – condensate și cu deosebit potențial interior de prelucrare, dar chiar și în cel al arhitecturii în ansamblu. În *suitele* anterioare lui se atinseseră două praguri deosebit de importante pentru evoluția în ansamblu a ideii de formă, ambele pornite de la transformarea prin extindere a temei propriu-zise:

- a) remodelarea întregului eșafodaj, acum construcția fiind alcătuită din două perioade simetrice, cu repetiție obligatorie, și
- b) reevaluarea ideii de unitate tonală.

Dacă în expozițiile formelor polifonice, noțiunea de dominantă întărea tonalitatea de bază, având un grad restrâns de mobilitate, în suită se poate vorbi de tonalitatea dominantei, prin urmare, de opoziție tonală, de tensiune psihologică, în sens strict muzical. Faptul în sine prezintă o enormă importanță pentru evoluția ulterioară a arhitecturii muzicale. Prima perioadă avea menirea ca, pe lângă înfățișarea temei, să asigure modulația definitivă pe cvinta superioară, iar cea de-a doua refăcea traseul în sens invers, restabilind echilibrul. Recunoaștem și de această dată formula tripartită, izvor al unei evoluții sonore fără egal. Reconstituirea istorică remarcă faptul că treptat, s-a simțit nevoia de augmentare a zonei dominantei și, pentru reechilibrarea întregii perioade, s-a lărgit și secțiunea de început, de prezentare a temei. Din acest moment, ideea principală apare ca personalitate pe deplin conturată, un adevărat sâmbure al caracterului simfonic de mai târziu - iar structura primă se transformă într-o formă compusă. Procesul a continuat, necesitatea simetriei în construcție solicitând

regândirea și, drept urmare, amplificarea și celei de-a doua jumătăți a lucrării. Bach este cel ce reușește să stabilească un nou tipar, definind cu exactitate rolul fiecărei subsecțiuni pe parcursul celor două perioade și instituind noțiunea de repriză – experimentată mai întâi în marile preludii. Schema formei de *suită*, statuată de marele compozitor născut la Eisenach, specifică stabilitatea tonală a primei fraze (spre deosebire de cazurile anterioare când se dorea părăsirea tonalității de îndată, pentru a facilita modulația), ascensiunea spre dominantă a celei de-a doua, regresivitatea tonală în cea de-a treia, pentru a concluziona cu reluarea ideii din debutul piesei, conturul general împlinindu-se nu numai tonal ci și tematic. Cuculin spune că: „...procesul progresului arhitectural realizat prin *subdivizarea*, spre neconținută complexificare, a organelor formelor primitive, a avut ca efect *tonalizarea funcțiunilor primitive diatonice*.”¹ Bineînțeles, suportul asigurat de noua formă oferea posibilitatea afirmării funcțiunilor diatonice, tonale etc. și a proporționării lor, dar nu se poate vorbi, încă, de o temă în tonalitatea secundă în înțelesul pe care îl avea deja prima idee. Privită astfel, zona de început a celei de-a doua perioade pare destul de amorfă, lipsită de valoarea de expresie în stare s-o proiecteze – prelucrată ori nu – și în ultima parte a piesei. Ceea ce se observă, însă, în procesul evolutiv, este tendința de amplificare a secțiunii dominantei cu cât ideea principală este mai puternic personalizată. Prin urmare, succesiunea formelor este următoarea:

Suita:

Perioada a I-a:	Tonică – Dominantă
Perioada a II-a:	Dominantă – Tonică

¹ pag. 278

Marele preludiu:

A: a1 – expoziția ideii principale
a2 – tranziția la Dominantă

B: b1 – revenire la Tonică
b2 – reexpoziția identică

Sonata:

A: a1 - expoziția ideii principale
a2 - tranziție (punte) spre Dominantă
a3 - ideea secundă la Dominantă

B: revenire (dezvoltare) la Tonică

C: a1 – reexpoziția primei idei
a2 – reexpoziția punții
a3 - reexpoziția ideii secunde pe Tonică

Curând s-a simțit nevoia de subliniere tematică a dominantei și, întrucât *fuga* reprezenta o puternică fascinație în creație, s-a ajuns la soluția repetării ideii principale în noua tonalitate. Așa a luat naștere *sonata* monotematică, ferventul susținător al ei fiind, pentru multă vreme, Haydn. Ca proiecție a

vieții, însă, proaspăta formă avea nevoie de mai multă varietate și de contraste în interior, dincolo de evoluția tonală. De aici a apărut imperativul diferențierii pregnante de caracter, ca modalitate supremă de subliniere a configurației întregului edificiu. Dacă prima temă dovedea vigoare, simbolizând forța generatoare a întregii construcții, ideea secundă a căpătat un aspect opus, iar expresia ei nu putea fi căutată decât în zona diafanului. Imaginea conturată în acest chip sugerează antiteza masculin-feminin. Spiritul de echilibru a dictat comprimarea maximă a ideii principale – expusă, de cele mai multe ori, într-o singură frază ori perioadă - și extensia corespunzătoare a celei de-a doua, structurată tot într-o formulă ternară, în succesiunea: sensibilitate, agogică și terminală. Cele două teme pot fi foarte diferite între ele, din zone spirituale opuse, dar întâlnim și cazuri de înrudire, unitatea pe ansamblu devenind mai vizibilă. O situație aparte o reprezintă tema secundă derivată total din cea principală, aici observându-se germele formelor ciclice. Teoreticianul român subliniază că relația cu forța de convingere maximă în decursul timpului a constituit-o ciocnirea dintre doar două teme (ca subliniere definitorie a două tonalități diferite, aflate la distanță de cvintă), cazurile mai complexe nefiind decât rarități, fără urmări semnificative în evoluția formelor muzicale. Dar, nu se poate neglija că în simfonia romantică, prin amplificarea considerabilă a tuturor secțiunilor forme, temele s-au transformat în grupuri tematice, iar din ideea secundă s-a născut cea de-a treia. Antagonismul în dezvoltare se manifestă, însă, tot între două forțe – o temă, mereu alta, în opoziție cu celelalte.

Conflictul tematic și tonal a permis simfonizarea discursului muzical, cu alte cuvinte, dramatizarea în înțelesul cel mai profund. Întregul, în ansamblul său, s-a metamorfozat într-o construcție în care articulațiile

interioare, perfect îmbinate între ele, sunt încărcate cu maximum posibil de sens artistic, conturul general fiind puternic reliefat. Dacă etapele fugii ori ale marelui divertisment bachian au drept principală caracteristică liniaritatea, inflexiunile tonale oscilând prin ușoare unduiri de-o parte și de alta a traseului principal, configurația sonatei este accentuat arcuită, dezvoltarea permițând atingerea de puncte culminante mult depărtate de sistemul de raportare reprezentat de expoziție și repriză, fenomenul fiind perceptibil în ambele planuri: tonal și în cel al prelucrării tematice. Este de remarcat că în lucrările valoroase temele principale sunt aidoma personajelor din dramaturgie, cu trăsături distincte. Ele sunt atât de puternic individualizate încât ajung repede în conflicte puternice în cadrul procesului dezvoltător. Indiferent de evoluția interioară, de treptele străbătute – culminațiile neputând fi atinse decât prin permanente acumulări zguduitoare - scopul acestui segment al lucrării îl reprezintă revenirea la tonul inițial, cu alte cuvinte – reinstaurarea echilibrului de la care s-a pornit. Psihologic, tumultul maxim nu-și găsește rațiunea decât într-o rezolvare totală a divergențelor în ultima secțiune amplă a formei de sonată – reexpoziția, acest lucru devenind posibil numai prin prezentarea ambelor teme în tonalitatea de bază, orice altă dispoziție anulând starea de liniște reclamată de nemiloasa dispută anterioară. Trebuie semnalate situațiile de mare măiestrie și subtilitate componistică atunci când temele, în zona reprizei, sunt redată concomitent, adevăratul vârf psihologic realizându-se deabia aici, în chip de glorificare tonală și tematică. De multe ori reexpoziția conține și o extensie concluzivă, cunoscută sub numele de codă, redusă ca dimensiuni în clasicism – unde îndeplinea un rol de ușoară tresărire tensională - și mult amplificată, dramatizată chiar, cu temă și articulații distincte - în romantism. Recunoaștem în configurația tonală din finalul

lucrării triumful forței asupra sensibilității, dovadă concretă a provenienței formei din rezonanța naturală a sunetului. *Simfonia* în ansamblu se poate declara moștenitoarea *suitei*. În pofida transfigurărilor adânci, cele patru părți - diferite ca atmosferă și viteză de mișcare – mai păstrează urme ale dansurilor inițiale, unele destul de concrete cum ar fi menuetul sau rondo-ul final, altele doar vag sugerate, cazul allemandei ori al courantei, în allegro-ul de început și în partea a doua. Ținutul cel mai propice pentru confruntarea de idei, de forțe – pentru nou și evoluție - l-a reprezentat prima parte. Până la concretizarea deplină a formei de *sonată*, celelalte mișcări au rămas pe un plan secundar, contrabalansând încleștarea psihică de la începutul piesei. Ca un element unificator, fiecare parte prezintă câte două teme cu grade conflictuale diverse. În total, prin urmare, o *sonată* ori o *simfonie* se constituie într-un ansamblu de opt idei – trăiri psihice felurite și general umane - aflate într-o situație de interdependență, dar bine demarcate interior. Acest fapt a reprezentat platforma *Poemului simfonic*, edificiu cu mai multe idei unificate printr-o mișcare continuă, afinitatea cu suita preclasică fiind, din acest punct de vedere, mult mai evidentă decât în cazul *sonatei*. Concretizarea și consolidarea formei în partea întâi, au permis îndreptarea atenției spre celelalte zone ale lucrării, urmărindu-se armonizarea formelor respective cu schema consacrată a sonatei. Finalul a cunoscut metamorfoza cea mai rapidă, formula binecunoscută a rondoului:

$$a - b - a - c - a - d - a,$$

găsindu-și expresia optimă:

$$a - b - a - C - a - b - a,$$

în care întâlnim clar ideea de expoziție și de repriză. Atunci când secțiunile a și b au căpătat configurații tematice distincte, când a apărut puntea cu rol de împreunare a tonalității de plecare cu a dominantei, iar C-ul a primit rolul

dezvoltării, forma rezultată a rămas sub denumirea de rondo sonată – întâlnită de cele mai multe ori în tempi foarte rapizi. Fără îndoială că există mari diferențe de trăsături ale temelor între partea întâi și final, mai ales atunci când vorbim de ideea secundă – pregnantă în sonată și mai mult decorativă în rondo - dar acest tip de organizare, în ansamblul său, a cunoscut o binemeritată izbândă. Un proces de amplificare cunoaște și liedul din partea secundă, cu toate că acțiunea lui rămâne restrânsă, neavând dezvoltare. Cele trei mari compartimente A – B – A, confirmă noțiunea de repriză și sunt la rândul lor divizate, dar sunt despărțite de teme diferite, B-ul apărând deseori în tonalitatea omonimă, legătura efectuându-se fără nici o pregătire prealabilă. Dansul din partea a III-a – celebrul menuet de curte înlocuit de Beethoven cu scherzo – rămâne doar simbolic în spirit, manifestându-și, treptat, tendința de dispariție din arhitectura generală. „...în decursul timpului, ceea ce a părut a fi în Suită o simplă conformare unei elementare necesități umane, prezentarea de mai multe piese de caracte diferit, a devenit, în caracterul general al Sonatei, o necesitate de raționalizare; căci Sonata avea să fie o icoană completă a sufletului omenesc în diferitele'i faze fundamentale. Și așa, după marele zbucium al dramaticului prin *tempo*, o organizație unitară a unui *conflict* dintre caractere *contrastante*, având o *expoziție*, o *acțiune* și un *epilog*, - un „tempo” de *stare pe loc* mai degrabă, de repaos, meditație, rugăciune, ori simplă efuzie lirică, este sugerat în mod natural minții noastre. Diferența logică dintre un *Allegro* și un *Andante* (de formă de sonată, și el,) este *absența dezvoltării* în aceasta din urmă; căci dezvoltarea este acțiune - și nu poate fi acțiune într'o fază de repaus.”¹ Încercările de plasare a formei propriu-zise de sonată în alte locuri decât în debut, pentru instituirea unor

¹ pag. 292

variante de trasee tensionale, au fost sortite eșecului. Structura generală mai viabilă s-a dovedit aceea cu patru mișcări – în succesiunea allegro, andante, menuet, rondo finale, cu greutatea psihologică maximă plasată la începutul lucrării. Ca spirit, partea primă domină întreaga operă așa cum ideea principală a sonatei rămâne suverană în finalul formei respective.

Elementele unui discurs muzical sunt cele îndeobște cunoscute – de la celulă până la perioadă. Ele derivă unele din celelalte și se grupează în unități din ce în ce mai ample, secțiuni ori forme întregi. Analiza pune în valoare asemănările și deosebiriile lor, continuitatea și contrastele, cu alte cuvinte, filoanele evolutive. Privite cu atenție, sunt formule melodico-ritmice investite de către compozitor cu forțe unice de expresie prin diverse tehnici de creație. Dintre toate, axul principal în arhitectura generală îl constituie fraza - întâlnită într-o multitudine de ipostaze în funcție de gradul de dinamism. Astfel, la polul static se află cântul gregorian ori coralul variat, în care elementele sunt mereu altele și greu de anticipat. Deplasarea de la un eveniment sonor la altul se face extrem de uniform, atmosfera apropiindu-se de hieratism. La capătul opus întâlnim cazul sonatei și al simfoniei clasice, acolo unde fraza prezintă un nivel de expansiune ridicat, cu largi posibilități de dezvoltare. Mișcarea – noțiune foarte cuprinzătoare și însemnată în muzică - este înlesnită de tehnica de prelucrare, de capacitatea de transformare – prin multiple mijloace - a modelului, astfel încât, acesta să poată fi recunoscut oricât de puternică i-ar fi devenirea. Variaționarea „...este principiul creator al frazei și dezvoltării elementelor ei, fie în stare de pe loc, fie în mișcare.”¹ La rândul lor, variațiunile sunt statice – ornamentale și decorative – și dinamice – prin amplificare și prin

¹ pag. 296

diminuare. Ele înlesnesc traiectoriile și gradațiile tematice și asigură unghiuri de forță specifice fiecărei forme în parte. Între procedeele mai des utilizate, atât pentru genurile polifonice cât și pentru cele omofone, se află, în afara celor deja amintite: augmentarea, eliminarea, imitația, mișcarea contrară, retrogradă, răsturnarea, inclusiv la octavă, inversarea ș.a. Chiar și ideile au, uneori, prin construcție și plasament un caracter de repaos, în această categorie intrând liedul, coralul, faza întâi a temei secunde într-o sonată sau ideea principală a rondo-ului final – adică modalitățile de exprimare fără dezvoltare, spre deosebire de celelalte – subiectul fugii sau tema primă a sonatei – cu potențial însemnat de prelucrare. Cuvintele în anumite lucrări cu caracter preponderent static – cum ar fi motetul - pot imprima un dinamism accentuat. Noțiunea de mișcare conține înțelesuri diverse legate strict de secțiunea în care se plasează. De regulă, dacă animația în expoziție se rezumă la valoarea modulatorie pe spații mici, scopul fiind de simple intercalări ori de rapide legături între articulații, în dezvoltare ea se sprijină pe secvențele armonice și pe prelucrările prin eliminare, spre a se ajunge cu ușurință la culminații. Variaționarea, principiul fundamental în construcția oricărei lucrări, pornește de la primele și cele mai mici unități melodico-ritmice și poate fi urmărită nu numai în motivele de bază ale piesei dar și pe orice palier al întregului în ansamblul său. Este dincolo de orice îndoială că, din tehnică de lucru, ajunge normă de gândire și de acțiune, subliniind, în ultimă instanță, diversitatea în unitate a lucrării muzicale, ca expresie a „...legilor și prerogativelor Firii și Vieții.”¹

Varietatea nu se poate realiza arbitrar, ci presupune un riguros proces de selecție. Efectul ultim este unicitatea, întrucât fenomenul intitulat operă muzicală de valoare, cu toate că apelează la metode comune de prelucrare și

¹ pag. 229

de modificare interioară, produce modele unice, irepetabile. Dacă formele polifonice se sprijină în proporție covârșitoare pe tehnica de lucru intitulată imitație, *Sonata* și *Simfonia* datorează variaționării cristalizarea ideilor principale și a noțiunii de dezvoltare pe tot parcursul evoluției, până la culmile de glorie.

„...Tema Variată este genul de compoziție cu o singură idee capabilă de a fi dezvoltată, prin ea însăși, la toate gradele posibile ale intensității și extensiunii.”¹ Nici o constrângere exterioară nu impune limite acestei forme născută din versiunea pentru orgă a coralului. În momentul despărțirii de text, atunci când întreaga lucrare trebuia reluată de mai multe ori pe parcursul serviciului divin, singura soluție pentru a menține interesul activ al ascultătorului a reprezentat-o intervenția în structura muzicală prin crearea de diferențieri notabile între repetiții. Dacă *Fuga* demonstrase deja potențialitatea expresivă deosebit de vastă a unei formule muzicale comprimate – nucleul tematic – *Tema cu variațiuni* pune în valoare capacitatea de autoamplificare a unei idei muzicale extinse, alcătuită divers, de la o frază până la mai multe perioade. Într-o astfel de conjunctură elementul determinant îl constituie tema în sine, cu valențe melodico-ritmice în stare să poată fi cu ușurință exploatate mai târziu. Ea este, în genere, suficient de personalizată, pentru a sugera întreg traseul variațional următor. Nenumărate lucrări în acest sens, rămase în patrimoniu ca bijuterii muzicale, au fost create de Bach, precum și de marii clasici. Versiunea preferată a fost multă vreme cea ornamentală și decorativă.

¹ pag. 303

Bach a folosit intens procedee de extindere permanentă apelând cu precădere la augmentație. Astfel, a reușit o punte de legătură spre forma *fantezie*, rămasă în istorie cu o evoluție lentă și parțial convingătoare, bazată pe modelul: introducere – temă cu variațiuni și final – cu secțiunea mediană sclipitoare ca figurație și viteză de execuție. *Fantezia* a cunoscut adevărata consacrare în epoca modernă, atunci când atinge „...arhitectura cea mai vastă și teribilă în adevăr.”¹

Ca alcătuire bine conturată, *Tema cu variațiuni* presupunea o prezentare a subiectului muzical – de obicei cu un caracter static – și înșiruirea monotonă a numerelor. Prezența unei variații la omonimă sau la relativa majoră (realizată prin schimbare de mod) compartimenta discursul, de cele mai multe ori pe secțiunea de aur și oferea o anume perspectivă a întregului. Compozitorul era determinat astfel să-și dozeze mijloacele de diversificare tehnică și emoțională a fluxului sonor în sensul sublinierii prin toate mijloacele a punctului culminant aflat în finalul lucrării, când apare o reluare lărgită a temei originare, cu rol evident de repriză. Marele salt s-a înregistrat în momentul dramatizării formei, din rațiuni spirituale, urmarea reprezentând-o modificarea substanțială a concepției generale. Tema, în loc de a fi prezentată plenar în debut, a fost divizată în etape și răspândită proporțional în toate secțiunile lucrării, fapt ce a presupus schimbări multiple de expresie. Variațiunile, la rândul lor, și-au depășit condiția de figurație metamorfozându-se în piese de caracter exprimate în varii tonalități după un plan asemănător Marelui Divertisment al Fugii. Părțile componente au fost ordonate după criterii ce vizau mai clar acumulările tensionale și, prin pasaje specifice, s-au unificat, construcția căpătând

¹ pag. 304

reliefuri și dimensiuni remarcabile. Stadiul de vârf este atins la apariția ideii secunde, cu alte cuvinte expansiunea dramatismului interior, atracția sonatei fiind evidentă. Noțiunea de *Variațiune de caracter* subliniază elasticitatea deplină și potențialitatea sufletească practic nelimitată a genului. Distanța dintre punctul de pornire și cel de maximă extensie în cadrul aceluiași opus poate fi oricât de mare, uneori dincolo de aspectele esențiale specifice unei singure ființe, cu condiția conservării elementelor pentru asigurarea coeziunii întregului. „Aceasta e un fel de metempsihoză artistică, în care unitatea este descompusă conform unghiurilor pluralității ei componente și care procură cea mai puternică sugerare, cea mai reală revelație a posibilei și chiar prea probabilei unități a pluralității universale. Artistul își tratează propriul suflet ca pe o materie maleabilă și realizează pe cale artistică, în însăși individualitatea lui sufletească, o pluralitate de individualități.”¹ Este vorba – între altele – și de finalul Simfoniei a IX-a de Beethoven, sprijinită literar de celebra „Odă a bucuriei” a lui Schiller, capodoperă păstrată de istorie ca un model în multe privințe. În tonalitatea generală Re major, tema întâi este exprimată de patru ori orchestral și de alte trei ori coral, fiecare expunere prezentând variațiuni ornamentale. Pasul următor crează o puternică depresiune aducând un număr de variațiuni combinate - cor și orchestră - în Si b major. Tensiunea psihologică rezultată din diferența de patru cvinte (între Re și Si b), cu sens introvertit, este atât de dramatică încât necesită un travaliu îndelungat pentru recuperare. Pe acest fundal apare tema secundă în Sol major. Psihicul omenesc recepționează punctele de reper – tonalitățile - într-o unitate deplină, astfel încât Sol este perceput în dublă ipostază: ca o ascendență față de structura anterioară, dar coborâtoare în comparație cu tonul original. Neîndoielnic, aceasta a fost direcția majoră,

¹ pag. 305/306

filozofic-existențială, dorită de Beethoven, deoarece tema a doua se distinge printr-un intens spirit religios. Pentru a atenua diferența majoră dintre segmente ar fi de subliniat aspectul divers al ideii secunde: simfonică la început și, mai apoi, sub forma recitativului de nuanță dramatică, cu toată latura uneori convențională. Secțiunea de încheiere a acestei mișcări marchează o mobilizare totală a mijloacelor tehnice aflate la îndemâna compozitorului pentru reliefarea caracterului apoteotic al acestui Imn al Universului: variațiuni statice, dinamice și energetice sunt îmbinate cu o măiestrie fără seamăn, captând atenția auditorului până la ultimul sunet. Modalitățile de grupare a variațiilor și, îndeosebi, de evidențiere tonală a dramatismului muzical, împletirea organică a vocilor cu instrumentele, îl înfățișează pe Beethoven drept „...un prea puternic precursor al stilului muzical de operă și orchestră modern. Ideea divină este cucerită de umana bucurie, de bucuria care are a deveni universală, îmbrățișând Cer și Pământ, Materie și Spirit, Dumnezeu și Om.”¹ Privită în ansamblu său, această ultimă parte, care seamănă mai degrabă a final de destin genial decât de obișnuită lucrare simfonică, este, fără nici o urmă de îndoială, cu mult peste ceea ce, la vremea respectivă, reprezenta o *Temă cu variațiuni*. Arhitectura generală, îmbinarea discursului simfonic cu cel coral și vocal-solistic, orchestrația, dramatismul strict muzical întărit și de partea literară, converg spre o formă superioară de expresie și trăire – *Poemul simfonic*.

Este cert că *Simfonia*, ca extensie a *Sonatei*, expune aceleași componente esențiale ale naturii umane. Expresia interioară, ale cărei granițe se pierd în largul infinit, eleganța și spontaneitatea au fost completate de „massa” sonoră, combinații timbrale și agilitate instrumentală colectivă. Însușirile

¹ pag. 310

importante ale solistului în privința forței de pătrundere, a polarizării atenției prin gradarea inteligentă a fluxului sonor, a stărilor afective ș.a., au fost transferate șefului de orchestră. Ambianța sonoră a cunoscut o amplificare semnificativă, linia melodică principală fiind interpretată de mai mulți instrumentiști, în timp ce vocile de sprijin au trebuit și ele lărgite în consecință. Discursul muzical a căpătat spațialitate și adâncime, de aici rezultând efecte însemnate în evoluția istorică. Astfel, la Beethoven se constată o modificare a numărului de părți, mărindu-se la *Cvartetul pentru coarde* în detrimentul *Sonatei* simple, *Simfoniile* rămânând – cu o singură excepție cauzată de programatism – la schema tradițională, ca o axă de simetrie față de celelalte specii. „O Simfonie este un tratat sentimental despre Univers prin fundamentele sufletului omenesc. De aici și caracterul ansamblului și detaliilor organismului ei arhitectural. Ea prezintă ființa omenească și, paralel cu ea, universala Energie, în cele patru faze principale posibile ale lor, lucrate la cel mai înalt grad de intensitate, într-un moment dat al progresului spiritului uman. Istoria Simfoniei este, deci, istoria evoluției cugetării și simțirii omenești în capacitatea lor de a aprofunda Știința universală.”¹ Și aici se poate urmări principiul general al unității depline dintre cele două entități tematice – masculină (centripetă) și feminină (centrifugă) – expresie dinamică a unei singure ființe. Din capul locului se cunoaște că ideea principală, de una singură, nu poate rezista multă vreme, ea trebuind să fie subjugată de cea de-a doua, care-i asigură platforma evolutivă ulterioară. Secțiunea mediană a simfoniei, denumită, îndeobște, dezvoltare, semnifică revelarea „...Vieții, Filozofiei și Dramei. Este o imagină a Vieții pentru că elementele ei sunt Mișcare și Evoluție. Este o imagină a Filozofiei pentru că, pe lângă calitatea de a fi un nou

¹ pag. 311/312

termen al Artei pus în serviciul Creațiunii și Vieții eterne, confirmă necesitatea prezenței și caracterizării fundamentale a ideilor muzicale, scopu-i final fiind de a le uni, oricât de contrastante ar părea la origină, sau, mai degrabă, de a le reuni, adică de a reinstaura ideea doua în vatra armonică a ideii întâi, din care-i presupusă a fi fost zmulă, ca Eva din coasta lui Adam. Și dezvoltarea unei Simfonii mai este o imagină a Dramei pentru că ea realizează debaterile necesare ale ființelor vii ce sunt ideile muzicale, pentru a săvârși completarea lor mutuală exprimată în reexpoziție.”¹ În alcătuirea desăvârșită, *Simfonia* cuprinde tot patru mișcări sau părți, ca și sonata, exprimând, astfel, tot atâtea aspecte necesare și obligatorii ale sufletului uman, divizibile, la rândul lor, în particularități secundare. Beethoven, considerat de către D. Cuclin cel mai mare simfonist din istoria muzicii, păstrează în linii generale această grupare a „...Acțiunii, Jocului (Nebuniei), Meditației și Triumfului”², ca o continuare și adaptare a filonului estetic de „...Frumos, Viață, Armonie și Unitate.”³ Cele două excepții mari din creația sa – Dezvoltarea din partea întâi a Simfoniei a III-a și Simfonia a VI-a în cinci părți – demonstrează că, pentru spiritul omenesc, nu există îngrădire definitivă, că se poate ieși dintr-un cadru strict, preconceput, dar acest lucru necesită o puternică motivație interioară și infinite precauții. Trebuie menționat, însă, că simfonismul, în cazul său, a determinat mutații spectaculoase în zone diverse. De exemplu, dacă Simfonia a rămas relativ constantă ca număr de mișcări (cu excepția semnalată, cauzată de programatism), *Cvartetul de coarde*, așa cum s-a menționat deja, adaugă părți, iar *Sonata* suferă, în ultima etapă de creație, o vizibilă comprimare.

¹ pag. 315/316

² pag. 316

³ pag. 318

Caracterele minore derivate din cele patru aspecte definitorii ale sufletului nostru se exprimă în toată plenitudinea lor în *Poemul simfonic*, apoteoza genului orchestral. Fără a atenta în vreun fel la înfățișarea *Simfoniei* – considerată de autor „...în substanța și constituția ei, una din imaginile cele mai înalt expresive ale puterii de creație a omenirii”¹, noua formă a reușit să se impună prin câteva trăsături originale. Este vorba de forța de coeziune pe care o imprimă unui număr indefinit de individualități, grupate în secțiuni aleatorice, aceasta fiind o libertate dobândită din textul literar inițial, părăsit rapid de compozitori. Principiile fundamentale consfințite de *Sonată* și *Simfonie* rămân valabile. Între acestea se numără structurarea tripartită - expoziție, dezvoltare și repriză (care, însă nu mai este monotonă) – determinarea sensului general al evoluției în funcție de direcția și de numărul de cvinte dintre elementele principale, existența structurilor cu atribut de liant al ideilor tematice, echilibrul între secțiuni, coordonarea punctelor culminante superioare și inferioare, prevalența, de regulă, a tonalității principale ș.a.m.d. Edificiul general fiind, însă, mult mai elastic decât sonata, îl determină pe D. Cuclin să afirme că cele patru caractere fundamentale ale psihicului nostru – reliefate în *Simfonie* – s-au scindat în nenumărate subansambluri, din care creatorii utilizează doar o parte. Printr-o logică implacabilă, numărul relativ mare de idei muzicale într-un *Poem simfonic* determină o configurație restrânsă a lor precum și o largă paletă a tempourilor utilizate. Spre deosebire de *Simfonie*, unitatea globală derivă din aspectul voit disproporționat al elementelor și al raporturilor constitutive, cu consecințe însemnate privind sensul, natura, dinamismul și calitatea esenței expresive. Atmosfera generală, spiritul unei lucrări muzicale este factorul hotărâtor pentru îngemănarea unor structuri diferite,

¹ pag. 323

uneori în opoziție totală. Conform principiului că „...noi circumstanțe trebuie să creeze noi funcțiuni și noi funcțiuni și roluri, forme noi” (pag.326), *Poemul simfonic* a deschis cel puțin două direcții importante în creația muzicală. Pe de o parte, a stimulat concentrarea tematică – în sensul utilizării în cadrul unei lucrări într-o singură parte a mai multor idei muzicale generate de același motiv care, singur sau în combinații cu acestea, formează dezvoltări multiple, fenomenul purtând numele de ciclicitate, iar, pe de altă parte, a favorizat divizarea ideilor muzicale în unități din ce în ce mai mici prelucrate cu totală libertate. Aceasta a condus la pierderea principiului fundamental - identitatea funcțională. În aceste condiții, sistemele de referință s-au schimbat radical, iar accentul s-a pus pe alți parametri – metrice, ritmici, orchestrali etc. Efectul vizibil a fost, între altele, apariția curenților muzicale care au spart ideea unității în sensul tradițional al cuvântului: atonalismul, serialismul, dodecafonismul, expresionismul etc., caracteristice secolului al XX-lea. Cu toate că se declară categoric împotriva acestor mișcări artistice cu impact serios în lumea muzicală, Cuclin recomandă circumspecție în respingerea unei opere „...a cărei, eventual, subtilă armonie și organizare nu o putem încă sesiza în stadiul facultăților noastre apercetive de moment sau în mersul lor progresiv general.”¹ Pentru o judicioasă evaluare, este necesară analiza completă, minuțioasă, întrucât, a eticheta greșit o lucrare meritorie este o eroare, ce se cere a fi evitată indiferent de efortul de investigație depus.

O traiectorie demnă de remarcat a cunoscut și genul concertant, răsărit din varianta instrumentală a *Madrigalului acompaniat*. Păstrând un singur solist din multitudinea inițială a vocilor și adaptând scriitura – în linii generale –

¹ pag. 332

la ideea de Sonată, s-au configurat iarăși două direcții cu caracteristici destul de apropiate: *Concertul simfonic* și cel *de virtuositate*, reprezentate în momentele de vârf de personalități de excepție precum Beethoven și Viotti. Progresul a fost puternic marcat de nivelul tehnic și emoțional al protagoniștilor și, în consecință, se produc semnificative abateri de la schema tradițională a formei de referință. În acest sens, se poate vorbi de o uniformitate a temelor. Ideea principală este întotdeauna o melodie urmată de un travaliu concertistic întins pe spații largi, transformat într-o punte modulată spre dominantă, adică spre tema secundă. Dramatismul interior este înlocuit cu largi cadențe decorative, astfel încât, dezvoltarea nu mai pare o necesitate, fiind înlocuită de o a treia temă, pasageră, iar subiectul de la început este utilizat acum pentru a se reveni în tonalitatea de bază. Repriza se înfățișează mult mai liberă, un al treilea episod solistic marcând debutul acestei secțiuni, deseori substituind chiar tema principală. Diferența majoră dintre cele două tipuri rezidă în maniera de abordare a subiectului principal, în *Concertul simfonic* fiind puternic „muzicalizat” și „...transformat nu rareori în variație figurativă a substanței melodice, cu tendință de autocaracterizare quasidramatică”¹ Numeroase pagini concertante oferă dovezi concludente de muzică adevărată, în discuție intrând doar nivelul de instrucție și fantezia fiecărui compozitor, atâta vreme cât orice artificiu tehnic, utilizat funcțional, poate sluji un scop nobil.

Cvartetul de coarde a apărut pe filiera *Motetului* și a *Madrigalului dramatic*, de la care a împrumutat atât procedeele contrapunctice, precum imitația și fugato-ul, cât și elementele de caracter și formă. Omogenitatea deosebită – asemănătoare cvartetului vocal ori corului – i-a conferit, de-a

¹ pag. 335

lungul timpului, numeroase avantaje, mai ales în ceea ce privește expresivitatea – moștenită din ambianța *Madrigalului*. Scriitura intrărilor imitate a reprezentat și continuă să exercite o tentăție majoră pentru compozitori, dar contrapunctul, în adevăratul sens al cuvântului, nu este recomandabil, vocile, în conglomerate sonore, neputându-se distinge perfect între ele. Randamentul optim – din punct de vedere al pregnanței sonore - apare atunci când se reduce plaja polifonică, cel puțin două instrumente fiind tratate armonic. Pornit dintr-o accepțiune relativ restrânsă, *Cvartetul de coarde* a cunoscut o desfășurare semnificativă, alcătuind adevărate trepte de încercare pentru compozitori. Lucrările cu adevărat reprezentative, jaloanele în domeniu, se disting printr-o evidentă plasticitate a părților dar și printr-o mare varietate a duratelor finale, urmare a lărgirii structurii cvadripartite preluate de la sonată.

Cele mai ample genuri sonore cunoscute sunt *Opera* și *Drama muzicală*, apărute la distanță de circa două secole și jumătate, în etape diferite de progres cultural. Perioada Renașterii a însemnat, întâi de toate, ofensiva spiritului umanist în cultură și redescoperirea valorilor creative ale antichității. *Opera* își află originile în încercările de refacere a „Tragediei” vechi grecești (cu binecunoscutele coruri și dialoguri de natură lirică) precum și în Drama liturgică și Misterele medievale. La vremea respectivă, muzica vocală era la apogeu iar cea instrumentală se afla în stadii mai degrabă incipiente, valențele dinamice și expresive ale sonatei nefiind nici măcar bănuite. Îmbinarea acțiunii cu muzica s-a realizat în faze succesive pornindu-se de la alternanța recitativelor – seci sau de substanță, având rol de expunere a subiectului - cu ariile, ce constituiau zona cea mai importantă din punct de vedere al interesului sonor. Cu timpul, fragmentarea

desfășurării scenice se estompează, atâta vreme cât recitativele capătă expresivitate și tensiune devenind un domeniu de confruntare între personaje, atmosfera extinzându-se în arii. Dimitrie Cuclin subliniază că recitativele dramatice din operele lui Gluck sunt adevărate bijuterii și se situează între *Drama muzicală* și *Oratoriu*. La rândul lor, melodiile acompaniate instrumental – ariile – au cunoscut și ele o evoluție apreciabilă. Acestea subliniau extensia emoțională a subiectelor, acțiunea psihologică derulându-se adeseori paralel cu cea directă și concretă, fiind interpretate de către personaje singulare sau multiple (duete, terțete, coruri etc.). Dacă cel care a cristalizat *Opera* a fost Monteverdi, Wagner a desăvârșit-o în chip de *Dramă*. Drumul dintre cei doi corifei a fost presărat cu numeroase încercări – mai mult ori mai puțin izbutite – de întruchipare a unei construcții generale sprijinite pe forme variate și de stabilire a unor trasee vocale inedite. La unificarea intrigii cu latura sonoră ori la consensul dintre vorbe și conturul melodic, definitorii pentru *Drama* wagneriană, s-a ajuns cu nenumărate eforturi. La începuturile operei, muzica apărea destul de exterioară acțiunii, păstrându-și statutul și structurile într-o relativă independență. În variantele moderne nu se mai poate face distincția între recitativ și arie, lirismul conținând și doze diverse de încordare și invers. Dacă *Drama muzicală* respectă normele de unitate și distribuție tonală precum și tematica fundamentală, ea se transformă într-o specie a *Poemului simfonic* cu suport literar, în care vocile de pe scenă sunt incluse în orchestră pentru obținerea unei depline coeziuni. Emoția puternică – rezultat al unui act artistic înălțător – este determinată, în marea majoritate a cazurilor, și de gradul de tensiune și de solicitare intelectuală ce rezultă din text. Cu alte cuvinte, subiectele atractive au stat la baza succesului multor opere. De o mare atenție s-au bucurat temele precum moartea și ironia

socială. „Versurile, sau un text în proză poetic, și muzica, superioare convențiunii, nu sunt elemente ale realității lumești. Ele creează o atmosferă de Frumos extraumană care nu convine lucrurilor comune ale omenirii și vieții....Prin aceasta, arta își exercită în gradul suprem rolul-i educativ, apostolic și creator.”¹ Istoria artei sonore cunoaște, însă, și specii importante atunci când latura muzicală se află mult deasupra celei literare. Este cazul *Operei comice* – unde se accentuează întâmplările și metehnele obișnuite ale protipendadei, cu precădere a fracțiunii parvenite, fundamentate pe textul comediei de moravuri. Recitativele sunt mai degrabă puerile și, în compensație, numerele muzicale au căpătat contururi formale nete. Verismul, la rândul său, merge mai departe, aducând pe scenă cotidianul, îmbinarea sa cu muzica fiind apreciată de autor drept bastardă.

Pentru lumea clericală - unde rigurile și interdicțiile erau foarte severe – prezentarea unui subiect sacru pe scena unei opere, cu tot apanajul de rigoare, era considerată o eroare gravă. Refugiul compozitorilor l-a constituit *Oratoriul* socotit, în realitate, varianta de concert a *Dramei muzicale*.²

Fără îndoială că Biserica încerca să protejeze spiritul uman și să restabilească „autoritatea” față de degradarea morală indusă de teatru și operă. Impactul montării scenice a fost, probabil, așa de puternic, încât a obligat Biserica la măsuri adecvate. *Oratoriul* a beneficiat, în acest chip, de un anume fast rigid și protocolar, datorat audițiilor din fața altarelor, în

¹ pag. 347

² Dimitrie Cuclin susține că serviciul religios, în sine, a rămas prea rigid și monoton, schimbările în timp fiind nesemnificative în comparație cu fondul material conținut de Istoria sacră generală. Rămâne o problemă a viitorului armonizarea normelor de bază specifice „...de către o minte perfect cunoscătoare, o inteligență perfect inventivă și o inimă perfect devotată.”(pg.348).

catedrale. Dimensiunile – atât ca durată cât și ca aparat vocal-instrumental, au fost regândite în funcție de experiența *Operei*. În aceste condiții, marea câștigătoare a fost Muzica, întrucât atenția generală a fost îndreptată spre discursul sonor. Amplificarea expresiei generale a fost cea mai importantă consecință, aceasta decurgând din contopirea deplină a cuvintelor cu sensul muzical. Comparativ cu *Opera*, recitativul *Oratoriului* este mai condensat, lirismul mai extins iar formele sunt mai ample și mai bine conturate. Timpurile moderne au cunoscut o diminuare a interdicțiilor eclesiastice, astfel încât, temele divine au pătruns fără stavilă în spectacole de tot felul.

Cu toate că, în principiu, *Drama muzicală* pe un subiect sacru nu ar trebui să împietzeze cu nimic forma Oratoriului, amalgamarea formelor prezintă riscuri considerabile. Este notoriu eșecul adaptării scenice a lucrării „*Damnațiunea lui Faust*” - subtitrată de Berlioz „*Operă de concert*” - posibil de intitulat, la fel de bine, „*Oratorio pe un subiect profan.*” Recomandarea stăruitoare a lui Cuclin este de a se căuta propria formă pentru fiecare subiect, cu grijă pentru unitatea psihologică și arhitecturală. Nu există nici o restricție pentru vreun compozitor de a reliefa, prin structuri sonore adecvate, un cuvânt interesant ori un gând aparte într-un text, poate, anost. Ideatica literară trebuie să se sprijine pe un edificiu muzical corespunzător, așa cum „...discursul muzical liber, în părțile vocale și instrumentale, pare a fi și el recomandabil pentru un text de o evidentă nepăsare sentimentală și intelectuală.”¹ Istoria muzicii demonstrează că orice nouă formă viabilă beneficiază de întreaga experiență anterioară, ea fiind rodul unei necesități spirituale. Ceea ce reiese cu claritate este transformarea, adaptarea și amplificarea vechilor mijloace, în conformitate cu noile cerințe. Este, însă,

¹ pag..352

condiția artistului înzestrat cu har de a sparge rânduielile vechi și de a plăsmui altele noi. „Geniul creează Viață și Legislatorul numai îi înregistrează legile, ale căror *nu sterilă reproducere ci rezultante armonice necesare constantului progres al ideii umane* vor depăna și construi mărețul Labirint al Viitorului. Însă geniul nu-i niciodată singur, afară numai doar în lumea ineptă a așa numitelor <realități> (închipuite !) ale vieții. El trăiește viețile tuturor celorlalți ce au trăit în adevăr, viața întregii Omeniri creatoare, din care-și trage vigoarea incomparabilă, vitalitatea și dăinuirea prin veacurile ce vor veni, - și viața Universului întreg, văzut și nevăzut. El este chipul A-tot-puternicului care posedă totul, pentru că el scoate, din toate lucrurile Creațiunii universale, înțeleșurile lor tainice, soarta și magnetizmul lor, și din toate *veșnicile* realități la dispoziția lui, el plămădește noi minunății vii, conform legilor Universalei Ființe ale cărei margini nu vor fi știute .”¹

¹ pag. 352

ETICA ESENȚEI EXPRESIVE

Structurile muzicale devenite funcțiuni psihice se grupează în unități armonioase din ce în ce mai cuprinzătoare, închegate până la edificii complexe și care izbândesc, în anumite condiții, să se metamorfozeze în plăsmuri artistice, trezind emoții puternice în sufletul uman. Cu cât fenomenul sonor este mai convingător, cu atât mai amplă și profundă este vibrația în interiorul nostru. Muzica produce un efect magic deschizând instantaneu și larg porțile subconștientului – uriaș rezervor de energii – unde se află înglobate, între altele, și totalitatea forțelor inventive ale individului. Existența acestei zone psihice universale și naturale, sediul instinctelor de tot felul dar și a intuiției, a intrigat și a fascinat întotdeauna omenirea însă, cu toate eforturile intense și constante depuse din vremi străvechi, se consideră că tainele ei nu au fost decât parțial relevate. Indivizii socotiți „dotați” spiritual, cei înzestrați cu „har”, se pare că au acces într-o măsură mai mare decât omul obișnuit la forțele misterioase din lăuntrul său. Fenomenul se petrece fie de la sine, prin datele genetice, fie prin practici speciale de genul celor orientale. Cuclin spune, vorbind despre subconștient, că „...aceasta-i regiunea formând armonia superioară a centrului de atracție ideal zenital, a sensibilității noastre, constituind deci un climat polar tot mai adânc pentru viața de explorare, a sentimentului și intelectului nostru.”¹ Rolul său în evoluția individuală este deosebit de complex, subconștientul

¹ pag. 335

fiind zona de plămădire și de recepționare a actele artistice în sensul lor profund și etern - posibil a fi decodificate și analizate apoi la nivelul superior, al cortexului - prin urmare, el constituie alternativa majoră față de domeniul pur material în trecerea noastră pe această lume. Se consideră – și nu fără temei – că stratul psihic interior la care facem referire este de esență divină, iar muzica este modalitatea artistică cea mai lesnicioasă de stabilire a unei punți directe între om și Duhul Universal. Forța spirituală a fiecăruia se manifestă în chipuri diverse, cel mai adesea creator, individul stabilindu-și în funcție de pregătire, de experiență personală și chiar de înclinații native, anumite aspirații artistice, uneori bine argumentate, în calitate de producător, de interpret sau receptor. Ceea ce caracterizează, însă, viața artistică, cu aplicabilitate spre latura muzicală, este diversitatea de opinii privind finalitatea, direcțiile și etapele de parcurs, precum și metodele de instruire a categoriilor sociale largi, și mai ales a generațiilor tinere. Aici, responsabilitatea factorilor decizionali este extrem de importantă, cu toate că, de obicei, se manifestă pe segmente înguste, preferențiale, în funcție de diferite interese. Pentru Cuclin, exclusivismul și individualismul muzical se dovedesc dăunătoare, cea mai recomandabilă atitudine fiind aceea de înțelegere deplină a fenomenului și a integrării sale, în măsura posibilului, într-un ansamblu coerent, „Sistemul științific muzical” dovedindu-se apropiat până la identificare cu structura psihică umană.

O problemă destul de acută de-a lungul vremii se referă la independența creatoare a artistului față de comunitatea în care trăiește, din moment ce se poate afirma că el acționează în baza unor firești înclinații spirituale. Convingerea sa interioară suferă multiple influențe, mai ales în perioada de formare și de acumulare, dar, la un moment dat, ajungând la anumite

performanțe în domeniu, creatorul se simte înaripat și înnobilit. Crezul său artistic se întărește în momentul îmbinării depline a laturii instinctive cu cea rațională, bazată pe informații și cunoștințe de specialitate. Integrat în societate, de multe ori artistul devine un barometru al nemulțumirilor și nedreptăților sociale, sensibilitatea sa accentuată făcându-l să se simtă solidar cu cei năpăstuiți și să ia poziții radicale, mișcările revoluționare de la mijlocul secolului al XIX-lea înregistrând această situație în proporție covârșitoare. Între colectivitate și creator se stabilesc relații de influențare cu sens reciproc, personalitatea artistului împlinindu-se cu idealul a numeroși semeni, în timp ce demersul său impresionează pe cei din jur, răscolește sufletele, cizelează sensibilitatea și determină orientări estetice. Nu totdeauna, însă, atitudinea sa artistică este în rezonanță cu societatea (noțiunea fiind de adaptabilitate), istoria consemnând situații de izolare, de marginalizare ori chiar ipostaze dramatice, de excomunicare a făuritorului de artă, uneori, succesul fiind cunoscut postum. La aceasta contribuie de-o potrivă și firea celui în cauză, „febra” lucrului, a zămislirii produsului artistic producând mutații în manifestarea personală – „bizarerii”- mai mult ori mai puțin evidente, de mai lungă sau mai scurtă durată, dar și rigorile comportamentale ale mediului în care el își desfășoară activitatea, comunitate socială veșnic dispusă la sancțiuni drastice ale încălcărilor de conduită generală.¹

¹ Nu știm câtă matematică stăpâneau compozitorii în secolele anterioare, dar capodoperele, prin proporțiile interioare vizibile pe toate coordonatele muzicale, vădesc o deosebită înclinație a autorilor lor pentru științele exacte. Așa numita „secțiune de aur”, cunoscută și aplicată în arhitectura monumentală a Egiptului antic și introdusă, mai apoi, în artele plastice, indică în muzică poziționarea zonei de maxim interes – punctul culminant superior sau debutul reprizei în forma de sonată – cu o precizie remarcabilă, la 1,618 (aproximativ 2/3) din întregul edificiu. Fără a fi un principiu acceptat unanim, regăsim acest raport geometric în marea majoritate a capodoperelor muzicale. Din criteriu ordonator vizând construcția sonoră în ansamblul său, „secțiunea de aur” a ajuns să fie aplicată, cu precădere în perioada contemporană, și în articulațiile interioare, fiind pregnantă atât în dispoziția pe orizontală cât și pe verticală a evenimentelor acustice. În zilele noastre, când informațiile multidisciplinare sunt la îndemâna oricui, calculele matematice privind „gramatica” sonoră, altfel spus, posibilitatea personală de selectare și de organizare interioară a

Actul de creație presupune îmbinarea datelor tehnice cu puternice trăiri psihice, totul petrecându-se în imaginația compozitorului, unde, în funcție de experiența sa, de gradul de pregătire, de intuiție și adesea de sprijinul calificat al specialiștilor apropiați, starea nedefinită de neliniște, de căutare și incertitudine se transformă, încetul cu încetul, în proprii delectări sufletești. Vibrația unor astfel de stări este, de obicei, intensă, ea îl urmărește pe creator și multă vreme după ce opera sa este socotită definitiv încheiată. În context, Cuclin afirmă: „...compozitorul ar avea să măsoare suprema utilitate a operei lui după gradul propriei lui impresionabilități în confruntare cu ea. Aceasta este ceea ce s’ar putea numi autocontrolul sincerității.”¹ Adâncimea psihologică este un dat universal uman, de ea beneficiind, în egală măsură și compozitorul și interpretul, dar și consumatorul de producții muzicale. Pentru cei ce studiază cu atenție fenomenul artistic sonor rămâne, însă, o serioasă chestiune aceea a calității receptorului de artă, deseori preferințele sale muzicale rămânând în sfera facilului ori a derizoriului dintr-o evidentă comoditate intelectuală, insuficientă instruire sau lipsă de apetit pentru anumite zone estetice. Marele semn de întrebare, însă, rămâne modalitatea în care anumite muzici reușesc să stârnească, deseori în absența unei filozofii a „grotescului” în mesajul respectiv, disconfort ori stări negative – atavice sau de angoasă - în categorii diverse de vârstă sau de formațiuni intelectuale. „Oricum, putem înregistra constatarea că masa omenească, în cea mai mare parte, nu’și poate domina și dirija impresiile într’un sens conștient și util, ci e guvernată și robită de

materialului, cum ar șirul „Fibonacci” sau modurile lui Messiaen – pentru a oferi numai două exemple - este nu numai posibilă, ci chiar binevenită. Această etapă nu este, însă, suficientă, oricât de sofisticate ar fi teoriile de asamblare a cifrelor, în atingerea unor rezultate artistice mulțumitoare.

¹ pag. 368

ele.”¹ În „Tratat” se face în acest mod din nou apel la grijă în utilizarea procedeelor componistice puse în slujba înnobilării omului, a ridicării sale spre zenitul existenței. Tot aici se aduce o indirectă critică acelor curente ale secolului trecut (cu aderență și durată limitate), unde accentul maxim s-a pus pe disonanță și mecanicism, provocând reacții, uneori virulente, de contestare. „Este probabil că muzica literalmente rea nu poate să târască în dezordine și anarhie decât sufletele deja posedate de spiritul dezordinei, anarhiei, și răutății, sau pe acelea cari, prin cine știe ce împrejurări inexplicabile, și-au avut toate facultățile închise acțiunii altor influențe decât acelea dirijate de Spiritul Distrugător.”² Dacă muzica are un sens general incorect sau este socotită de slabă calitate, vina aparține în întregime celui ce i-a dat viață, iar faptul poate avea mai multe explicații: nepriceperea, fariseismul sau decizia fals orientată. O muzică adevărată, izvorăște dintr-un complex de date psihologice, emoționale și raționale ale compozitorului, iar acesta ar trebui să fie și primul beneficiar al acțiunii ei tămăduitoare.³

Un element esențial în articularea lucrării muzicale îl reprezintă reproducerea periodică a unor formule, ritmicitatea stabilind jaloanele întregii desfășurări. Acest fapt este posibil numai dacă grupul de evenimente sonore, alcătuind nucleul, punctul de pornire, este perfect încheiat și constituit. Desigur, trebuie făcută o netă distincție între formulele repetitive din muzicile arhaice (așa-numitele incantații) - cu prea puține elemente

¹ pag. 369

² pag. 369/370

³ Artă spmora are vocație formativă, împlinind caracterele și dovedește, adesea, valențe curative, meloterapia spre exemplu fiind îndelung studiată și aplicată în zilele noastre pentru rezolvarea unor anumite curențe psihice. Este cert că armonia sonoră poate contribui la refacerea accelerată a celulelor nervoase și la instalarea unei stări sufletești înaripate, platformă pentru orice activitate intensă și constructivă. Dacă influența Muzicii de calitate este benefică, Antimuzica, subliniază Cuclin, poate produce cataclisme.

evolutive - și având drept țel declarat trezirea unor forțe latente din interiorul ființei umane sau din exteriorul ei, și situația unei lucrări componistice, unde reluarea ideii – într-o permanentă schimbare - se face în conformitate cu legi precise de proporționare și de omogenizare a întregii construcții arhitecturale. În zilele noastre, arta muzicală a ajuns la performanțe strălucite, punând în valoare, deopotrivă, filioanele și încrengăturile psihologice ale creatorilor și auditorilor avizați. Fără îndoială că cele mai multe dintre neliniștile și strădaniile făuritorilor de lucrări muzicale se finalizează cu inovații în domeniu, receptate favorabil, de regulă, doar de o infimă parte a societății. Cu toate că marea majoritate a melomanilor reacționează diferit și contradictoriu, acceptarea noutăților petrecându-se după un anume timp de reflexie și obișnuință, este de subliniat că, în final, „...muzica posedă magica putere de a ne armoniza conform propriii ei armonii.”¹

Așa cum deducem din legile Ființei și ale Vieții, tot ceea ce individul cunoaște, simte și trăiește astăzi, atât la nivel personal cât și colectiv, reprezintă fenomene cauzate cu multă vreme în urmă, altfel spus, sunt „armonicele” unor ancestrale „fundamentale”. Rezultă că omul - acum câteva mii de ani aflându-se mai aproape de Spiritul Universal decât noi - deținea informația primordială, pe care o cultiva cu ajutorul instinctelor naturale.

Evoluția generală presupune acumularea tuturor experiențelor anterioare, din care nimic nu s-a pierdut, dar și divizarea și diluarea - uneori completă -

¹ pag. 372

a mesajului esențial. Capacitatea de introspecție s-a diminuat, pe măsură ce au luat amploare informațiile despre lumea înconjurătoare și s-a amplificat priceperea de a le utiliza. Înțelesurile adânci și influențele sonore asupra interiorului uman, erau cunoscute cu mare exactitate, pare-se, în vremurile de demult, practica muzicală fiind un domeniu privit cu atâta seriozitate încât era rezervat numai inițiaților. Cu toate că numeroase fenomene ale acelor timpuri rămân învăluite în ceață - pierdute, probabil, pentru totdeauna - anumite detalii răzbat până la noi, în special prin intermediul miturilor. Cert este faptul că întrebările capitale, privind relația dintre Om și Divinitate, rostul existenței și al evoluției sale etc., au reprezentat o constantă în istoria civilizației. Magia muzicală, însă, a suferit transformări esențiale de sens, devenind - din instrumentul de invocare a unor terțe personaje - zeii - pentru rezolvarea unor situații concrete, precum sănătatea, procurarea hranei, confruntarea cu dușmanii ș.a.- fiorul electrizant observat în timpurile moderne, unind opera muzicală cu publicul ascultător. Esteticianul român apreciază că acțiunile muzicale au fost întotdeauna marcate de două principii generale - *selecția*, adică alegerea mijloacelor adecvate scopului propus și *persuasiunea*, capacitatea de a impune prin sugestie o anumite convingere. Dacă, în vremurile de demult, categoriile estetice de frumos și urât aveau, probabil și ele un sens misterios legat, în principal, de necesitatea practică, lucrarea de valoare, astăzi, stabilește o comuniune cu publicul căruia i se adresează și pe care-l modelează în direcția esenței ei psihice. În final, ascultătorul se recunoaște în opera și, prin urmare, în sufletul compozitorului, iar Divinitatea ni se înfățișează ca un posibil și discret observator omniprezent. Spiritul uman a manifestat o constantă atracție spre magie, mister și necunoscut, noțiuni fundamentale în progresul unor laturi dinamice precum cea științifică, filozofică, religioasă

sau chiar a unor activități populare. Cei vechi sensibilizau spiritele apelând la unelte specifice, la incantații și transferuri de energii. Obiectivul era foarte direct și concret, egoismul uman, în sensul speculării personale sau colective a unor avantaje estetice, materiale ori de altă natură, apărând mult mai târziu. Așa după cum se observă și acum la triburile foarte izolate, ceremonialul îmbunării spiritelor pare mai degrabă un fenomen de descărcare de vitalitate, decât un act de plăsmuire artistică. În formele incipiente ale dezvoltării societății omenești, au fost posibile unele corelări între sunete și funcții ale lumii înconjurătoare - constelații, păături sociale, fenomene cerebrale ori sentimentale - dar adevăratul salt al actului creator a presupus înțelegerea procesului, prin urmare, corelarea deplină dintre Universul exterior, cosmic și cel interior uman, divin.

Este dincolo de orice îndoială faptul că procesul invocării duhurilor conținea, embrionar, și un fenomen artistic manifestat prin orientarea către un sistem coerent (obiectiv concret) și dibuirea procedeele potrivite. Trăirile intense din timpul ritualurilor s-au amplificat în clipa în care spiritele au fost catalogate în folositoare și ostile, iar acestea din urmă, pentru a fi îndepărtate sau convertite, au început să fie persiflate. Acțiunea a permis desprinderea unui filon transformat în interes, delectare ori râset, prin urmare, divertisment. Costumele au adăugat un plus de atractivitate ceremonialurilor bazate pe sugestie, autosugestie și pe magnetismul izvorând din forțele siderale ori psihologice. Magia - una dintre cele mai importante pârgii de dominare mentală - a devenit apanajul exclusiv al castelor conducătoare, spre deosebire de zilele noastre când este practică mai ales în mediile obscurantiste. Starea de spirit s-a amplificat prin

adăugarea reveriei, adică admirația pasivă, cu încărcătură sufletească, a unor imagini, decoruri naturale ori obiecte cu semnificații aparte. Euforia stârnită de astfel de momente favoriza exprimarea intuitivă prin poezie, muzică și dans. Este momentul când noțiunea de *frumos* a prins contur în cuget, depărtându-se de subiectul tainic răspândit de invocațiile magice. Interesele de grup împiedicau explorările solomonice și interziceau accesul în interiorul fenomenului. Secretul care învăluia și păzea practicile magice a îngreunat mult definirea și avântul activităților spirituale, cum ar fi Știința și Arta muzicală. Intellectul uman, însă, nu a acceptat la nesfârșit opresiunea, reversul constituindu-l bagatelizarea subiectelor vrăjitorești. Pe acest suport, trăsături fundamentale ale sufletului omenesc au ieșit la iveală în modalități prevestitoare de genuri artistice precum lirismul, descriptivul, epicul și dramaticul - adevărate punți de legătură cu Natura și Divinitatea. Procesul este important din perspectiva „...umanizării și metamorfozării intime a materialului științific-artistic al anticei magii.”¹ Așa s-au pus bazele Esteticii generale și ale Artei muzicale, prin apariția primelor formațiuni purtătoare ale însemnelor satisfacției interioare ori ale tregediei și care, pe măsura scurgerii vremii, s-au multiplicat, amplificat și transfigurat. Grație resorturilor interne și a legilor de asamblare, ele au devenit părți componente ale unor edificii artistice menite a înnobila sufletul uman.

Magia a reprezentat în epoca preistorică încercarea omului de a-și recâștiga situația privilegiată, de entitate apropiată (poate până la identificare) cu aceea a Creatorului său, poziție deținută în momentul apariției sale pe Pământ - când era înzestrat, presupunem, numai cu calități. Această stare a

¹ pag. 385

fost pierdută printr-un proces permanent de decădere și ea constituie dovada concludentă a recunoașterii superiorității Ființei Divine. Procesul deteriorării sufletești a fost urmat, în plan metafizic, de cel al izbăvirii, atunci când oamenii au încetat să-l mai ispitească pe Dumnezeu prin intermediul Vibrației divine pentru a-și prezenta propriile plăsmuiri și, într-un glas, un imens cor planetar, au prins a-l implora pentru ajutor. În acest chip, magia s-a transformat în simțământ religios permițând artei să intre într-o fază superioară de gândire și elaborare. Desigur, deoarece documentele privind epocile respective lipsesc aproape cu desăvârșire, reconstituirea se poate face fie pe calea ordonării logice a informațiilor deținute în prezent și imaginându-ne ce s-a petrecut cu mii de ani în urmă, fie pe calea mai practică a explorării, prin hipnoză, a străfundurilor psihicului în cutele căruia s-a înmagazinat întreaga experiență umană, cu tainele, reușitele și neîmplinirile sale. Meditația - practică obișnuită a filozofilor orientale de sondare a universului interior uman pentru definirea spirituală a lumii înconjurătoare și a relației Om - Natură, cu toată suspiciunea multora, permite, de asemenea, retrăirea și înțelegerea atmosferei vremurilor demult apuse. O scurtă privire în istorie oferă prilejul autorului să afirme că „...Frumosul este deasupra tuturor funcțiunilor umane, exact după cum Iubirea este deasupra tuturor intereselor egoiste, chiar vitale.”¹

Civilizația antică, prin cele două mari componente reprezentative -orientală și europeană - între care a existat, neîndoios, un schimb intens de informații - a însemnat și primele importante revelații și sistematizări muzicale. Cele

¹ pag. 388

trei mari laturi estetice contemporane – „Psihologia Elementelor și Fenomenelor muzicale”, „Logica compoziției” și „Etica esenței expresive” - își află originile în acea etapă inestimabilă pentru cultura și activitatea umană. Chinezii, spre exemplu, s-au aplecat cu multă atenție asupra fenomenului sonor, au auzit cvinta superioară, au statornicit influențele sufletești ale treptelor gamei și au tratat cu nespus respect elaborarea melodiilor și mediul lor ambiant. Grecii, la rândul lor, au mers mai departe observând influențele comportamentale ale muzicii și trăgând primele învățăminte privind menirea artei sonore în societate.¹

Perioada antică a însemnat și primele întrebări fundamentale despre om, societate, existență etc. la care s-a răspuns coerent și argumentat. Atunci s-a ajuns la concluzia generală privind originea celestă a muzicii, părere împărtășită și astăzi de către adepții teoriei metafizice. Trecerea timpului nu a însemnat altceva decât confirmarea permanentă a acestui fapt prin nenumărate argumente logice și științifice. Astăzi ne putem imagina revelația simțită de omul din vechime în contactul direct cu sunetul muzical, producător de vibrații traduse prin delectare și înprospătare psihică. Ființa supremă plămădise individul și îi oferise un suport interior de o forță incalculabilă nu numai pentru a îndura mai ușor vicisitudinile vieții, ci pentru înnobilare și înălțare în sferele cerești. Conștientizarea acestui fenomen a însemnat declanșarea anevoiosului și îndelungatului proces de înțelegere și de sistematizare care a permis, în zilele noastre, definirea legilor de sistem și viață muzicală. Armonia conferită de Arta sonoră a

¹ Întreaga zestre muzicală actuală se sprijină pe toată activitatea precedentă. Fiecare etapă a constituit o verigă necesată și obligatorie în șiragul evenimentelor, civilizația omenească datorând o imensă recunoștință efortului individual ori colectiv depus de-a lungul timpului pe orice tărâm, inclusiv cel muzical.

influențat întregul ansamblu al relațiilor dintre îns și lumea înconjurătoare și i-a permis acestuia decelarea caracterului divin și peren al lucrurilor și faptelor din natură de aspectul derizoriu și trecător. Ea a însemnat mobilizare hotărâtă pentru atingerea țelurilor, dar gânditorii au sesizat că vraja ei copleșitoare poate avea, în anumite împrejurări și influențe nefaste în suflet. Prin urmare, muzica - expresie a unui ethos universal - avea să devină element unificator al figurilor reale ori imagine din ceremonialurile mitice și confesionale. Grecii antici au luptat din răputeri să demonstreze însușirile și esența morală ale fiecărui mod, iar utilizarea să se realizeze în strânsă concordanță cu scopul propus. Astfel au ieșit în evidență și valențele decorative, ornamentale și afective ale muzicii, singurele rosturi de sine stătătoare ale acestei arte, la vremea respectivă. Elenii au fost în posesia unei palete modale extrem de diversă, stăpânind procedeele de cromatizare și de enarmonizare, adevărate pârgii de reliefare a unor trăiri pătrunzătoare și inefabile. Activitatea muzicală - care nu putea fi singulară în contextul stării de spirit (reamintim numai dimensiunile și coordonatele „Tragediei”) - era atât de complexă încât autorul afirmă că anticii greci au fost la un pas de corelarea perfectă a sensului muzical cu cel literar și psihologic, desăvârșire obținută doar în timpurile moderne. „Prea mult absorbiți, poate, de știința și filozofia Universului și Vieții și de minunățiile imaginației lor poetice și ale realizărilor lor literare, aveau să fie împiedicați în eforturi mai serioase de a rezolvi misterele muzicii aplicate. Și muzica își păstră secretele până când se eliberă de legăturile-i tradiționale cu celelalte arte, spre a se găsi pe ea însăși, mai înainte de a-și aduce deci aportul propriu într-o fertilă, de data asta, reasociere cu ele.”¹ Aici, ar mai fi de subliniat câteva ipostaze interesante. În China antică era încetățenită opinia că individul are dreptul

¹ pag. 393/394

de a-și cultiva muzica cea mai adecvată caracterului său, părere împărtășită și în zilele noastre. Asta presupunea un nivel ridicat al practicii sonore și certitudinea modelării psihicului uman pe această cale.

Vechii greci cunoșteau capacitatea perversității omului prin muzică, acțiunea ei nefastă în situațiile neconcordanței cu scopul declarat. În consecință, măsurile de precauție mergeau până acolo, încât, multă vreme, pentru a proteja ordinea sonoră și sufletească, au interzis amalgamarea modurilor. Măsurile restrictive, totuși, nu au putut înăbuși fenomenul definitiv, astfel încât, arta sonoră a cunoscut și ofensiva frivolității, căpătând, în anumite circumstanțe, accente degradante, comerciale și imorale. Un moment culminant, din acest punct de vedere, se observă - spune autorul - în perioada alexandrină, când muzica nu mai avea nimic de comunicat, devenind un simplu exercițiu de virtuozitate instrumentală. Într-o manieră sau alta, în forme mai mult ori mai puțin evolute, muzica era prezentă în toate civilizațiile antice, de la fenicieni și persani la evrei, egipteni și romani. Emblematic rămân, însă, cele două mari culturi - grecească și chineză - nu numai pentru profunzimea gândirii și concepției în domeniu, dar mai ales pentru influențele exercitate ulterior.

Perioada creștină a însemnat, în bună parte, o apreciable cotitură a manifestărilor artistice și științifice - supuse în totalitate canoanelor specifice. Întregul tezaur de cunoștințe și practici a fost sever cenzurat și remodelat potrivit unui scop unic și precis, în slujba căruia s-au pus toate eforturile. Orice contravenea acestui țel era refuzat și îndepărtat. Fenomenul muzical s-a situat între domeniile cele mai vizate, dată fiind relația directă

cu psihicul uman. Noua orientare a preluat din cultura muzicală elenă trei lucruri esențiale: diatonismul, sistemul modal (major-minor) adaptat noilor cerințe - admițându-se, de data aceasta, și transpoziția - și funcțiunile principale (tonica, dominanta și subdominanta). Este adevărat că, ceea ce a reprezentat, pentru un timp, limitarea severă a unor modalități de exprimare, a însemnat și concentrare, esențializare și focalizare a mijloacelor și a expresiei, dar și o sistematizare a materialului, cu urmări însemnate pentru epocile de mai târziu. La începutul Erei noastre, muzica era indisolubil legată de text în cântarea plană, rămasă a genului dramatic anterior, dar ea va căpăta contur, articulații, se va expresiviza și, în final, se va simfoniza, altfel spus, va cunoaște o evoluție progresivă, mesajul pătrunzând în zonele tot mai tainice ale intelectului.

Principala prevedere doctrinară se referea la „oferta” omului către Dumnezeu care trebuia să fie exemplară în inocență și candoare. În consecință, în plan sonor, autoritățile ecleziaste au renunțat la orice simbol al voluptății. Ritmul, cromatismul și corolarul acestuia, enarmonia - componente esențiale în conferirea culorii și a emotivității discursului muzical - au fost pentru multă vreme voit și îndârjit respinse. Prin prisma informațiilor actuale, putem aprecia că, în realitate, fenomenul nu a reprezentat decât lupta cu o himeră, întrucât, pe de o parte, sensibilitatea, firesc dozată și bine condusă, reprezintă un important sprijin al edificiului muzical (neproporționată devenind un corp străin), iar, din alt punct de vedere, o creație muzicală, oricât de esențializată, conține fără excepție factori expresivi, oricât de greu de detectat ar fi la prima vedere. Diatonismul, de exemplu, se sprijină pe trepte diverse, capabile de a

produce funcțiuni multiple, asta însemnând grade infinite de subtilă plasticitate. Termenul de sensibilă, de altfel, a intrat de mult în limbajul curent de specialitate, într-un sens mai larg prin aceasta înțelegându-se concret zona de atracție, fie exercitată de fundamentală în diatonism, fie de alți centri în cazul modulațiilor. Multă vreme impresionabilitatea a îndeplinit un rol prin excelență constructiv, modelând discursul spre subtilitate ori finețe și a fost confundată cu senzualismul, prin urmare cu latura decadentă a artei sonore, iar muzica a fost condamnată, secole de-a rândul, să bată pasul pe loc, procesul creativ - rod al devoțiunii dezinteresate și al sacrificiului personal - manifestându-se cu multă dificultate.

Miracolul împlinirii sonore, în concepție și mai ales în realizare, a fost amânat pentru multe secole, muzica fiind tratată, în perioada creștinismului timpuriu, ca un obiect în sine, precum științele exacte. Dimitrie Cuclin apreciază că momentul de dezmeticire a omenirii, de trezire spirituală, altfel spus, de ridicare a individului la rangul divin, l-a constituit *revelarea funcțiunii muzicale*. Privind retrospectiv, se pot stabili două filiere cu evoluție paralelă, dar cu țintă comună: una (cea teoretică) pornește de la credințele orfice și ajunge la avuția spirituală contemporană, trecând pe la gânditorii antici, apostolii creștini și filozofii medievali, iar cealaltă (practică) privește progresul împlinirilor muzicale pornindu-se de la sistemul diatonic - cromatic, enarmonic și modal al grecilor vechi, preluat de autoritățile ecleziastice și redus la esență în cântul gregorian, pentru ca, ulterior, să capete o remarcabilă amploare prin contrapunctare, cromatizare și ritmizare, în varianta motetului. Pe măsura diminuării autorității clericale, care a controlat destinul în domeniu secole de-a rândul, discursul muzical se

laicizează, ajungând în final să se vorbească de un desăvârșit „Sistem științific sonor”. Aici, evident, muzica religioasă, cu toată argumentația de rigoare, își are un loc bine definit, dar nu exclusivist.

Aspectul fundamental al modurilor antice - cel particular ajungând până la nivelul de comunitate socială ori națională - se modifică în Evul Mediu. Se poate remarca faptul că acum, grație răspândirii creștinismului și a acțiunii concertate a Bisericii, modurile devin un bun mondial, reflectând însușirile psihice general-umane. Un sistem educațional riguros elaborat, în stare să elimine meschinăria individuală, a stat la baza amplificării și direcționării stricte a energiilor, a voinței și a emotivității lumești, țelul principal întruchipându-l, după cum se observă, prima încercare de unificare planetară spirituală din istoria civilizației umane, prin uriașa expansiune a Catolicismului. În acest context, cântarea plană era un factor cheie. Izolată de orice funcție frivolă, ea a trebuit să facă față unei imense presiuni ce urmărea depersonalizarea psihică. Focalizarea atenției spre un discurs sonor cu aspect monoton în stare să „miște” sufletul în sensul comuniunii cu Dumnezeuul Atotcuprinzător, a însemnat și concentrarea maximă a puterii plastice, socotită „...cea mai înaltă posibil de obținut prin mijlocul muzicii.”¹ Privită în realitatea intimă, *cântarea plană* oferă extensia deplină a expresiei obținută prin mijloace acustice, fiecare unitate înscriindu-se într-un univers cu nenumărate fațete. Cu mijloace infime dar densificate la maximum, suntem puși în contact cu realitatea spirituală în întreaga ei complexitate și aflată dincolo de sunete. Într-un astfel de context, mentalul nostru oscilează permanent între punctele de spijin, instabilitatea fiind numai parțial

¹ pag. 413

rezolvată de nota finală. Autorul definește această lume ca fiind „...foarte complexă în economie și foarte vag expresivă. E un conglomerat modal, tonal și deci, de esență psihică elementară. Ea extravaghează dincolo de comuna noastră lume a preciziunilor, la orizontul deabia al conștiinței noastre, la zenitul inteligenței și simțirii noastre, mai aproape de ceruri decât de pământ,...”¹ De multe ori rezultatul global era influențat și de înflăcărea mistică a celui dispus să scrie linia melodică, uneori în discordanță cu intențiile textului. Starea aceasta de spirit reușea să se transmită și în momentul cântării, atunci când cei prezenți se simțeau parcă smulși din ambianța terestră și se lăsau purtați spre sfere astrale, etalonul unic, peren și cel mai distins al „interpretării muzicale.”

Cântarea plană și liturgia au constituit premisele *dramei liturgice*, structurată în jurul unui motiv dramatic unic pe parcursul piesei. Este momentul când personajele și atmosfera în care evoluau încep să fie subliniate prin planuri distincte și prin puncte culminante cu grade diverse de relief și intensitate. Pentru scurtă vreme unul dintre eroi devenea pilon principal, lasându-i pe ceilalți în umbră. Construcția era strofică, partea muzicală - cu rol mai degrabă decorativ - fiind reluată aidoma. Ceea ce se modifica era starea de spirit, în conformitate cu caracterele redată. În practica religioasă, cu ocazia diferitelor ceremonii, *drama liturgică* se mai întâlnește și astăzi. Importanța deosebită rezultă din faptul că a permis cu o larghețe apreciabilă influențe laice, așa cum și muzica populară a suferit înrâuriri bisericești, fapt ce denotă un ideal comun, aflat deasupra ființei umane.

¹ pag. 413

O radicală schimbare în orientarea generală muzicală s-a produs în momentul când subiectul central - adorarea dumnezeiască - a lăsat loc iubirii pământene. Idealul feminin – reliefat pentru prima dată, de către troubaduri – devine temă inepuizabilă. După secole de supremație a manierei hieratice, proces mai degrabă artificial, practicat de autoritățile ecleziastice, muzica prinde viață, nu numai prin text, expresivizarea melodică accentuându-se prin introducerea ritmului și a măsurii. Natura umană, eliberată de constrângeri despotice, a prins aripi redând stările sufletești mai aproape de adevăratele dimensiuni și nuanțe. De aici încolo, direcțiile de înaintare vor fi multiple, ultima sută de ani înregistrând chiar unele orientări excesiv de tehnice dar, în final, se poate vorbi de o regroupare a bogățiilor inepuizabile ale artei sonore în cadrul unui „Sistem muzical” unificator. Conceptele grecești privind consonanța și disonanța reapar și se aplică atât sunetelor în succesiune, cât și suprapuse - simplu ori sub formă de contrapunct. Merită a fi subliniată ideea că, din prima clipă compozitorii și-au propus unitatea tonală, nota finală trebuind să fie aceeași cu prima, intuind coeziunea asigurată de construcția tip „arc de cerc” sau „boltă”, caracteristică a arhitecturii medievale și clasice. Consonanțele au avut prioritate și astfel, un timp s-a cântat în unisoane, octave și cvinte. Treptat și-au făcut loc și disonanțele între care, paradoxal pentru muzicianul contemporan, alături de secundă și septimă, se mai aflau sexta și chiar terța. Aceasta din urmă a fost recunoscută destul de târziu ca interval armonios, însă, faptul în sine a fost o eroare, atâta timp cât, în postura de sensibilă, ea solicită mereu o rezolvare, caracterul ei mobil conferindu-i statutul de disonanță permanentă. Încadrarea terței în altă categorie decât cea reală a avut drept consecință denaturarea morală a expresiei sonore. Inadvertența respectivă, însă, nu a împiedicat muzica să ajungă la splendide împliniri teoretice și practice.

Prin urmare, din punct de vedere al mentalității și al aspirației, substanța muzicală a cunoscut două direcții majore - cea religioasă, reprezentată cu mare cinste de către *cântarea plană*, precum și cea profană, redată în toată măreția sa de către *contrapunct*. Polarizarea a însemnat nu numai destine diferite și universuri proprii de manifestare, dar și numeroase interferențe, benefice evoluției generale datorită evitării exclusivismului total. Dacă prima orientare, *cântarea plană*, a marcat esențializare și introvertire, mișcarea fiind îndreptată exclusiv spre vibrația cucernică, a doua, suprapunerea de linii melodice, a ilustrat exteriorizarea și expansiunea mișcării realizată tehnic prin tematism, ritm și armonie. *Contrapunctul* s-a apropiat treptat de împlinirea finală, cu acea coeziune perfectă între sensul muzical și cel al textului aflat la bază. Cât de dificil a fost parcursul structurării, putem să ne imaginăm dacă luăm în considerație numai deruta generală a perioadei inițiale (primele secole ale erei noastre), când modurile antice - în teorie - și-au modificat sensul și - în uzanțe - ethosul.¹ Pentru fenomenul muzical global, cu cele două aspecte - metodologic și artistic - contrapunctul poate fi definit ca o uriașă cotitură, apreciată de esteticianul român drept revoluționară, din cel puțin două rațiuni:

- sublinierea caracterului subtil al forței de înlănțuire și de atracție dintre diferitele moduri suprapuse în interiorul unei lucrări de aceeași factură – practica înregistrând o deplină izbândă finală a modului major (lidianul) și a inversului său, minorul (hipodorianul), reflectate mai apoi în tonalități, și
- dezvăluirea relației tonică-dominantă, ca preambul al sistemului general de funcțiuni muzicale și al ierarhiei sensibile rezultată din direcția și depărtarea cvintelor.

¹ Rațiunea profundă a acestor prefaceri rămâne o mare necunoscută pentru noi. Nu putem decât să emitem ipoteza unei rupturi quasitotale cu trecutul.

Dacă în primele secole ale erei noastre *cântarea plană* – rămasă în istorie sub denumirea de *cânt gregorian*, datorită demersului Papei Grigore I, supranumit „cel Mare”, în sensul unificării intervențiilor muzicale pe parcursul serviciilor bisericești - a permis adâncirea simțămintelor evlavioase, într-o măsură considerabilă, polifonia a stat la baza afirmării spiritului laic. Aici, rolul preponderent l-a îndeplinit „detaliul”, observat cu precizie și exploatat, în timp, la maximum. Întregul concept armonic, încununare a artei sonore după milenii de practică, își află originile în contrapunctul cel mai sever.

Includerea ritmului în formulele muzicale a permis suprapunerea de linii melodice. Aceasta a însemnat un mare pas înainte nu numai în utilizarea propriu-zisă a procedeelelor de creație, dar și spre dezvăluirea naturii și esenței expresive. Compozițiile au căpătat mișcare căutându-se cu tot mai multă insistență varietatea, nuanțarea stărilor și a trăirilor, cu toate că elementul principal rămâne magnetismul exercitat de centrul modal, tonal ori diatonic, fenomen asemănător gravitației terestre. În procesul amplu al diversificării, se ivesc ipostaze noi, demne de semnalat. Este vorba, în primul rând, de amploarea tehnicii de lucru, polifonia atingând rapid stadii de dezvoltare cu totul remarcabile, cum ar fi, de pildă, celebrul canon scris pentru 36 de voci, al cărui autor este Ockeghem. Fără îndoială că liniile melodice, într-o astfel de conjunctură, sunt imposibil de urmărit, chiar și de către un auditor extrem de versat, dar reușita, în sine, merită subliniată ca o culme a iscusinței omenești. Se poate vorbi, de asemenea, de o largă răspândire a contrapunctului liber, ca replică și firească urmare a culmii atinse de scriitura strictă, fenomen ce a permis închegarea armoniei așa cum

o cunoaștem noi astăzi. Consecințele au fost deosebit de complexe, atât în planul gândirii componistice, unde asistăm la o reevaluare a metodelor de lucru, cât, îndeosebi, în cel al unghiurilor prin care arta sonoră era privită, deschizându-se calea „...întemeierii unei adevărate Filozofii a Muzicii, prin infiltrarea în codul arhitectural muzical a logicii vieții însăși, unica posibilă condiție a instilărilor divinei esențe, și marcată maicuseamă prin creațiunea definitivă a formei și spiritului de Sonată.”¹ Este de remarcat că schimbarea registrului expresiv, prin acceptarea conceptului armonic, nu a însemnat cătuși de puțin renunțarea la orizonturile înălțătoare atinse anterior. Muzica își păstrează menirea și coordonatele psihologice de profunzime care permit evadarea spre sfere celeste, noile conjuncturi funcționale oferind doar perspective noi, mai semețe. Din alt punct de vedere, se constată numeroase interferențe între genul religios și cel profan, atât pe tărâmul textului, cât și în sens muzical strict. Un argument ar fi faptul că muzica, în calitate de componentă a unei armonii universale, se află într-un plan general, abstract și imparțial de unde guvernează totul, în mod egal „...paradisul și infernul, spiritul și materia, divinitatea și negațiunea”², și tot ea, în drumul implacabil de la universal spre cel strict definitoriu, cu precădere în epoca în care literatura era într-o condiție mult mai avansată, „...nu putea să arate decât aceeași față, unica pe care o avea, fie că se asocia cu unul sau cu altul dintre genurile literare în curs.”³ Construcțiile formale și, mai ales, esența expresivă, coloritul și sensibilitatea, au suferit profunde prefaceri datorită multiplicării modalităților de manifestare. Spre deosebire de perioadele anterioare sărace în documente despre lucrări și compozitori, epoca medievală mijlocie ne-a lăsat o galerie impresionantă de personalități: -

¹ pag. 429

² pag. 431

³ pag. cit.

troubaduri, trouveri și minnesănger - despre care datele sunt mai numeroase, mai concrete, în timp ce contribuția lor la dezvoltarea globală a muzicii este semnificativă. Până aici compozitorii erau învăluiți, de multe ori, de anonimat, informațiile noastre fiind rodul ori al unor deducții și comparații, ori al unor tratate de specialitate sau arhive bisericești ce prezintă fenomenul muzical la modul general. În zilele noastre, surse bogate pentru cercetători le reprezintă manifestările religioase și profane cu elemente arhaice, în special în zone geografice greu accesibile. Sunt de luat în considerație, de asemenea, și practicile din unele mănăstiri întemeiate cu multe secole în urmă - cu fond cultural și muzical transmis pe cale inițiativă. Perioada descrisă a rămas cunoscută sub denumirea de „ars nova” și s-a manifestat ca o mișcare spirituală atotcuprinzătoare, cu caracter profund înnoitor, situând muzica pe un loc central. Ea a fost vizibilă în marea majoritate a focarelor de cultură din vestul și din centrul continentului nostru. Pentru domeniul sonor, între cuceririle importante se numără împletirea contrapunctului vocal cu cel instrumental. În atare condiții, detașarea unei voci din conglomeratul sonor, prin nuanță, registru ori timbru, s-a dovedit o idee salvatoare pentru evitarea unei stări generale de monotonie rezultată din numărul uneori exagerat de linii melodice suprapuse. Pasul următor, firesc, a fost făcut prin eliminarea oricăror influențe de viciere ale liniei principale, astfel încât se ajunge la soluția optimă a unei melodii, de regulă vocală, acompaniată de un ansamblu instrumental. Faptul în sine s-a repercutat în așa numita vocalizare tematică a ideilor muzicale expuse instrumental, situație pregnantă în clasicismul muzical. La fel de valoroasă este considerată introducerea scriiturii măsurate, ca urmare a pătrunderii masive a raporturilor de valori și a ritmurilor ternare și binare. Panoplia reprezentanților de frunte din acea

perioadă este deosebit de bogată. Dintre toți, ies în relief cu mai multă forță, prin cutezanța idealurilor expresive: Clement Jannequin, Orlandus de Lassus, Willaert și, poate cel mai distins, Giovanni Perluigi da Palestrina - investit de către Papa Gregoriu al XIII-lea să apere cauza muzicii religioase în fața asaltului susținut al Protestantismului. Dacă în istoria scrisă și nescrisă a muzicii erei noastre - considerată de autor modernă - *cântarea plană* a reprezentat un prim moment de strălucire întrucât conținea esența universală a aspirației muzicale iradiind, în stare embrionară, ipostazele de construcție și investigație dezvăluite în secolele viitoare, Palestrina a reușit să înnobileze sensul lumesc al textelor, devenite adevărate fundamentale ale unor armonice siderale și a însemnat o a doua etapă de grandoare. Realizator, între altele, a primei culegeri tipărite de messe, marele compozitor italian rămâne înscris cu majuscule în istoria muzicii prin suflul proaspăt introdus în discursul sonor de origine și de esență rustică, simțit inclusiv în creația dedicată serviciilor divine. Din acest punct de vedere, este poate primul nume important preocupat de simbioza reală între laic și religios. Pentru crecetătorul partiturilor cu semnătura sa, ies în evidență două trăsături fundamentale:

- rafinamentul sublinierii și al colorării consonanței prin disonanțe, transformate mai târziu în apogiaturi și întârzieri melodice ori armonice și,
- simplificarea țesăturii polifonice pe verticală (prin reducerea numărului de voci, pentru o mai comodă și eficace percepție de ansamblu) și pe orizontală
- renunțând la formulele tehnice dificile și incomode prezente la fiecare voce, de vreme ce figurațiile respective țineau mai degrabă de o matematică a muzicii decât de intenția comunicării cât mai directe a mesajului.

Între istorici există o părere unanimă în a-l situa pe Palestrina, ca factor determinant al cursului general muzical, pe o poziție asemănătoare cu a lui Bach, două secole mai târziu. În fine, desprinderea completă a muzicii instrumentale de vocalitate este socotită un al treilea pisc în dezvoltarea gândirii componistice, cu urmări decisive în orientarea fenomenului sonor. În plină epocă de glorie, când în arta vocală pătrunseseră sentimentele comune, umane, grație practicilor populare, iar madrigalul oferea un suflu nou, un avânt neobișnuit în comparație cu motetul din care-și trăgea seva, muzica instrumentală apărea, de obicei, ca interludii, ca momente de respirație între lucrări vocale de rezistență. Ele erau denumite Canzone, Sonate, Toccate etc, și, în faza inițială se dovedeau nediferențiate formal ori expresiv. Andrea și Giovanni Gabrieli - ca reprezentanți de frunte ai unei întregi pleiade - preiau de la virginaliștii englezi, între care Sweelink ocupă un loc distinct, ideea unei construcții strict instrumentale, eliberată de orice noțiune dogmatică. Vechea semnificație de „sinfonie” își modifică sensul în acela de contopire - în aceeași lucrare - a celor două modalități intonaționale, vocală și instrumentală, în scopul accentuării delectării. Fără îndoială, conținutul sonor al unei producții instrumentale de sine stătătoare nu putea fi cu totul schimbat, atributul fundamental, sămânța formală și expresivă, se transformă, însă, dintr-un element exterior, într-unul intrinsec. Pentru imaginația omenească aceasta a însemnat o puternică motivație și astfel, în plin apogeu al polifoniei vocale, a fost lansat un nou câmp de acțiune, prin care muzica a continuat să evolueze până la versiuni spirituale desăvârșite. Noile compoziții erau: Ricercari, Variațiuni, Fantezii, Dansuri, Concerte, Simfonii, Representazioni, și, mai ales, Baletele - apărute prin secolul al XVII-lea, cu alternativele englezești, intitulate Măști. Multe dintre lucrări mai conțineau indicația de cifraj în bas dar, ca o trăsătură comună, se

simte dorința de îndepărtare față de contrapunct și apropierea de conceptul armonic. Motetul și Madrigalul - ca maniere componistice - au reprezentat punctul extrem al dezvoltării muzicii vocale. Ele și-au continuat existența în genul instrumental aflat în stare de coagulare și de limpezire, însă importanța lor scade vertiginos, pe măsura instaurării altor modalități de gândire și de exprimare. Noile lucrări părăsesc glasul uman și, treptat, contrapunctul, vădind o mai pregnantă flexibilitate și putere de adaptare la tendințele novatoare ale vremii. Dacă în plan strict muzical, extinderea prezenței lor certifică aspirația de autonomie - de o enormă importanță în evoluția ulterioară, atât din punct de vedere al proporțiilor cât și al rapidității înaintării - într-o perspectivă mai largă, se constată și sporirea independenței creatorului față de spiritul ecleziastic, acțiune care a presupus părăsirea tehnicilor polifonice și a cadrului general modal. Din acest punct de vedere, este evidentă reorientarea psihologică, țelul nobil și înalt al „creațiunii” fiind înlocuit de cel al „petrecerii” cu tot apanajul respectiv: extenuant, decadent și ruinător. Arta sonoră, modificându-și în profunzime esența și alcătuirea, și-a căutat alt ideal mental cu valori conceptuale, doctrinare și confesionale extrem de necesare. Astfel, atenția a fost îndreptată spre Mitologie, socotită un puternic ideal pentru spiritul umanist al Renașterii. Fenomenul îndepărtării muzicii de Biserică a fost, fără îndoială, unul de regres moral reflectând, ca de fiecare dată în istoria civilizației, o stare de suprasaturație. Într-o atare situație, lupta între vechi și nou, între tradiție și inovație – prezentă permanent în istorie – devine acută, permițând o convertire a energiilor și atingerea de noi performanțe. În ultimă instanță, această dispută poate fi considerată un important factor de progres.

Este și ceea ce s-a întâmplat la cumpăna dintre secolele XVI -XVII, când a apărut, dintr-un puternic spirit contestatar, *Opera*, fondatorii săi recunoscuți fiind Jacopo Peri și Giulio Caccini, membri ai „Cameratei florentine”. Compozitorii, dorind să redefinească limpezimea vorbei pusă pe muzică, prin urmare, sensul poetic, au încercat să frângă total legătura cu tradiția polifonică, dând la iveală un spectacol destinat delectării în fast bine regizat. Subiectele erau, de cele mai multe ori, de conveniență, preluate din „Tragedia” veche grecească și, conform unor reguli cu origini în Dramele Liturgice medievale și în Misterele englezești, prezentau o alternanță între recitative și momente lirice, denumite arii. Ambele modalități de exprimare aveau la bază monodia acompaniată, presupusă a fi alternativa cea mai eficace a polifoniei. Recitativele îndeplineau un rol dublu, de relatare a acțiunii - fiind doar schițate în perioada de cristalizare a noului gen și debitate în cavalcadă ulterior - precum și de pregătire a desfășurărilor solistice, în scene organizate compact, recitativ și arie. Mai târziu, însuși segmentul preponderent liric, spre care se orienta, exclusiv, întreaga atenție a publicului, a fost scindat în andante și allegro. Rămân, desigur, numeroase întrebări legate de oportunitatea unor personaje singulare ori colective de a prezenta și comenta spusele altora, fenomen împrumutat din spectacolul de teatru, apoi amestecul de caractere, pentru a nu mai aminti de atmosfera generală specifică spectacolului de operă, un soi de bal cu participare socială diversă, atâta vreme cât spectatorii, între arii, se plimbau prin sală sau prin foaier conversând zgomotos. Stările sufletești ale eroilor principali reprezentau momentele cheie ale spectacolului și au ajuns să fie redade, în timp, cu mult rafinament, iar interesul față de acțiunea scenică a crescut pe măsură ce numerele componente au căpătat coerență și relief dramatic. Este indiscutabil că polifonia, judicios utilizată, poate sublinia principalele

puncte lirice sau tensionale - și sunt exemple în acest sens - dar, în linii mari, compozitorii de operă s-au ferit să mai abordeze acest tip de scriitură. Probabil că expresia muzicală a fost privată de împliniri majore în anumite sensuri, precum cel cucernic, dar a cunoscut clipe de desăvârșire în redarea altor sentimente general umane. Evolutiv, genul liric s-a îndreptat mai degrabă spre senzual decât spre cuget, cu precădere datorită basului continuu, catalogat de autor drept leneș, sărac și periculos. În ansamblul fenomenului muzical, trebuie subliniată răspândirea impresionantă de care s-a bucurat noul gen, prin aderența unor largi categorii sociale, dornice de delectare. Acțiunea a fost înlesnită de construirea unor edificii cu destinație specifică. De acum se poate vorbi de Operă nu numai pe lângă marile curți împărătești sau princiare, ci și de Teatre publice, cu intrarea plătită. În atare condiții, finanțarea spectacolelor ridică probleme atât de acute încât, de multe ori, aspectul artistic, privind tematica sau ansamblul participant, rămânea pe un plan secund. Procesul a cuprins aproape în întregime centrul și vestul Europei, zonele culturale corespunzătoare, în linii generale, cu împărțirea politică a regiunilor, purtând o amprentă proprie, inconfundabilă, în pofida unor aspecte comune, chiar tipare, ce justifică denumirea de *Operă seria*: orientarea subiectelor spre antichitate, succesiunea numerelor ș.a. Așa este posibil să deslușim în creațiile noului gen trăsături distincte, cu puternice aspecte naționale în modalitatea de construcție muzicală și mai ales de interpretare, practicate în Italia (la Florența, Veneția, Mantua, Roma și Neapole), în Germania (la Hamburg), în Franța și Anglia. Fără îndoială că factorul politic și mai ales cel economic, au exercitat o influență hotărâtoare în artă, dar la fel de adevărat este că perioada respectivă se caracterizează printr-o puternică laicizare în expresia spirituală. Între personalitățile de marcă ale genului trebuie menționat în primul rând Claudio Monteverdi,

autor de lucrări diverse ca factură, de la canzonete și madrigale la baletе și opere, preocupat mai ales de alternanța procedeeelor contrapunctice cu principiile armonice bazate pe soluții deseori surprinzătoare. Cei ce au studiat paginile rămase de la el subliniază excepționala sa însemnătate la răspântia muzicală reprezentată de începutul secolului al XVII-lea. Monteverdi a avut darul inventivității, a introdus uvertura și stilul avântat, dinamic denumit *concitato*, a muzicalizat recitativul, îndreptându-l spre arioso, a modificat structura orchestrei, corzile devenind o partidă compactă și omogenă, îndeplinind un rol de participant direct la acțiune. Tot lui îi datorăm întrebuințarea, pentru prima oară, a unor efecte deosebite, cum ar fi pizzicato-ul și tremolo-ul, ca și structurarea ariei pe formula tripartită a-b-a prin repetiția *da capo*, cu mențiunea *al fine* în dreptul secțiunii b. Părăsirea configurației versificate a textului și trecerea la proză, i-a oferit posibilitatea extinderii sensurilor expresive, discursul căpătând puternice accente, uneori tensionale, alteori idilice ori triumfale, și crearea de asimetrii prin introducerea măsurilor mixte. El rămâne important și prin conturarea cu precizie a personajelor participante la acțiunea de pe scenă, prin includerea unor formule ritmico-melodice specifice, denumite lait-motive. Venețienii Francesco Cavalli, Antonio Cesti și neapoletanul Alessandro Scarlatti, cu toate că nu au avut forța dramatică a lui Monteverdi, l-au continuat în bună parte, statuând introducerea orchestrală în care își fac loc motivele principale din spectacol și imprimând respirații largi frazelor muzicale în detrimentul amănuntului din text. Subiectele mitologice devin, din ce în ce mai pregnant, un simplu fundal de scene fantastice, cu iz istoric ori întâmplări simple, de zi cu zi. Demersurile lor au purtat, însă, și amprenta îndepărtării de idealurile spirituale, viața mondenă impunându-le compromisuri serioase. În anumite regiuni ale Europei, acolo unde

monarhiile erau extrem de puternice și unde se practica un fast exorbitant, artele erau la rang de cinste iar Opera națională a fost puternic influențată de teatru. Astfel, în Anglia, principalul nume al acestui gen este socotit, pe bună dreptate, Henri Purcell, rămas în istorie prin lucrări de referință, vizibil marcate de inegalabilul Shakespeare, al cărui colaborator apropiat era. Melodiile sale simple, directe, sunt încărcate de iz folcloric și alcătuiesc inedite combinații cu structuri contrapunctice tradiționale. Tot aici a activat și Georg Friedrich Händel, dar acesta nu a reușit, în domeniul respectiv, să atingă profunzimile psihologice ale melodiei, armoniei ori ale polifoniei dovedite în alte tipuri de creație, preferând vocalismele din cale-afară de ample pentru zilele noastre, dar agreate de publicul larg al acelor vremi. Cuclîn subliniază că marele compozitor german a trecut foarte aproape de simfonizarea Recitativului acompaniat, embrion al dramei muzicale în accepțiunea modernă, ceea ce ar fi presupus acomodarea cu normele expresive ale *Madrigalului*, aplicate unei singure linii melodice sau mai multora. În Franța, cu toate că erau bine cunoscute spectacolele de operă italiene și englezești, societatea a fost mai puțin entuziasă în a adopta „noul” de import. La curtea lui Ludovic al XIV-lea, de mare prețuire se bucurau baleturile bazate pe dansurile cu specific local. Conservatorismul a făcut ca Opera la Paris să apară cu întârziere, dar să conțină elemente de sinteză ale genului manifestat în alte centre de cultură. Aici s-au remarcat doi compozitori de mare valoare: Jean Baptiste Lully (apropiat al lui Molière) - considerat întemeietorul Uverturii franceze structurată pe formula lent-repede-lent și inspirată de ceremoniile regale, căruia i se poate reproșa o alunecare pe panta șabloanelor și a facilului - precum și Jean Philippe Rameau, personalitate cu o cultură temeinică, de tip enciclopedist, un talent ieșit din comun, având merite serioase în concretizarea Tragediei muzicale.

Este de subliniat că diversitatea observată în Opera secolului al XVII-lea în privința concepției, exprimării și a manifestării, a atras puternice dispute, inclusiv pe tărâmul estetic dar, cu toate culmile artistice indiscutabile atinse de creatori de geniu, linia generală urmată, așa cum s-a întâmplat și cu Baletul, a rămas pe făgașul expresiei exterioare, adică al degenerării morale, între procesele nefirești, viciatoare ale actului muzical, aflându-se pătrunderea recitativului în genul cântecului de curte și înglobarea ariei în piesa de teatru.

Pași importanți s-au realizat pe parcursul anilor 1600 și în domeniul instrumental, unde poziția dominantă era deținută de tipul de lucrări „à tre”. De pe acest suport s-au desprins, pe de-o parte, sonatele „da chiesa” și „da camera” – cu influență hotărâtoare în definitivarea genului și formei de sonată, iar, pe de altă parte, lucrările concertistice, reprezentate cu multă forță de concerto-grosso. Aici, grupul de soliști (de regulă trei), intitulat *concertino*, se diferențiază, tot mai categoric de *ripieni*, restul formației, prin cantabilitatea și agilitatea scriiturii. Nu trebuie uitat că avântul tehnicii instrumentale și al virtuozității (în care a excelat Arcangelo Corelli) se datorează și uriașelor progrese înregistrate în domeniul construcției de instrumente cu coarde la vremea respectivă. Din punctul de vedere al esenței expresive, însă, interesul primordial provine din zona pieselor pentru orgă și clavecin, unde personalități uitate complet în zilele noastre, precum francezii Titelouze, Le Begue, Marchand, Daquin, Clerambault sau englezul Munday, și-au adus o contribuție hotărâtoare la confirmarea independenței față de text. Piese cu largă circulație în acea vreme se numeau Fantezii, Toccate, Ricercare, Canzone, Capricii, Aranjamente etc. Alăturate

felurilor dansuri, ele sprijină fundamentarea treptată a genului și a formei de suită. Efervescența creatoare a favorizat ivirea unor individualități socotite marcante, pentru că au reușit să evite consecințele subțierii exagerate a discursului muzical prin preluarea, din Operă, a liniei melodice vocalizate, având drept sprijin un firav acompaniament armonic. Astfel, Couperin, cel ce creionează fraza și tema în cuprinsul suitelor sale considerate adevărate „poeme simfonice” ale timpului, și Kuhnau, sunt remarcați pentru consecvența manifestată în promovarea emancipării scriiturii și a gândirii instrumentale. Acțiunea lor a avut influență inclusiv asupra lucrărilor bazate pe un aparat orchestral mai amplu, cu valențe simfonice. Un exemplu în acest sens îl constituie uverturile, unde se cristalizează și se confruntă două tipuri distincte: cel italian, cu succesiunea repede-lent-repede a mișcărilor, și cel de sorginte franceză, axat pe tiparul stabilit de Lully. În linii generale, spiritul îndrăzneț a găsit aici un teritoriu propice pentru multiple experimente arhitecturale. Numeroși alți compozitori, cum ar fi Durante din Neapole, D. Scarlatti (remarcat datorită pașilor importanți în cristalizarea sonatei și în reliefarea expresiei sonore) ori reprezentanții germani Froberger, Buxtehude, Pachelbel, Matheson, Telemann, pregătesc terenul pe care se vor ridica, pe culmi de mare glorie, Händel și Bach. Până la ei, însă, nu pot fi neglijați alți doi reprezentanți de frunte distinși prin aportul substanțial adus la reconsiderarea particularităților de dans ale suitelor, atunci când avalanșa de lucrări, așa cum arătam, determinase o schematizare a structurilor componistice pe fondul trecerii de la gândirea polifonică la cea armonică. Frescobaldi își orientează atenția asupra motivelor - unități formale de referință - cărora le conferă valențe substanțiale, chiar simfonice, iar Pasquini insistă în suitele sale pe atributele de bază ale dansurilor împodobite cu fiorituri, în dorința de a compensa fragilitatea liniei melodice acompaniate,

mult mai săracă în comparație cu contrapunctul.

Creatori de excepție, Georg Friedrich Händel și, cu preponderență, Johann Sebastian Bach, au reușit o surprinzătoare și admirabilă restructurare a polifoniei, înnobilită cu nuanțe armonice. Profilați pe genuri diferite, primul pe lucrări de operă și vocal-simfonice ample, iar celălalt pe muzica instrumentală și vocal-instrumentală, cei doi au stabilit o adevărată piatră de hotar în istoria muzicii sintetizând, filtrând și oferind noi perspective artei sonore. Între ei, Bach - fapt unanim recunoscut - se detașează prin desăvârșirea scriiturii și amplitudinea concepției componistice. Pentru el, mesajul muzical nu are legătură cu profilul religios sau laic al lucrării. Este la fel de profund și răscolitor adresându-se tuturor conștiințelor, indiferent de genul abordat sau de perioada de creație. Formația protestantă și cultura proprie l-au impus în timpul vieții ca poet și filozof, pedagog și interpret. Genialitatea gândirii și a realizării componistice i-au fost descoperite și recunoscute târziu, după dispariția sa, fapt înlesnit și de modestia cu care și-a îndurat existența. Erudiția sa ieșită din comun i-a înrăurit, fără îndoială, creația, împănată cu corale de factură populară și îndrumată, prin utilizarea vorbirii naționale și a unei largi palete de sentimente, spre Om. Un atribut fundamental îl constituie tăria cu care s-a ferit de influențele muzicii de operă, în mare vogă până și în Germania, dar socotită comercială, de o bună parte a societății respective. Dimitrie Cuclin remarcă faptul că Bach încheie, pe un plan net superior, un imens cerc al spiralei muzicale pornit de la *cântarea plană*, demersul său artistic fiind esență pură. Complexitatea structurii sale sonore constă într-o infinitate de mici articulații perfect corelate între ele, modul lor de asamblare și evoluție reflectând nenumăratele nuanțe sufletești ale omului. Paradoxal, afirmă autorul, cu cât

muzica lui Bach pare mai abstractă, cu atât este mai plină de sensuri sonore și spirituale. Întâlnim aici acea modalitate de mișcare explicată cu mare dificultate și numai parțial prin noțiunea funcțiunilor, adică spațiul uriaș - de la piscuri la abisuri - între care psihicul nostru evoluează fără încetare. Desăvârșirea constă, pe de-o parte, în realizarea directă, a moștenirii concrete, iar, pe de alta, fapt decisiv, în conștientizarea resurselor inepuizabile ale creației muzicale – fantezia rămânând un izvor nesecabil - precum și al tâlcului expresiei muzicale. În „Tratat” se subliniază că, nici un alt creator de grandoare nu a reușit să-l atingă și nu va face decât să demonstreze perenitatea marelui compozitor originar din Eisenach, considerat „...cuvântul lui Isus Hristos, făcut muzică.”¹ Aportul lui Bach a fost substanțial în cel puțin trei direcții majore: creația pentru Orgă și Clavecin, Sonata pentru Vioară solo și Oratoriul. În primul caz, unde întâlnim preludii, fugi, tocate, piese cu caracter improvizatoric și tentă pedagogică, denumite invențiuni ori fantezii, apoi variațiuni, suite, concerte și chiar sonate, se poate vorbi de atingerea unei valori supreme de expresivitate raportată la un stil bine conturat, dar și la o arhitectură instrumentală pe calea definitivării unității globale. Profund cunoscător al fenomenului similar petrecut în alte centre ale Europei, în special în Franța și Italia, literatura sa în acest domeniu reprezintă o sinteză proiectată pe un plan superior a tendințelor și curenților timpului. Cel de-al doilea aspect privește un instrument cu mult mai multă flexibilitate și autonomie de mișcare în comparație cu cele care utilizau claviaturile. Prin forța împrejurărilor, vioara era un exponent laic, predispus la realizări progresiste. Compozitorii timpului se arătau înclinați să lărgască sfera cantabilității dar și latura tehnică, de virtuozitate. În gândirea lui Bach, acest instrument

¹ pag. 452

preponderent monodic, se înobilează cu dimensiunea polifonică, bazată pe teme scurte, cu elemente melodico-ritmice simple, ușor de urmărit și de reținut, apărute pe parcursul lucrării în secvențe mici, în registre diferite și în alternanță cu acorduri. Pentru a se sublinia diferențierea vocilor, în interpretare se folosesc intensități variate, imaginația noastră umplând golurile în desfășurarea liniilor cu presupuse note lungi. În atare condiții, se poate afirma că pauzele la Bach au o puternică încărcătură dinamică. Cu timpul, vioara a devenit preferata Orchestrei simfonice iar Sonata pentru Vioară solo, metamorfozată în Sonata „da camera” ori „da chiesa”, este precursora Simfoniei. Cu toate că nu se cunoaște momentul ivirii acestui gen, se poate aprecia modalitatea desprinderii de Suită, prin adoptarea și afirmarea unei piese introductive lejere, de felul celor practice în epocă, cu rol foarte clar de accentuare a atributului de sobrietate al Sonatei. Acest contrast va reprezenta un principiu de bază în arhitectura ulterioară, în ultimă instanță, o reflectare a viului în actul de creație muzicală. Cât de abstract devenise Dansul și care a fost rolul lui în transformarea genului de Sonată solo într-o lucrare pentru grup de instrumente, de orientări diverse - de la cele bisericești la cele de reconfortare ori divertisment - este greu de presupus, însă drumul a fost presărat cu efortul a generații de compozitori preocupați, involuntar, de punctul final, întruparea Simfoniei. În sfârșit, un al treilea gen definitoriu al lui Bach este Oratoriul, perceput ca modalitate principală de contrabalansare a genului liric, întrucât era socotit de o parte a societății desuet.¹ Diferențele dintre ele se refereau la subiect, prin urmare, la personajele implicate, la viteza de derulare a acțiunii, genul vocal-simfonic necesitând intervenția unui povestitor (Evanghelist în Patimi), dar, mai ales, la modalitatea de prezentare în fața publicului, pentru Oratoriu

¹ Nu întâmplător, cele două ample genuri se ivesc aproape concomitent, în jurul anului 1600.

fiind imposibil de admis anturajul scenic redat de fast, decoruri ori mișcare. De altminteri, multă vreme lucrările vocal-simfonice de acest gen nu se puteau cânta decât în biserică (și pentru că erau însoțite de orgă), Händel fiind primul ce proiectează prezentarea în fața publicului, pe scena de concert. Între Operă și Oratoriu există numeroase similitudini, tratarea strict muzicală fiind destul de apropiată: momente orchestrale, recitative, arii, duete, terțete, coruri etc., grupate în unități mai mari - acte ori secțiuni (numere) ale canoanelor muzicale eclesiastice. Cu timpul, reliefaarea intensității mesajului a necesitat extinderea la maximum, ca suport material, a dimensiunilor aparatului vocal-instrumental. Era inevitabil ca filonul puternic al sentimentelor umane să pătrundă și în muzica bisericească. În „Pasiuni” – lucrări vocal-simfonice de orientare protestantă – Mântuitorul Isus nu mai este prezentat ca având însușiri divine. El pare un om obișnuit, chinurile sale părând a fi ale oricărui semen. Reveria mistică este complet îndepărtată. În felul acesta se deschide un drum nou, cu mai multe ramificații, între ele, una vizând capacitatea Oratoriului de a primi subiecte laice rămânând o lucrare la fel de impunătoare, situație strălucit confirmată de Haydn, iar alta se referă la momentele orchestrale în sine, unde se simte deja necesitatea unor dimensiuni noi, simfonice. Bach păstrează, încă, o anumită dependență a orchestrei față de ansamblul general, conjunctură de înțeles datorită stadiului incipient al muzicii instrumentale la timpul respectiv, în comparație cu epocile ulterioare. Cu toate acestea, în părțile sale orchestrale din marile lucrări vocal-instrumentale își face apariția un suflu nou, năvalnic, de o forță și de o densitate impresionantă. Oratoriile lui Händel, pe subiecte inspirate cu precădere din Vechiul Testament, largesc latura expresiei omenești. Ele par mai abordabile, în comparație cu severul Bach, pentru că melodia este mai intens cultivată, iar stările interioare sunt

schimbate cu mai mare frecvență - pendulând între lirism și bravură. Influențele Operei (îndrăgită mult) sunt mai vizibile în creația sa decât la Bach, marele său contemporan, pe care, se spune, nu l-a întâlnit niciodată. Lucrările vocal-simfonice ale lui Händel și, mai ales, cele bachiene rămân marcante în istoria genului. Fără discuție, tradiția a jucat un rol esențial, eforturile generațiilor anterioare contribuind la fertilizarea unui teren statornicit de cei doi creatori geniali ca piloni universali. Este de accentuat că, între ei, Bach se distanțează prin sinteza între afectivitate și tehnică, și prin îmbinarea polifoniei cu armonia, efectul observându-se în restructurarea profundă a modalismului și deschiderea perspectivei vaste a funcțiunilor reunite în ambianța centrului tonal. De aici încolo, calea spre întruchiparea formei de Sonată era deschisă. Cuclin descrie drumul parcurs de la cântarea plană până la Bach ca pe o imensă cupolă, de la el urmând alta ce se încheie în secolul al XX-lea, cuprinzând totalitatea comorilor muzicale. Rostul întregii zbateri creatoare, pe un plan superior, filozofic, este, în ultimă instanță, reliefaarea tuturor caracterelor reunite într-o imaginară și atotcuprinzătoare ființă, simbolizând nevăzuta, dar atotprezenta Divinitate. Această entitate tinde fără încetare, prin materializare formală și evidențiere expresivă, să atingă principiul fundamental al ei, aflat în stare perfectă numai în punctul de plecare, acolo unde se poate vorbi de „realitatea supremă”.

După Bach, fenomenul muzical cunoaște o puternică extindere. Gândirea componistică a stimulat performanțele în construcția instrumentelor și în tehnica de interpretare. Pași însemnați se ating atât în latura expresivă cât și în cea de virtuozitate. Vestii lutieri italieni lansaseră în întreaga Europă instrumente de coarde de o calitate a sunetului inegalabilă. A urmat, ca o

consecință firească, perfecționarea instrumentelor de suflat, cu efecte multiple și benefice pentru viața muzicală. În atare condiții, concertul instrumental cunoaște o majoră dezvoltare. Capodoperele oferite lumii de reprezentanții de frunte ai clasicismului și ai romantismului se sprijină pe structurarea formei de *concerto* reușită de Viotti și transmisă marilor interpreți compozitori, precum Kreutzer, Paganini sau Spohr. În acest context, trebuie remarcat un moment elocvent pentru istoria genului, capital în deschiderea de orizonturi nebănuite - apariția pianului - instrument menit să acopere zona aflată între masivitatea asociată uniformității orgii și delicatețea însoțită de transparență a clavecinului. Acesta a redus din ambitusul oferit de orgă dar a lărgit considerabil paleta expresivă și tehnică a interpreților. De aici încolo, dinamica, pătrunsă în literatura pentru coarde și suflători, devine parametru accesibil și claviaturii. Elasticitatea în redarea partiturilor, a permis pianului dozarea și nuanțarea fără eforturi deosebite a vocilor, fenomen denumit astăzi structurarea discursului muzical. La orgă, schimbarea registrației necesită și în prezent manevrarea destul de incomodă a numeroase butoane, de multe ori fiind obligatorie prezența unui asistent însărcinat numai cu atribuții tehnice, pentru a ușura sarcina executantului. Compozitorul a fost permanent obligat să-și ia măsuri de precauție, asigurând timpul necesar realizării schimbărilor, artificiile fiind adesea în detrimentul unității și al coerenței opus-ului. Înscrierea pianului în rândul instrumentelor preferate de compozitori și public a oferit un puternic imbold pentru introducerea lui în orchestră în calitate de instrument solistic. Ca o privire critică, se poate reproșa genului concertistic o exagerare a tentei simfonice, compozitorii arătându-se prea tentați ca, odată cu travaliul asupra discursului instrumentului principal, să amplifice și aparatul orchestral, ajuns, încetul cu încetul, disproportionat. Cuclin afirmă cu tărie - în pofida

rezervei pronunțate asupra genului în sine - că domeniul este departe de a fi epuizat, dar că noțiunea de Concerto trebuie înțeleasă în sensul derulării particulare în dialog cu un grup adecvat, în strictă concordanță cu sensul și cu necesitatea arhitecturii globale.

În domeniul liric este de semnalat nașterea *Operei Comice* ca o replică a celei „seria”. Dezavuată de mulți elitiști, trebuie recunoscut că marea „priză” la public se datorează oglindirii unor aspecte din viața cotidiană. Grétry, unul dintre înfocații susținători ai genului, a luat poziție publică, blamând sistemul simfonic în ansamblul său. Rămâne o problemă de opțiune personală, dincolo de cultura generală, experiență, educație, profesie, credință etc., înclinația spre un anumit tip de reflectare a realității, întrucât și tematica mondenă, cu iz de bufonerie, dar și lucrările muzicale situate la cote înalte artistice sunt aspecte apărute și perpetuate ca cerință spirituală certă. Este adevărat, însă, că așa-zisa muzică „grea” solicită eforturi mai serioase pentru descifrarea tuturor sensurilor, dar este dincolo de orice îndoială că ea nu se adresează numai „cremei intelectuale”. Pentru *Opera comică*, trăsătura esențială o reprezintă forma liberă - rezultat al gradului de pregătire și al intuiției artistului - mai degrabă decât urmarea particularităților acțiunii. Subiectele se sprijină în bună parte pe laturi convenționale, natura sensibilă fiind doar schițată. Modalitatea principală de prezentare a acțiunii se rezumă la categoria dialogurilor, declamația apărând cel mai frecvent, efectul artistic depinzând de procedeele împrumutate din teatru. Momentele demne de interes, din punct de vedere muzical, cele încheiate ca formă, sunt relativ puține și răspândite pe tot parcursul lucrării. Ariile sunt în continuare căutate, adaptate acum la variantele repetitive. Ele

se situează, însă, destul de departe de stările sufletești majore, întrucât deserveau un text cu prea puține și nesemnificative inflexiuni între strofe. Caracterul general trădează o doză însemnată de comoditate ori de suficiență spirituală, valențele primordiale muzicale părând îndepărtate. Perpetuat ca o reprezentatie destinată cu precădere simțurilor, genul s-a bucurat de apreciere pe o zonă geografică deosebit de largă și a beneficiat de aportul însemnat al unor prestigioase nume, precum Pergolesi, Monsigni, Philidor ș.a. Istoria înregistrează circulația unor subiecte cu rezonanță în rândul publicului, ca de exemplu, Pygmalion, tema generoasă venită din mitologia greacă a regelui îndrăgostit de o statuie creată de propria-i mână și, însuflețită apoi de către Aphrodita. De la Rousseau, subiectul ajunge până la Bizet, după ce i-a inspirat în fel și chip, și pe Benda, Mozart, Mendelssohn, Schumann ori Grieg.

Fenomenul cu adevărat interesant și relevant din punct de vedere al spiritului, rămâne cel al transformării gândirii modale într-una tonală și orientarea muzicii pe calea genurilor omofone, acolo unde sonata este suverană. Momentul de răspântie, așa cum s-a mai subliniat, îl constituie fenomenul Bach care, sintetizând o experiență seculară, a întronat noțiunile de temă, expoziție-reexpoziție și zonă de prelucrare, oferindu-le un suport tonal, prin urmare relații diatonice perfect coerente.

Bach și Beethoven sunt suportii unui edificiu nou și grandios, unul marcând începutul, iar celălalt apogeul. Dacă primul semnifică pragul între modalism și tonalism, dintre polifonie și armonie, titanul de la Bonn – cum este supranumit în istoria muzicii - simbolizează trecerea de la clasicism la

romantism, de la rațiunea bine strunită și simetric prezentată, la patosul și zbuciumul sufletesc. Între aceste limite, se situează Școala de la Mannheim, cu reprezentanții săi de frunte - Cannabich, Richter, Stamitz și mulți alții, generația de compozitori francezi mai puțin cunoscuți - Méhul, Philidor ori Gossec, precum și fiii lui Bach. Meritele lor constau în clarificări importante aduse formelor și în prelucrarea tehnică și emoțională a materialului muzical. Cu toate acestea, compozitorii se dovedesc destul de șterși ca personalitate în comparație cu Bach, marele predecesor, neîndrăznind să apuce hotărât pe alte drumuri. Tabloul general al evoluției fenomenului muzical nu poate fi întregit și înțeles până la ultimele consecințe decât dacă se ia în considerație și puternica efervescență socială de la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Revoluția franceză, cu eco-ul atât de puternic în întreaga Europă, își propusese, între altele, să statornicească, precum vechii greci, anume reguli de instruire și de comportament muzical la scară națională. Se făcea abstracție, în numele *iubirii de umanitate*, de faptul că singurele norme viabile nu pot veni decât din interiorul fenomenului, din conștiința fiecărui compozitor, chemat să asigure o „judicioasă alegere și proporționare a tuturor materialelor necesare științific *armonioasei*, și divinizatoarei, deci, realizări arhitecturale proprii să exprime, să evoce, susție, promoveze, și să facă a triumfa concepțiunile noastre, de orice gen, ele însele, desigur, alcătuite conform aceleiași armonii divinizatoare și unice.”¹ Revoluția franceză a avut un puternic impact în cultura vremii. Din punct de vedere muzical s-a reușit restructurarea din temelii a gândirii și a expresiei sonore. Paisiello, Méhul, Spontini, Lesueur, Cherubini, Boieldieu, cu activitate preponderent legată de Operă, sunt puternic atrași de noul spirit ce solicita o radicală schimbare în concepția și organizarea sonoră, în primul

¹ pag. 468

rând ruperea de biserică și de polifonie. Clasicismul muzical s-a cristalizat mai ales la școala vieneză, reprezentanții săi de frunte fiind Haydn, Mozart și Beethoven, dar Dimitrie Cuclin îi include aici și pe Weber și Schubert. Se pare că centrul Europei a facilitat limpezirea și definitivarea principiilor noului curent, libertatea de exprimare dovedindu-se mai largă decât în alte părți. La curtea regelui Franței, de exemplu, protocolul rămânea sever și restrictiv, împiedicând circulația marilor idei. În cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea s-a reușit structurarea definitivă a sonatei – cu echilibrul ei perfect – ca o încununare a tuturor celorlalte forme omofone. Aceasta a presupus proporționarea desăvârșită a forțelor antagonice pe diverse paliere: sentimentul cu rigoarea, melodia cu armonia, programatismul – aflat într-o fază incipientă - cu forța proprie de redare a mesajului, specifică artei sunetelor. Melodia clasică este articulată pe tiparul arcului boltit, unitățile componente – celula, motivul, fraza și perioada – fiind perfect conturate. Din amintita epocă datează și desprinderea compozitorului, ca modalitate de răzvrătire personală, de tutela apăsătoare a celui care-l angaja pe termen lung, asigurându-i existența: curtea regală, cea princiară, primăriile marilor metropole ori biserica apuseană. Fără a nega ideea că nivelul personal de instrucție al capetelor încoronate a determinat stadiul înalt al practicii artistice în genere – prin urmare și al muzicii – în perimetrul respectiv de influență, precum și progresul în această sferă, totuși, se poate spune că lucrarea muzicală, condiționată financiar, suferea inevitabile și uneori semnificative compromisuri. Independența materială a creat, indubitabil, multe suferințe, istoria menționând cazuri celebre de compozitori stinși în neagră mizerie (Mozart fiind un exemplu notoriu), dar a oferit și posibilitatea afirmării unor idealuri noi, chiar apostolice, care au pus în altă lumină relațiile dintre artiști, operele lor și societate. Muzica își

desăvârșește semnificația de mesager divin, cu menirea de a ne purta spre zenit. Cu Haydn, văzut ca întruchiparea optimismului câmpenesc, și Mozart, debordând de reverii uneori strălucitoare, alteori încărcate de nostalgie, substanța sonoră se plasticizează, se ordonează pe criterii noi vizând sinceritatea, simplitatea, simetria și firescul. Tendința generală fiind apropierea de om și de activitatea lui curentă, în muzică își fac loc, într-o măsură mult mai concretă decât în epocile anterioare, influențe rustice, cu deosebire în domeniul stărilor sufletești, al redării spontaneității și veseliei omului simplu de la țară, iar limbajul muzical se expresivizează pe măsura câștigului în claritate și stabilitate. Cu excepția ultimelor ópusuri, din creația celor doi mari compozitori vienezi răzbate, încă, o atmosferă de salon, ușor dansantă și galantă. Beethoven - personalitate vulcanică și nonconformistă, puternic implicată în marile schimbări sociale petrecute la cumpăna dintre veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea - rupe definitiv cu această stare de lucruri. Expresia lui sonoră, dominată de dramatism și de contraste extreme, pare un rezultat al clocotului mulțimilor contestatare. El preia schema de sonată și-i stabilește ultimele retușuri înainte chiar de clarificările teoretice și științifice ale domeniului. Dar, fapt semnificativ, atunci când expresia o cere, nu se sfiește să modifice configurația formei deabia cristalizată, adaptând-o noilor cerințe. Astfel, pentru ca discursul să devină mai aprig și mai convingător, înlocuiește menueto-ul cu scherzo-ul (acolo unde se căzuse în conveniență), reformulează motivul tematic (devenit, la el, percutant și obsedant) și amplifică într-o măsură considerabilă ambitusul și aparatul orchestral. Registrele extreme sunt mai intens utilizate decât la înaintași, piculina, contrafagotul ori trombonii aducând un plus de spațialitate și de adâncime rezultantei sonore. Aceste instrumente, utilizate pe larg în epocă, devin o prezență organică în orchestră. Momentele de

„tutti” evidențiază o deplină logică în scriitura fiecărui grup component al orchestrei. Dar forța este amplificată de partida alămurilor, stăpână cu precădere a registrului mediu și grav. Devine o regulă generală utilizarea a patru corni cu sarcina de omogenizare acustică, iar aceasta a avut drept consecință, pentru obținerea unui echilibru necesar, amplificarea numerică a corzilor. O redimensionare cunoaște și grupul de percuție, introdus în discursul muzical în felurite chipuri. De la efectul ritmic se ajunge la sugestie coloristică - prin utilizarea de instrumente specifice, cum ar fi triunghiul sau prin nuanțe mai reduse decât cele în care cântă restul orchestrei - și la reliefarea unui anume programatism, așa cum se conturează în scena furtunii din Simfonia a VI-a. Chiar și în domeniul cameral, gândirea sa este simfonică, întrucât parametrii pe care se clădesc lucrările sunt împinși mult spre extreme. Radicalismul beethovenian devine și mai evident spre sfârșitul vieții. Matca gândirii sale, specifică perioadei clasicismului, sfârșită total canoanele. În ultimele cvartete întâlnim cinci-șase părți de dimensiuni diferite, iar ordinea este schimbată față de tiparul obișnuit, întrucât și mesajul său este mai răscolitor, mai dens în semnificații față de tot ce a scris el până atunci ori în comparație cu alți compozitori. Introducerea corului și a soliștilor în finalul Simfoniei a IX-a, ca modalitate directă de redare a dorinței fierbinți de comuniune general umană, ideal spiritual milenar, reprezintă fundamentarea unui nou traseu muzical, cel dramatic-simfonic, sinteză deplină a stilului vocal cu cel instrumental. Fenomenul întrepătrunderii poate fi urmărit în timp, vocalismul influențând latura instrumentală pe filiera *madrigalului dramatic* – *cvartetul de coarde* – *orchestră simfonică*. O altă direcție face legătura între *madrigalul solo* și *dramă*, trecându-se prin recitativ și arie. Spirit liber și clocotitor, Beethoven, a cărui operă este plină de înțelesuri profunde și de întrebări ce vizează

destinul omenirii, comunică totul direct, într-o manieră personală, dar apelând la mijloace strict tradiționale. El rămâne formal în măsura în care substanța sa sonoră se încadrează în riguroase construcții arhitecturale și se dovedește convențional întrucât tâlcul său este transmis cu mijloace exclusiv muzicale. Problematika rezultată din creația beethoveniană – din punct de vedere filozofic – nu se rezumă la căutările epocii din timpul său, în sens restrâns, ci reflectă preocupări perene ale omenirii, cu valabilitate și actualitate generală. Ceilalți doi compozitori – Weber și Schubert – incluși de către Cuclin în zona clasicismului datorită clarității structurilor melodico-armonice și a schemelor formale, accentuează latura afectivă a discursului, cu precădere în privința aspectului liric. Apar note tulburătoare, nostalgice, uneori încărcate de tragism, specifice romantismului a cărui declanșare, prezisă de Beethoven, nu mai putea fi stăvilită.

Progresul uman, fenomen asociat evoluției civilizației, a cunoscut și momente de convulsii ori stagnare, confuzie și nehotărâre. Salturile calitative - recunoscute în schimbările etapelor mari - au fost posibile datorită stării de spirit generale (instaurată cel mai adesea în urma unei puternice recesiuni psihologice) și cuprinde entuziasm dus până la înflăcărare, apoi speranță și încredere, atribute ale ființei cutezătoare, de neclintit din drumul său spre țeluri înalte. Fără îndoială, procesul poate fi recunoscut și în muzică, unde noțiunea de Romanticism, depășește înțelesul strict, îndeobște recunoscut, de perioadă istorică definită de înclinațiile cutezătoare, aplecarea spre natură, lirism, tradiții naționale, eroism și libertate de expresie, în alternanță cu alte aspecte: dramatice, de deznădejde, neputință, îndoială ori de renunțare la luptă, caracteristice și ele trăsăturilor

interioare omenești. Dimitrie Cuclin identifică în istoria artei sonore arcuri mari definite prin necesitatea spirituală a compozitorilor de a se ridica deasupra condiției obișnuite. Din acest punct de vedere, Romanticismul este fie „distructiv-reconstructiv” - de la cântarea plană la Bach (rolul marelui muzician german ieșind din nou în evidență, ca hotar și filtru între culturi) - fie unul supus raționamentului - așa cum se întâmplă în clasicism. Prin valoarea spirituală deosebit de înaltă, datorată atingerii inefabilului, a sublimului descoperit dincolo de orice explicație în ultimele sonate pentru pian și cvartete, autorul „Sonatei lunii” este un al doilea moment plinar de esență romantică din istorie. „Beethoven a suferit. Și aici poate, mai mult decât în influența principiilor umanitare cerebrale răspândite de Revoluția franceză, putem găsi izvorul cel mai sigur al iubirii lui pentru umanitate, al milii sale nelimitate pentru suferințele ei, al dorinței lui neînfrânate, tot mai neastâmpărate, de a le tămădui. Și invectivelor disprețului ori urii, ciomagul răzbunării, el le preferă echivalentul muzical al psalmului lui David!....Poate să nu fi avut încă perfecta conștientă a unui apostolat artistic. Dar acest apostolat este totuși o inerentă a artei lui. Nerestrânsă era identificarea lui cu zdrobitoarele convulzii ale omenirii. Dar, poate, el se simțea, inconștient, descurajat de materiala imposibilitate de a reforma pe călăii ei prin magia artei.”¹

Cea de-a treia mare boltă romantică este perioada cuprinsă între 1830 și începutul secolului al XX-lea, recunoscută ca atare și de tratatele de specialitate. Cuclin susține că în acest răstimp se pot delimita două tendințe certe: una de regres, reprezentată de Berlioz și principalii săi adepți –

¹ pag. 485

Spontini și Mayerbeer - și alta de puternic elan, Wagner reprezentând punctul terminus. Paradoxal, declinul a intervenit în condițiile în care compozitorul francez, creator al celebrei „Simfonii Fantastice”, urmărea cu insistență înlăturarea chingilor formale clasice. Aici, trebuie făcută precizarea că în artă survin tipuri diferite de convenționalism, cum ar fi, de pildă, cel neproductiv, atunci când se caută noutatea de dragul schimbării, atitudine potrivită celor incapabili să atingă „...centrele vitale ale sufletului în continuă, irezistibilă, impetuoasă mișcare și străduință.”¹ La polul opus se află convenționalismul constructiv, adică, inovația apărută ca necesitate stringentă interioară, ce „...formează însăși substanța artei, suportând viața esență, asigurând proporționare și echilibrare operei, tot atât de reale și necesare în imperiul spiritual cași în lumea materiei.”² În accepțiunea lui Dimitrie Cuclin, Berlioz rămâne contradictoriu, alături de pagini încântătoare găsindu-se și momente banale, rod, „...fără îndoială, instrucții sale insuficiente, nu destul de serioase.”³ Parțial, pe urmele lui au mai călcat și Chopin, Liszt ori Schumann, cu toate că niciunuia nu le pot fi ignorate contribuțiile la progresul muzical. Din lucrările specifice acestei epoci răzbate dorința de sondare a propriului subconștient, și de aici, uneori, zbuciumul tumultuos ori înclinația spre însingurare, spre visarea încărcată de ireal. Pianul și vioara sunt instrumentele camerale preferate pentru redarea unor sentimente complexe, minuțios urmărite. Apar forme și denumiri noi precum Balada, Nocturna, Reveria, Mazurca, Poloneza, Studiul, Capriciul etc., însă, în domeniul simfonic și concertistic, întreaga forță emoțională a fost turnată în tiparele stabilite în clasicism, noutățile constând în lărgirea dimensiunilor fiecărei secțiuni, în accentuarea

¹ pag. 489

² pag. cit

³ pag. 489

ciclicității și a programatismului. Sonata, atât în sfera camerală cât și în spațiul orchestral, cuprinde acum grupuri tematice principale, (în Romantismul târziu, tema a treia, desprinsă din cea secundară, definindu-se ca o constantă). Însăși noțiunea de temă suferă mutații spectaculoase ca semnificații și întindere. Bunăoară, la Brahms și Ceaikovsky întâlnim frecvent teme ale punților, dezvoltărilor sau zonelor terminale – denumite code. Melodia este mult mai amplă decât în etapa anterioară, ea ocupând, uneori, spațiul unei întregi perioade, are mai multe meandre și este substanțial susținută de voci interioare cu configurație paralelă ori contrară. În situațiile monodiilor acompaniate, utilizate în continuare pe larg, linia melodică nu mai poate fi fredonată decât rareori, ea își modifică structura interioară, vocalitatea pierzând teren în fața instrumentalității. Acompaniamentul se sprijină pe formule noi de pedale figurate, predominante fiind sincopile și contratimpii. Tema în sine devine un complex melodico-armonic defalcat numai din rațiuni analitice. Se păstrează, însă, echilibrul dintre articulații, pentru asigurarea omogenității discursului. Sunt dese cazurile de modulații la tonalități îndepărtate, mai mult sau mai puțin pregătite psihologic, prin cromatisme surprinzătoare, prin acorduri complexe, cu alterații multiple și, foarte des, prin enarmonie. Trisonurile simple, în stare directă sunt utilizate, spre deosebire de perioadele anterioare, destul de rar, și mai ales ca momente de respirație sau de încheiere. Romantismul în muzică este un fenomen deosebit de complex, atât ca arie de răspândire (a cuprins toate centrele culturale importante ale Europei), cât, în special, ca evoluție. Îndrăzneala și temeritatea spirituală erau noțiuni la ordinea zilei pentru compozitori ce păreau să nu cunoască îngrădiri în actul de creație. Acest lucru a favorizat, după 1870, apariția și dezvoltarea Școlilor naționale, cu accentul pus pe elementele folclorice

specifice, prelucrate cu mult rafinament. Cu toată libertatea, rigoarea nu lipsește, chiar dacă acum se poate vorbi de o dimensiune nouă în muzică – cea agogică. Schimbările de tempo subliniază caracterele diferite ale temelor dar și unduirile melodice, tresăririle de-o clipă sau punctele culminante superioare și inferioare. Fluctuațiile de tempo, bine justificate din punctul de vedere al expresiei și pluritematismul au constituit premisele pentru apariția *Poemului simfonic*, una dintre marile cuceriri ale Romantismului. Aparatul orchestral ajunge la dimensiunile extreme, spre sfârșitul perioadei fiind deseori utilizate alăturile cu patru trompete, opt corni și a tubelor wagneriene. S-au încercat chiar și variante de lucrări gigant – așa cum este cazul „Simfoniei celor o mie” scrisă de Berlioz – dar acestea au rămas, însă, doar experimente. Fluxul sonor rămâne organizat, ca și în clasicism, pe principiul pulsatoriu, al acumulărilor și diminuărilor de voci, pentru crearea de puncte culminante, însă acum paleta coloristică este mult îmbogățită. Substanța psihologică a scriiturii vremii obligă pe oricare instrumentist al orchestrei la o participare totală în cadrul ansamblului sonor, fie că se află în postură tematică ori în plan secundar, de susținere armonică sau ritmică. Devine obligatorie pregătirea de performanță, dacă se dorește respectarea partiturii și obținerea unor anume trepte de calitate. Tehnica de mână stângă, la cordari, vizează stăpânirea pozițiilor înalte, a intonației pe duble și triple corzi, a unui vibrato larg, pasional, a unor apăsări diferite a corzilor în funcție de necesitățile interpretative, iar cea de mână dreaptă, presupune mânuirea cu iscusință a arcușului, pe toată întinderea sa și obținerea de efecte deosebite grație unor maniere de trăsătură, nemaiauzite până atunci. Paganini introduce pizzicato-ul realizat cu mână stângă, getatto-ul, flageoletul și cavalcada de pasaje în spicatto ascendent. Ritmul apare tot mai des în prim-planul sonor, diviziunile

excepționale constituind, cu precădere în simfonismul romantic târziu, nucleul tematic principal și, în opoziție cu formulele obișnuite, prilej al dezvoltărilor multiple. Romantismul este, probabil, perioada cu cel mai impresionant număr de compozitori valoroși precum și de capodopere din istoria artei sonore. Dintre numele de rezonanță în domeniu, se disting, alături de cei menționați deja: Cesar Franck, George Bizet, Giuseppe Verdi ș. a.. Indiscutabil, fiecare își are amprenta unică, inconfundabilă, într-un domeniu sau altul al creației muzicale, fiecare a marcat câte o etapă pe drumul nesfârșit al progresului, dar autorul „Tratatului de Estetică muzicală” sesizează următoarele: „...ce nu le-a fost dat, însă, a fost înțelegerea și tăria *Magistralității*, care dirijează sufletul în sensul concepțiunii divin și uman proporționate.”¹ Întreaga perioadă a Romantismului nu ar căpăta deplin înțeles și contur fără a lua în considerație contribuția inegalabilă a lui Richard Wagner – evidențiat nu numai prin fecunditatea creatoare, dar, în special, prin calitatea paginilor muzicale rămase ca moștenire umanității întregi. În istorie, numele său rămâne legat de desăvârșirea *Dramei muzicale*, unde totul este gândit la proporții monumentale: subiect, discurs muzical, montare scenică. Dacă importanța compozitorilor post-beethovenieni constă în primul rând în particularitățile lor individuale, postura genialului artist născut la Bayreuth, iese cu pregnanță în relief grație contopirii conștiente a calităților celorlalți. Wagner pășește majestuos pe covorul așternut de predecesorii și de contemporanii săi, însă, nu trebuie uitat că, în paralel cu el, și alte modalități de exprimare artistică, cum ar fi cea strict orchestrală, de pildă, atingeau strălucirea plenară, prin personalități de excepție: Anton Bruckner, Max Reger, Hugo Wolf, Gustav Mahler ș.a.

¹ pag. 491

De-a lungul timpului, marii realizatori de Operă, încercând să atingă gradul cel mai înalt al resurselor inventive și științifice ale vremii, au oscilat, totuși, între o înclinație accentuată fie spre text, fie spre latura sonoră, momentele de deplină fuziune fiind mai mult ori mai puțin pregnante. Uzanțele au constituit un puternic fundament în demersul întreprins, aria rămânând factorul cheie în năzuința compozitorilor de a atinge inefabilul, fără a scăpa din vedere coerența în prezentarea subiectului ori creionarea personajelor. Pe acest tărâm s-au purtat nenumărate dispute estetice și teoretice provocate de adepții școlilor cu vechi tradiții în domeniu – franceză, italiană sau germană, dar și de susținătorii principiilor noilor tendințe reflectate de culturile muzicale naționale. Pe lângă acestea, se manifestau și curente cu valoare mai redusă din punctul de vedere al expresiei intrinseci. Încercând compensarea decăderii *Operei comice*, în viața muzicală se impun genuri noi, ușor accesibile, între care Opereta, ce preia vodevilul, și Cabaretul, ce-și apropie Romanța. Destule titluri au fost scrise special pentru desfătarea unui public aparte sau pentru anumiți soliști în „vogă” la vremea respectivă, calitățile vocale impunând anumite trasee melodice ori scheme structurale fără a se ține cont de puterea expresivă a textului pur. Evoluția muzicii în această direcție a fost mult mai pregnant influențată, față de alte ramuri, de așa-ziiși „specialiști”, plasați uneori în posturi de decizie. Existența lor ne-a urmărit permanent, în vremurile moderne fiind, însă, mult mai rafinat răspândiți într-o societate dominată într-o proporție covârșitoare de puterea banului și, prin urmare, nu lipsită de aspecte viciate și imorale.

Wagner a avut forța și tăria de a-și propune un țel propriu și de a și-l atinge cu prețul unor eforturi ieșite din comun, trecând peste conveniențele timpului. Sesizând deficiențele înaintașilor, el „...realiză acțiunea și textul de reală

valoare lirică-dramatică, pecăt posibil în justa concordanță cu accentul muzical, fără ca, pentru aceasta, să renunțe la muzica cea mai înaltă pe care era capabil să o facă.”¹ Influența reciprocă, între vorbă și sunet, este atât de evidentă, încât devine aproape imposibil de stabilit dacă sau cum, vreuna din laturi domină în realitate. Creația sa este o reflectare a faptului că „...esența muzicală e un armonic superior substanței verbale și dramatice, cu legi armonice mai perfect definite și deci mai propriu conducătoare decât conduse, mai pure, mai veritabile, juste și îndreptătoare.”²

Între „Rienzi” (prima operă de valoare) și „Parsifal” - cântecul său de lebadă - întâlnim „Olandezul zburător”, „Tannhäuser”, „Lohengrin”, „Tristan și Isolda”, precum și „Maeștrii cântăreți din Nürnberg”. Dacă muzica lui Beethoven emană o uriașă tortură a sufletului, ce lasă impresia preluării întregii suferinți a omenirii pentru a o izbăvi - de aici provenind starea generală de apostolat, de totală afecțiune și ofrandă îndreptată spre umanitate, cugetul biruind definitiv poftele lumești - predilecția lui Wagner se îndreaptă spre mitologia germană și nordică, izvor interminabil de inspirație și de meditație umană. El reușește în „Tetralogie” - opera sa cea mai însemnată, însumând, sub genericul „Inelul Nibelungilor”, preambulul „Aurul Rihului”, și trei titluri grandioase: „Walkyria”, „Siegfried” și „Amurgul zeilor” - unificarea celor trei zone la care fac referire toate legendele cunoscute: stratul celest, terestru și cel tenebros, din îmbinarea cărora rezultă existența noastră de zi cu zi.³

¹ pag. 494

² pag. cit.

³ Amploarea și densitatea mesajului necesită o pregătire aparte a publicului și o anume ceremonie de desfășurare a spectacolului. Astfel, pe măsura actelor ce înregistrează o medie de timp considerabilă, și antratele trebuie să fie lungi. În cadrul Festivalului de la Bayreuth, unde flacăra spiritului wagnerian se

În fondul ei, *Drama* wagneriană reunește *Madrigalul*, cu cele două ipostaze ale sale: monodic și polifonic, și *Poemul simfonic*. Noutatea constă în utilizarea, pentru prima dată, a melodiei fără sfârșit. Aici avem de-a face cu linii melodice repartizate atât cântăreților cât și orchestrei, în permanentă transformare în funcție de nuanțele textului, pe deplin eliberate de manierismul ariei sau al liedului. Se oferă astfel șansa evoluției ideale, în strânsă legătură cu proporționarea tonală generală și cu cea diatonică în tonalitate, din discursul simfonic. Wagner a evitat eroarea lui Beethoven de a folosi recitativul, chiar și neacompaniat ori exprimat numai de orchestră, în Dramă și de a încorseta linia melodică în forme instrumentale. Totodată, a reușit transcendența cuvântului atunci când acesta devenise – în demersul său artistic - incapabil să redea în totalitate sensurile ultime, oricât de evocator ar fi fost. El părăsește configurația motivică în accepțiunea clasică, traseul melodic respectând adoma intonația verbală, iar mișcarea neîncetată bazându-se în special pe cromatisme. Lait-motivul, utilizat pe larg de Liszt și Franck, este folosit și aici din abundență, pentru asigurarea unității și stabilității, caracterizând situații, personaje, stări de spirit, locuri etc. Perioada de maturitate înseamnă, pe lângă concretizarea dramei ca dimensiuni și a libretului conceput personal, definitivarea țesăturii melodice de o maximă dificultate, necesitând voci speciale, și renunțarea la cor, ca personaj colectiv, omniprezent. Rolul acestuia este preluat de orchestră, care, prin scriitură, învăluie vocea umană asigurându-i sprijin total și permanent. „Dar opera lui Wagner reprezintă nu numai definitiva cucerire a metafizicii, a sufletului și artei, dar, de asemenea și a mentalității

păstrează nestinsă, spectacolele încep la ora patru după-amiaza pentru a se încheia seara târziu, după ora zece. Publicul are posibilitatea de se plimba în voie, în pauzele de câte o oră, pe aleile unui parc imens, fiind avertizat de reluarea spectacolului de o fanfară de alămuri intonând principalele lait-motive ce urmează a fi intonate, de trei ori, în decursul a cincisprezece minute.

artistice, în ea însăși, precum și relațiunile ei cu lumea înconjurătoare.”¹ Artistul compozitor și-a câștigat, în fine, independența totală și definitivă în fața semenilor și a posterității. Idealul profetic, sublim, al artei diferențiază din acest moment pe cei „chemați”, de creatorii obișnuiți, banali și cu înclinații mercantile. Wagner a preluat edificiul formal beethovenian restructurându-l la cerințele teatrale, opera sa consfințind biruința îngemănării artei vocale cu cea simfonică, împlinind, după milenii, prin sincretismul total între muzică, vorbă și tot ce ține de mișcarea și regia scenică – totul sub un riguros control - visul nemărturisit, dar intuit, al vechii Elade. Patrimoniul romantic alcătuit din ansamblul genurilor revizuite ca limbaj ori expresie și redimensionate ca arhitectură și forță a mesajului, beneficiază de lucrări de excepție, cu puternic impact în epocile următoare. Despre marii creatori se poate afirma că au constituit nuclee de cultură, școli sau curenți de opinie muzicală, înconjurându-se de admiratori și discipoli. Între ei, Wagner face o figură aparte deoarece era atât de pretențios în privința concepției componistice și interpretative, încât a stârnit numeroase furtuni între confrăți. Cei care au încercat să-i calce pe urme s-au dovedit, însă, departe de statura marelui Maestru.²

Dacă privirea scrutătoare face parte din ansamblul metodelor de analiză, atunci lui Wagner - grandios prin deplina cucerire sufletească și artistică - i s-ar putea obiecta lipsa unității tonale, cu alte cuvinte, raportarea tonalităților la cea principală și proporționarea de rigoare. Aceeași

¹ pag. 496

² Trebuie amintit că, între altele, celebrul compozitor este cel ce a conceput și realizat primul Teatru de Operă cu funcționalitate perfectă. Aici, dirijorul și orchestra sunt ascunși vederii spectatorului, iar fosa, prin construcție, orientează sunetul mai întâi spre scenă și apoi spre public, pentru a elimina orice risc de decalaje supărătoare sau dozări nepotrivite între voci și instrumente.

observație subtilă ar nota că transcendența muzicală a textului reclamă de multe ori și sensul invers, mai puțin urmărit de marele compozitor de la Bayreuth. Asta, însă, nu-i știrbește cu nimic din merite, locul lui rămânând unic în panopia celor ce au contribuit la desăvârșirea muzicii.

Traseul ultimei revoluții romantice sonore, la baza căreia se situează Beethoven, se împlinește cu Wagner, pe de o parte, și cu Cezar Franck - adept al principiului ciclic ridicat la rang de virtute - pe de alta. Despre acesta, Cucilin afirmă că „...a realizat potențialitățile cele mai inimaginabile omenește ale lumii misterioase, minunate și miraculoase, în același timp metafizice și reale, pe care am numi-o esență muzicală.”¹ Pianist, organist, remarcabil profesor de compoziție – între discipolii săi numărându-se Vincent d’Indy și Ernest Chausson – Cesar Franck rămâne în istorie nu numai ca membru fondator al Societății Naționale de Muzică din Franța, dar, în primul rând prin creație. Profilul său componistic este de substanță pentru că atât în sfera operei, a laturei camerale cât, mai cu seamă, în domeniul simfonic - unde i se recunosc merite incontestabile - el se dovedește un inovator de mare anvergură în limbaj, țesătură instrumentală și plasticitate. Imaginația l-a ajutat să dea la iveală variante inedite și surprinzătoare de construcții cum ar fi, de pildă, asocierea dintre sonată și tema cu variațiuni, unde, în plan general, ar fi de subliniat echilibrul și coeziunea, iar la nivel de microcosmos, densitatea, laconismul și forța de multiplicare a motivelor. Pentru Dimitrie Cucilin, C. Franck este cel care, plecând de la „...izvoarele vii și complexe ale Vieții, ridică muzica deasupra

¹ pag. 502

tuturor ramurilor Științei și Artei.”¹ Contribuția sa este socotită de prim ordin atunci când este vorba de desăvârșirea omului în năzuința sa de a atinge zonele celeste.

În fruntea lor, însă, autorul îl situează pe Vincent d'Indy, aflat pe același palier cu Mozart, Beethoven și Franck în privința profunzimii sensului, a coerenței discursului și a valorii proporționării sonore, în anumite situații depășindu-l chiar și pe Wagner. „Maestrul Secolelor”, cum este denumit în „Tratat” la pagina 503, sintetizând perfect cele două direcții majore dominatoare ale artei sonore la acea dată - germană și franceză - cu toată încărcătura de sorginte populară, reușește esențializarea ultimă a Dramei și a Tragediei, închizând definitiv uriașa arcadă deschisă în antichitate de sfâșietorul Eschil. Pentru Dimitrie Cuclin, d'Indy reprezintă întruchiparea supremă a calităților unui creator muzical: „Luciditatea cea mai pură și mai intensă este neconținut manifestă în opera lui întreagă, fără nedorita contrarietate a unei umbre măcar. Puterea lui e sprintenă, iute, vertiginos avântată, foarte incisivă și fulgurantă. Sensibilitatea lui este caldă ca razele de soare din valea înflorită, înviorată de brizele aspre, dragăstoase totuși, ozonate, ale munților.”²

Aceste aprecieri poetice înflăcărâte trădează admirația sinceră a discipolului pentru Mentorul care l-a format și l-a încurajat permanent. D'Indy rămâne în anale printr-o creație vastă și originală, cu toate că nu este prea des prezentă în programele de concert sau în stagiunile de operă. Pentru Cuclin,

¹ pag. cit
² pag. 503

apoteoza o constituie trilogia „Fervaal”, „l'Etranger” și „Legenda lui Sânt Cristof”, simbolul deplin și ultim al Tragediei Vieții, a Visului și a Spiritului., așa cum remarcă la pagina 504. [În această viziune regăsim, într-o formulă succintă dar pilduitoare, chiar structura „Tratatului de Estetică muzicală”.] În conștiința contemporanilor, d'Indy simfonistul îl întrecea pe d'Indy creatorul de operă. Cuclin susține, însă, că această opinie nu reflectă în totalitate realitatea, pertinența în aprecieri reclamând o perfectă înțelegere a fenomenului muzical în ansamblul său. D'Indy reface, pe un plan mult mai elevat, în fibra cea mai intimă, unitatea dintre sunet și vorbă, așa cum existase ea în zorii creștinismului. El reprezintă ultimul stadiu al drumului început de Beethoven și continuat, în acest sens, de contemporani. Ca și Wagner, își alcătuia singur libretele. Și totuși, există o deosebire fundamentală între cei doi – prevalența unuia dintre aspecte, ca punct de plecare în demersul creator. Wagner alcătuiește mai întâi textul pe care-l subliniază impecabil prin sunet – dar îl solicită atât de mult pe ascultător încât nu poate fi urmărit până la capăt de oricine. De aici se naște ori o selecție nedorită a publicului, ori prezentarea trunchiată a lucrărilor sale. „Textele lui, odată scrise, în toată necesitatea lor literară, deveniră tiranul compozitorului, acesta, omițând că, în realizarea completă literar-muzicală, literatura dând *spiritul*, muzica avea să dea, pe lângă o transcendentare armonică a însuși spiritului acestuia - și partea cea mai importantă și convingătoare a *literei* chiar. Iată explicația regretabilelor disproporții muzicale wagneriene, cari nu există în relativitatea secțiunilor operei, ci în referirea acesteea, după cum am mai spus, la capacitatea naturii umane normale, a cărei înțelegere și necesitate revelează tocmai geniul în toată deplinătatea lui.”¹ Discursul devine o declamație, liniile muzicale urmărind

¹ pag. 507

doar sporadic partea literară, efectul final fiind, uneori cu totul altul, chiar invers, decât cel scontat de compozitor. D'Indy, creatorul, „...trebuie să adapteze nu muzica la un text oarecare, ci textul la muzica cea mai bine construită în proporțiile ei expozitive și de dezvoltare – care, lucru natural, nu’i deloc construcțiunea ariilor cu recitative, ori a <scenelor> dramatice (formate, etern, dintr-un *recitativ*, un *andante*, și un *allegro*, tipic și arbitrar proporționate) – și astfel se vede nu rareori în obligația de a’și tortura bietele cuvinte și fraze, pânăcând încap însfârșit fără nepotrivire, înghesuieți nici lăbărțări în cadrele armoniei compozițiunii *muzicale* prealabil concepute și fixate, și care pentru nimic în lume nu pot fi sacrificate.”¹ Pentru Dimitrie Cuclin, d'Indy, Maestrul de la Schola Cantorum din Paris – primitor lăcaș de cultură pentru mulți compozitori români în primele decenii ale secolului al XX-lea – rămâne „...ultimul termen al evoluțiunii mentalității și eticei muzicale.”² El întruchipează prototipul ideal al artistului dispus să înlăture gândul egoist de a se bucura singur ori în cercul restrâns al elitiștilor de revelațiile celeste ce-i sunt hărăzite. Maestrul își oferă propria capacitate creatoare ca prinos omenirii, în speranța trezirii sau amplificării trăirilor emoționale în cât mai mulți semenii. Triada Wagner-Frank-d'Indy reprezintă treapta cea mai înaltă a expresiei în gândirea funcțională, piscul cel mai înalt al artei sonore cu legile ei sistemice. După două milenii și jumătate este elucidat - prin urmare capabil de a fi replămădit în adâncul sufletului - misterul, nimbul eteric al fenomenului muzical de care omul a fost întotdeauna atras și fascinat. Punctul atins de cei trei nu a însemnat nici pe departe o închidere muzicală, ci intrarea într-o altă etapă, cea a maturizării depline. Muzicii i s-au deschis orizonturi noi, fiind pusă în fața unor situații

¹ pag. 506

² pag. 508

ce i-au schimbat complet destinul în secolul al XX-lea. O dată în plus se confirmă perpetua mișcare a cugetului și a energiei umane. Nici un alt tip de activitate - în afara vastului tărâm sonor - nu a oferit omului mai multă certitudine a utilității creației sale și a menirii existenței terestre, prin urmare, nimic altceva decât punerea în lumină a ceea ce ne animă, este nemărginit, creator și înălțător în noi. „Muzica exprimă prosperitățile și tribulațiile sufletului omenesc în confruntare cu Idealul suprem și trebuie mai întâi să avem un suflet mai înainte de a pretinde a înțelege semnificația lor precum și datoriile pe cari le involvă.

Pentru că ea revelează unica realitate, *totul* cel viu și activ, deși abstract, unicul obiect deci al eternei științi, suprema înțelegere a existenței și vieții Cosmosului, sublimul acceptării unicii nemuriri posibile, *a existenței tuturor lucrurilor* perindate prin trecut, prezent și viitor, închipuit și neînchipuit, *în sinea lor numai*, - și oricât din complexa imensitate a funcțiunilor constituind Sistemul Vieții, universal, - metafizic.”¹ Muzica fiind Armonia Vieții, este expresia deplină, atotcuprinzătoare a Sufletului Universal.

¹ pag 517

CONCLUZII

„Tratatul de Estetică muzicală”, scris de Dimitrie Cuclin, este, fără nici un dubiu, ceea ce se cheamă o carte de căpătâi prin complexitatea informațiilor, sinteza epocilor, logica interpretărilor și, nu în ultimul rând, cursivitatea unei expuneri atractive și, în dese cazuri, pasionante. Volumul în cauză produce numeroase revelații muzicianului prin observațiile nuanțate privitoare la fenomenul sonor în ansamblu, dar și în detaliul semnificativ. Dacă primul capitol, intitulat „Psihologia Elementelor și Fenomenelor” se referă mai mult la teoria muzicii, la rolul și importanța sunetului ca generator în psihicul omenesc al funcțiunilor pe toate palierele – tonal, diatonic, modal, cromatic și enarmonic - secțiunile doi și trei, „Logica compoziției” și „Etica esenței expresive” tratează evoluția formelor și a genurilor muzicale, în care autorul include și expresia artistică. Impresia finală este de perorație în Panteonul Muzicii, de ofrandă adusă efortului colectiv al creatorilor și teoreticienilor de a ridica arta sonoră și, prin ea, Ființa umană la cotele spirituale cele mai înalte. Expunerea sa se bazează pe o deosebit de riguroasă argumentație istorică, tehnică și artistică, autorul parcurgând cu aceeași dezinvoltură și competență fenomenul sonor în toate epocile, din zorii omenirii până în secolul al XX-lea. Problematika „Esteticii” cucliniene cuprinde și prelungiri ale subiectului, reliefate în „Tratat” dar și în volumele menționate în Motivație. Dizertația completă nu poate omite relația dintre național și universal, marele estetician român salutând contribuțiile personale de care universalul nu se poate lipsi.

Universalul se poate divide, la o adică, în nenumărate aspecte particulare, naționalul, însă, nu poate decât să se contopească în universal. Vorbind despre gradul de suportabilitate al originalului în confruntarea cu tradiționalul, maestrul subliniază că ineditul – așa numitul original – reprezintă elementul de înaintare pe drumul devenirii, al dezvoltării, al atingerii de noi trepte de biruință ale spiritului. El nu poate avea decât trei niveluri: pozitiv, neutru și negativ, dintre care doar primul poate intra în discuție. Orice operă de valoare conține o doză mai mică ori mai însemnată de noutate, având un sens constructiv, înălțător. Originalitatea este o emblema a creației și ea presupune o perfectă corelare între factorii interiori ai artistului - talent, inspirație, intuiție - cu cei ce țin de instrucție. Cu cât pregătirea respectivului este mai bogată și mai adâncă, cu atât gradul de originalitate poate fi mai subtil, mai capabil să înfrunte cu succes timpul. Este, însă, de neconceput o lucrare de artă detașată total de tradiție. În această situație, ea poartă pecetea modei trecătoare și este sortită, de regulă, uitării. Nimeni nu poate emite rețete, atunci când se pomenește de raportul între original și tradiție. Singurul în stare să structureze corect aspectul, este artistul, creatorul, cel din mintea și din sufletul căruia tâșnește lucrarea muzicală. D. Cuclin aduce un elogiu sacrificiului individual și, subliniind menirea artistului în societate, relevă dificultatea dobândirii conștiinței de sine a compozitorului, prin urmare, a independenței de plăsmuire. De o atenție specială se bucură și alte subiecte incitante. Bunăoară, raportul obiectiv-subiectiv, în care primul reprezintă „...suprema necesitate a artei”, iar subiectivul „...trebuie să se sprijine pe legea și legile obiectivului; altminterlea n-are viață, n-are putere, n-are durabilitate...Însuși subiectivul, dar, își are legea și legile; e și el principal, obiectiv, chiar și tocmai atunci

când pare a străpunge prin el însuși sufletele altora.”¹ La fel de incitante sunt și observațiile sale privind relația dintre text și muzica însoțitoare, atunci când inflexiunile ar trebui subliniate reciproc cu aceleași unități graduale, ori moralitatea în artă, prin asta înțelegându-se, în primul rând, selecția mijloacelor aflate la îndemâna compozitorului și utilizarea proporționării naturale. La un moment dat se afirmă că, atât timp cât muzica s-a adresat intelectului și simțirii tuturor celor capabili să-i descifreze tainele, grupați imaginar într-o castă a „aleșilor”, caracterul ei a fost unul „aristocratic”, spre deosebire de evoluția din secolul al XX-lea, înclinată spre „etnicism”. Fenomenul sonor a fost însoțit permanent de curente adiacente, de „mode” mai mult sau mai puțin durabile. Uneori ele reliefau starea de decadență, alteori erau, spune autorul, o expresie a inconștienței trecătoare individuale sau colective. Nici o teorie ori mișcare artificială, contrafăcută nu a rezistat în timp, oricâtă argumentare filozofică ar fi avut la bază. Sistemul funcțional poate constitui sprijinul unei opere artistice de calitate, atunci când creatorul, înzestrat cu talent, este capabil să străbată treptele intermediare, pregătitoare plămădirii, întemeiate pe știință, artă și filozofie.

„În ce privește <inefabilul>, iată un obiect de vorbă, încă nu însă și de discuție. El poate fi doar constatat într-un subtil de o supremă elevație, deci poate, mai degrabă presimțit, întrevăzut ori intuit. Atîta tot. Prin definiție verbală chiar. Nu-l putem defini nici substanțial, nici esențial. Ne lipsește un termen de legătură, concret, între el și o noțiune proprie, admisă. Extrarațional, el e cu evidență evadat din universul fizic, domeniul rațiunii

¹ Viorel Cosma, O istorie polemică... pag. 71

subiective și relative, al realității și necesarmente invadat în universul metafizic, domeniul logicii obiective și absolute, al adevărului, unde-l poate depista instinctul numai doar. Insubstanțial, exclusiv esențial, el poate fi cel mult numai evocat; și acesta, încă un mod de a vorbi. E implicit în superioarele condițiuni de dispoziție spirituală și sufletească și în insesizabilitate, aproape, transmuabil, în mai puțin superioarele condițiuni de concepție și realizare artistică, adică de etică a expresiei, de logică a construcției, de psihologie a materialului științific...”. „...Ce este *conținut* și ce este *formă* în muzică” - <*Conținut*, în muzică este inefabilul. Acesta este esența, existența potențială, adevărul. Transmutat în afectiv, el devine substanță, viață actuală, realitate. Prin conținut, deci, muzica întrunește unitarul dualism universal, adică universul metafizic, prin esența inefabilă și, prin afectivul substanțial, universul fizic. <Universul sonor>, concepție eterogenă, nu face parte vie din cuprinsul însuși al muzicii. El nu-i decât un mediu de manifestare muzicală. Dar, pentru ca să avem o <ființă> muzicală, deplin creată și, la rîndul ei, dotată cu putere creatoare, trebuie să ne mai dăm seama că afectivului, substanței vitale, <sufletul> muzicii, îi mai avem de adăugat un <corp>, o construcție, un organism arhitectural, o *formă*. Forma, deci, este apartenența necesară și similară a conținutului, a afectivului, cu participarea, bineînțeles, a intelectului și a voinții;..”¹

Desigur, multe dintre aspectele ridicate de Dimitrie Cuclin în „Estetica” sa sunt de neatacat. Câteva ridică, însă, semne de întrebare. Astfel, izolarea fenomenului muzical de contextul social, de evenimentele mari dintre care unele au zguduit lumea, este un prim punct discutabil. Apoi, ar fi de menționat înverșunarea apărării sistemului funcțional, excluzând privirile obiective proiectate în afara lui. Lecturând cu atenție lucrările de referință

¹ Viorel Cosma, O isstorie polemică... pag. 44

ale viziunii sale estetice, rămâi cu impresia că nimic din exteriorul acestei citadele bine întărite a funcționalității nu merită atenție. În această categorie intră, din nefericire, tot secolul al XX-lea, cu toate că, în realitate, el nu este altceva decât consecința firească a perioadelor anterioare. „Muzica contemporană, însă, prin ceea ce are ea mai <original>, nu este o artă de care are omenirea nevoie. Paradoxal este faptul că acești <originali> muzicieni se proclamă sus și tare exponenți, însă, de fapt nu sunt. Ei se află izolați și <singulari>, căci nu pot fi integrați organismului viu al adevăratei arte muzicale.”¹ Părerii extrem de dezaprobatoare aflăm despre zgomot și jazz, noțiuni intrate cu mult aplomb în muzica simfonică a zilelor noastre. Iarăși, este de înțeles elogiarea mentorului și idolului său, Vincent d'Indy, întemeietorul celebrei instituții de învățământ superior din Paris - Schola Cantorum - inclus în galeria „monștrilor sacri”, alături de C. Frank și R. Wagner, din rațiuni sentimentale. Fără a-i micșora din valoare, d'Indy a rămas în istorie mai degrabă ca un teoretician și un pedagog cu vocație de excepție. Dar, cele mai serioase rezerve se manifestă în rândul cercetătorilor față de teoria armonicelor inferioare, niciodată demonstrate în totalitate în practică. Rămâne un mister cum de un sunet emis în registrul acut nu scoate în evidență armonice multiple coborâtoare, așa cum se întâmplă cu un sunet grav, întotdeauna însoțit de armonice audibile superioare. În lipsa acestei confirmări științifice întregul eșafodaj al construcției în sensul invers al funcțiilor armonice se află într-o proiecție pur speculativă. Desigur, viitorul urmează să elucideze acest aspect.

¹ Ion Bârsan, Convorbiri cu Dimitrie Cuclin, pag. 15

Nu se pot omite, însă, aspectele pentru care maestrul Cuclin merită aprecieri unanime. În primul rând se cuvine a sublinia faptul că introduce în peisajul muzical din țara noastră discursul estetic de nivel mondial, sintetizator, cernut cu migală și îmbogățit cu reflexii proprii. Concepțiile sale în domeniu s-au format în anii de ucenicie și au rămas ferme toată viața. În 1912, Vincent d'Indy publica la Paris, celebrele „Cursuri de compoziție muzicală”, pe care, fără îndoială, tânărul student român, în acea vreme, le-a cunoscut în amănunțime. Tomurile în cauză sunt urmare a unor îndelungate investigații materializate într-o impresionantă cuprindere a tratatelor teoretice și armonice europene dar și a expunerilor făcute la catedră în perioada 1897/1902. Volumul unu face referiri estetice la *Artă*, la *Opera de Artă și Artist* și la *Ritmul în Artă* și se ocupă pe larg de ritm, melodie, notația muzicală, monodie, cântul popular, armonie, tonalitate, expresie, istoria teoriilor armonice, motet, cântec și madrigal ca și de evoluția progresivă a artei. Cel de-al doilea cuprinde două secțiuni: *Muzica Simfonică și Muzica Dramatică*, *Clasificarea Genurilor Simfonice*, *Compoziția Muzicală și Construcția Arhitectonică*, pe de o parte, și *Formele Simfonice Orchestrale*, *Remarci istorice și practice asupra Instrumentelor*, *Limbajul Instrumental și Limbajul Verbal*, pe de alta. În plus, aici sunt dezvoltate subiecte precum fuga, suita, sonata pre-beethoveniană, dar și în creația titanului de la Bonn, sonata ciclică, tema cu variațiuni, concertul, simfonia, muzica de cameră, cvartetul de coarde, uvertura și poemul simfonic. Cartea a treia - ultima - vorbește despre muzica dramatică, oratoriul și cantata, muzica de scenă și, în fine, atinge cheștiunea lied-ului. Chiar și numai din această parcurgere ne putem da seama de substanțiala sursă de inspirație, în direcții multiple, a discipolului român. Problematika privind datele fizice ale sunetului, rezonanța naturală

cu șirurile ascendente și descendente ale cvintelor, simetria în oglindă a acordurilor majore și minore, dar și a gamei majore cu relativa naturală pe Mi (în sens coborâtor), rolul determinant al treptelor principale, revelate drept funcții, al cromatismelor și modulației, al genezei și evoluției modurilor sau concepția despre evoluția istorică a formelor și genurilor muzicale, sunt asemănătoare până la identificare. Mai departe, însă, apare rolul constructiv al marelui nostru gânditor, câteva idei de forță desprinzându-se cu ușurință. Prima ar fi relaționarea obligatorie între funcție și spiritul uman, centrul nodal pe care se clădește întreaga sa concepție estetică. Ca problemă de sine stătătoare, noțiunea de funcție nu este nouă, ea regăsindu-se și la alți specialiști în domeniu, inclusiv la d'Indy. Cu modestie, Cuclin recunoaște într-o scrisoare aflată în posesia muzicologului Vasile Donose că a preluat realitatea funcțională pe care a „...completat-o numai și a sistematizat-o, ceea ce, dacă e cazul, poate, la urma urmei, echivala cu o creație.” Dacă prin funcțiune se înțelege „un grad de mișcare sufletească”, de bucurie ori durere, cuantificabilă printr-o unitate unicat aflată - din întreaga lume a artelor - doar în posesia muzicii, și am numit aici cvinta, gânditorul român identifică doar în sistemul diatonic 11024 de relații funcționale denumite fenomene, cu alte cuvinte, grade sentimentale de aspirație spre sublim ori de regres interior, în legătură concretă și directă cu tot ce ține de complexul de dominante și subdominante, multiplicabile la infinit prin modalism, tonalism, sistem armonic ș.a.m.d. Aceeași dimensiune psihologică apare și în cazul cuantificării riguroase a gamei comatice, Cuclin rămânând, după știința noastră, singular, prin această realizare. Enarmonia capătă acum dimensiuni excepționale, cu alte cuvinte, este complet elucidată. Afirmatia că dincolo de asta nimic nu se mai poate inventa, primește deplină susținere. Desigur, urmărind firul gândirii

cuclinienne, impresionează precizia cu care fiecare element este pus într-un ansamblu unitar și logic. Funcțiunea este factorul cheie în ceea ce se numește „Știința muzicală” - domeniu aparte față de matematică ori acustică. Aceasta, la rândul ei, conferă obiectivitate materialului sonor pe care se sprijină orice construcție aparținând creațiilor muzicale cu valoare universală și perenă. Tot în categoria punctelor de rezistență ale gândirii cuclinienne intră și înșiruirea de acorduri complexe prin care se ajunge la interferențe de zone și trasee armonice suprapuse, neîntâlnite încă în practica sonoră, dar posibil de utilizat. Iată un argument că sistemul tonal are încă serioase resurse. Atunci când se pot stabili grade diverse de subordonare (ca de exemplu, așa cum rezultă din „Psihologia Elementelor și Fenomenelor”: Sextă napolitană a unei Sexte napolitane deservind o dominantă depresivă întărită de treapta a VI-a a tonalității având în componență sensibile expansive, etc.) ne raportăm la un sistem incredibil, de o adâncime remarcabilă. Nu putem ignora observațiile conform cărora finalul părții prime a Simfoniei a V-a, a „Destinului” concepută de Titanul de la Bonn, este în Re dublumbemol major și nu în Do minor, așa cum este notat în partitură, ori că Do majorul cu care se termină concertul „Iarna” din ciclul „Anotimpurile” de Vivaldi este, în realitate, Mi cvadrubemol major, cu semnificațiile psihologice de rigoare. Datorăm lui Cuclin perfecta sistematizare diatonică, tonală, modală și armonică expusă concis dar în limite depline în „Tratatul elementar de muzică” și prezentată, pe un plan superior, în „Tratatul de Estetică muzicală”. În același capitol al originalității se înscrie și viziunea sa despre formele și genurile sonore realitate, spre deosebire de imaginea relativ statică, didacticistă a lui d’Indy, prin conceptul istoric, într-un flux dovedit nu numai continuu, ci și ardent. D. Cuclin privește înfiorat actul sonor, deslușește emoția artistică, nimbul

eteric (în stare să ne transfigureze), liant al fenomenului muzical în globalitatea sa și-i stabilește originea lui spirituală, prin urmare, divină, generalizatoare și veșnică. Esteticianul nostru stabilește legătura intimă a segmentelor „Cursului de compoziție muzicală” reușind să „topească” granița dintre capitole, a frontierelor tematice, pledoaria sa semănând cu un imens „Poem simfonic” sprijinit pe tematică d'indyniană, o torță aprinsă de sacerdot în altarul templului.

Memorabile rămân analizele publicate, în care nu știi ce să admiri mai întâi: ineditul unghiului de abordare, logica impecabilă ori farmecul și distincția expunerii: „Patetismul primei părți din *Sonata Kreutzer* a izvorât din viziunea, năprasnica voință, de a escalada, învinge, cuceri și sări Universul cu toate infinitele lui imperfecțiuni. E protestator [...]. Este omul eroificat, pe cale de a deveni legendă, apoi un mit, apoi un semi-zeu și finalmente, după cum s-a mai și făcut, pe cale, în perspectiva secolelor, mileniilor, de a fi promovat la treapta de zeu plin, dacă nu chiar și de fals dumnezeu.

Acest lucru, să-l numim înfricoșător, este chiar și prezenta operă beethoveniană, evident sugerat, exprimat, prin mijloace de o simplitate, în aparență, de înfățișarea cea mai mizeră ce se poate închipui de către un mare geniu numai; în esență, prin repetatul semiton diatonic, aparent suitor (în realitatea funcțională, apărător, la 5 cvinte inferioare) *mi-fa*, cu care pornește ideea a I-a, precum și fraza în *mi minor* din ideea a 2-a: *re # - mi*, repetat și apoi reprodus ascendent: *fa # - sol*, *la # - si*, *re # - mi*. A vrut Beethoven, cu această formidabilă săgeată, să spargă bolta cerului? [...].

Să profităm de un moment oportun ca să risipim câteva cuvinte, nu prea fără folos, poate, în privința caracterului funcțional al tonalității ideii a 2-a, care nu-i cea regulată, *do major*, ci *mi minor*, - în raport cu tonalitatea principală *la minor*. Desigur, ca și aproape toată lumea muzicală până azi, Beethoven *n-a cunoscut* situația, dar a *simțit-o*, ca nimeni altul, fapt doveditor de simțire premergătoare a cunoștinței. Care i-a fost intenția alegînd, aici o tonalitate expansivă, luminoasă, ca de o cvintă superioară și totuși în funcție depresivă, SD, ca de sens invers? Nu poate fi decât o singură interpretare în concordanță atît de psihologia situației, cît și cu realitatea elementului muzical reprezentativ: cvinta superioară? – tendința către cer, în concordanță și cu direcția ascendentă a frazei; apoi: funcțiunea SD? – nemărginita povară a temerarului mesaj care, nici în gândul lui Beethoven nu putea semnifica în perspectiva muzică, numai-decît, ideea corupției, cum niciodată n-a putut trece prin mintea vreunui adevărat muzician posibilitatea ca o muzică, oricare ar fi ea, să aibă asupra cuiva înrîuri corupătoare afară, numai, poate, asupra unuia intrat deja pe altă cale în spiritul corupției; dar starea minoră? – înduioșare și durerea: dar, mișcarea și ritmul? ; disperarea.

În «Tema *cu variațiuni*», Beethoven, ca și pentru a fi obținut satisfacerea vijelioasei lui cereri, întîrziate, sub diferite aspecte, liniștirii, eliberării, a nemărginitei gratitudinii, situație excelent redată tot cu ajutorul unui semiton diatonic de debut dar, de astă dată, prin mișcarea contrară: *fa – mi*, descendent, în aparența sonoră, cu aspectul plecăciunii, însă, în realitate funcțională, la 5 cvinte superioare, de unde, fie remarcat în treacăt, deosebirea diametral opusă, reciproc eliminatorie, dintre cele două sisteme: funcțional și sonor.

În sfârșit, în „*Final*”, semitonul de debut, al sensibilității copleșitoare ori, după caz, expansive, e înlăturat, înlocuit cu un ton, al melodiei indicatoare a conștiinței și a tendinței de afirmare a unei mai puternice personalități: *do diez – re diez*, cu iz de excesivă expansivitate hipolidiană, dând frîul unui dans frenetic, desfășurat într-o triumfătoare apoteoză. – În definitiv o uimitor de surprinzătoare indicație, anticipată și de un Tartini, de pildă, a sistemului ciclic, pe care-l vor realiza, în toată uluitoarea-i spendoare, Wagner, Franck, d’Indy....”¹

D. Cuclin a reușit să amplifice gândirea, fără doar și poate, prodigioasă, a lui d’Indy, să atingă noi culmi teoretice și muzical-filozofice, fapt ce se cuvine apreciat ca atare. Situat în postura eroului în stare să se jertfească pentru o idee, ar merita, o dată în plus, considerația noastră deplină. Nu este inutil a se aminti că a militat energic pentru punerea în practică a unui plan personal de culturalizare muzicală la scară națională, dar școala noastră, în care se afirmă multiple direcții de orientare, a manifestat o evidentă reticență în fața unei asemenea viziuni complexe și perfect organizate, precum cel imaginat de cel mai important discipol român al lui d’Indy.

Celebrul compozitor și filozof român își prezintă pledoariile cu o deosebită acuratețe literară și de raționament, cucerindu-te și încântându-te printr-o sinceritate dezarmantă chiar dacă nu agreezi anumite opinii. Discursul său este construit în etape delimitate de fireștile și necesarele întrebări ale unui presupus interlocutor, competent și răbdător. Sofist rafinat și retoric experimentat, autorul apelează la mijloace diverse pentru a sublinia nuanțele

¹ Viorel Cosma, O istorie polemică.. pag. 90/91

dorite: figuri de stil - comparațiile și metaforele ocupând o poziție centrală - dar și hiperbole, paradoxuri savuroase sau termeni inediți: cățățimi, a curarisi, a piuiza, inebranlabile, complexificare, pașaportare etc. Cuclin rămâne în cultura muzicală autohtonă o personalitate cu rang de mare senior, unic prin capacitatea grandioasă de proiecție, în care totul este potrivit cu o ordine și cu o meticulozitate ieșite din comun. Privit în ansamblu, edificiul său este labirintic dar impresionant prin problematică, prin migala dezvoltării, și, atunci când este cazul, prin conciziunea și patosul fermecător al expozeului. În explicarea fenomenului muzical este simplu și convingător, întregul imperiu sonor bazându-se pe legătura indisolubilă între sunet și resursele inepuizabile ale psihicului uman. Teoreticianul și creatorul român, care, în multe direcții poate sta alături de marile spirite ale lumii, este insuficient comentat și cunoscut în țara noastră și, cu atât mai puțin, peste hotare, cu toate că este pomenit în unele dicționare și enciclopedii cu firmă apărute în lume. Se găsește menționat, pentru a oferi doar câteva exemple, în „Dizionario Riccordi”, (1959), „Musiklexicon în zwei Bänden” - (autor Horst Seeger, Veb Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1966), în „Fasquelle”, vol I, (1961), în „Enciclopedia della musica”, „Rizzoli - Riccordi”, Milano, (1972). „New Grove Dictionary of Music and Musicians”, vol. V, (1980) îl prezintă într-un comentariu mai substanțial, dar, cel mai cuprinzător material se află în „Dicționarul de mari muzicieni”, versiunea în limba română a volumelor „Larousse de la musique”, coordonat de Antoine Goléa și Marc Vignal, traducerea și completarea datelor despre compozitorii autohtoni aparținând lui Oltea Șerban-Pârâu. Ediția a văzut lumina tiparului la Editura „Univers Enciclopedic” din București, în anul 2000. În contextul preocupărilor generale ale lui Cuclin, latura de estetician apare tratată cu o deosebită

discreție. Spre regretul nostru, impunătoarele volume „Larousse de la musique” (edițiile 1957 și 1965) ori „Dictionaire des musiciens”, semnat de Roland Candé și datat 1964 nu-i acordă nici măcar un rând (cu toate că ne-am fi așteptat ca cei care au studiat în Franța să se bucure de un statut de normalitate), la fel cum se întâmplă cu M.G.G. din 1989 și cu unul dintre cele mai importante și ample comentarii estetice apărute în „La Musica Enciclopedia Storica”, ediția UTET - Torino (1966), unde nu este amintit nici măcar în bibliografie. Suntem tributari la capitolul reprezentării personalității lui D. Cuclin peste hotare și, cu atât mai mult, a oglindirii preocupărilor sale pe direcții specifice. În această ordine de idei, dacă preocupările sale în domeniul „frumosului” sunt reflectate prea succint, o posibilă explicație ar putea fi, dincolo de dificultatea înțelegerii și asimilării „Tratatului”, absența unei traduceri autorizate a acestei emblematice lucrări cuclinienne, în întregimea ei, în limbile de circulație mondială, cele trei ediții în franceză ale primului capitol - „Psihologia Elementelor și Fenomenelor” - neumplând decât un foarte mic spațiu liber.

EPILOG

Admit cu onestitate deplină că întocmirea actualei cărți a reprezentat, din punctul meu de vedere, un câștig mental consistent materializat în calitatea actului dirijoral și a prelegerilor de la clasă. Nu cred în perfecțiunea umană absolută, prin urmare, sunt convins că lucrarea de față are puncte de vedere ce suportă și alte nuanțări, extinderi, etc., în viziunea celor ce străbat cu stăruință tărâmul muzicologic, ori a celor ce așteaptă răspunsuri deciseive despre Cuclin. Spun aceasta raportându-mă doar la faptul că scrierile și comentariile despre tezele sale estetice sunt mult mai numeroase decât cele la care am avut acces. Îmi păstrez speranța că demersul meu reprezintă pentru viitor o deschidere, o trambulină, pentru o cât mai completă și corectă reflectare a personalității marelui filozof, estetician și compozitor din țara noastră. Factorii decizionali în domeniu precum și generațiile următoare de muzicologi au datoria depunerii unor eforturi intense pentru o cât mai completă sistematizare a creației sale (punct de plecare pentru analize pertinente, realizate din unghiuri diverse de vedere) și pentru fructificarea imensei moșteniri spirituale pe care ne-a lăsat-o, întrucât, ceea ce impresionează în ultimă instanță nu este numai aria deosebit de largă a preocupărilor, prolificitatea sa fiind egală cu a câtorva personalități de prim ordin luate la un loc, ci, mai ales, profunzimea, academismul cu care a atins totul. În plan strict interpretativ, creația sonoră cucliniană, perfect gândită în parametri neobișnuiți de largi, este foarte greu de redat în toată complexitatea sensurilor expresive din cauza pasajelor tehnice uneori

excesiv de dificile, a densității foarte mari de informații pe unitatea de timp și a succedării rapide a evenimentelor, la toate acestea adaugându-se dimensiunile uneori excepționale, referindu-ne la durata ópusurilor. Impedimentul principal, însă, este faptul că nimic din educația noastră muzicală nu ne face să „simțim”, să auzim o funcțiune „inversă”, satisfacția, din această perspectivă, aparținând mai ales celui ce parcurge partitura cu ochi de analist avizat. Pentru corecta reliefare a fundamentalelor aflate în această situație, precum și a relațiilor de subordonare a elementelor constitutive din acorduri, ar fi necesare condiții de laborator acustic, greu de conceput în zilele noastre. Fără a micșora din meritele celor ce s-au străduit să aducă în fața publicului variante cât mai izbutite ale lucrărilor sale, s-ar putea afirma că muzica lui Dimitrie Cuclin a fost scrisă în veacul al XX-lea pentru a fi interpretată în secolele următoare sau, altfel spus, viitorul are acest atribut însemnat de a confirma adevăratul timp pentru care a fost concepută creația muzicală cucliniană. Din contactul cu fenomenul componistic al ultimelor decenii, se constată că valoarea funcțională, cu toată pulverizarea sistemului tonal, continuă să ne urmărească, în spatele structurilor muzicilor foarte noi, cu specimene complet diferite de gândire și limbaj, existând relații posibil de corelat tot pe criterii psihologice, atâta vreme cât muzica nu poate exista în afara conștiinței umane. În absența unei concepții unificatoare în domeniu, asemănătoare celei cuclinienne, pentru ca înțelegerea unor astfel de fenomene să fie cât mai cuprinzătoare și să aibă, poate, o audiență cât mai întinsă, și mai ales din faptul că în viață muzica tonală coexistă, oriunde în lume, cu cea nouă și foarte nouă, este oportună o strădanie susținută în orientarea actului creator și a interpretării muzicale - prin acțiuni educaționale conjugate, pe scară largă (ceea ce presupune metode adecvate și multă, multă voință) - spre sensul profund psihologic, la

care, în ultimă instanță, este ancorat orice tip de muzică. Acțiunea ar fi benefică și cu bătaie lungă, de substanță, întrucât, într-un astfel de proces, dincolo de orientarea nouă în analiza muzicii funcționale și exceptând capacitatea de reliefarea a traseelor expresive ale unor compozitori greu descifrabili - printre care și cazul nostru - ținta principală ar constitui-o pregătirea generațiilor tinere pentru muzicile ce vor veni. Mesajul lui Dimitrie Cuclin este, exceptând afirmațiile ocazionale, unul optimist: omenirea va continua să creeze, fenomenul componistic se dezvoltă neîncetat, iar noi suntem îndemnați să scrutăm pătrunzător și încrezători în viitor. Dacă evocarea muzicii se rezumă la cinci mentalități dominante: „*religioasă* (cântarea plană), *psihologică* (Bach), *apostolică* (Beethoven), *mistică* (Wagner) și *metafizică* (Franck)”, gândirea funcțională tradițională a creat pedestalul de pe care „... pornește a doua eră, definitivă a Istoriei omenirii: După era zbaterilor pentru deplina deșteptare a Conștiinței umane, aceea a Divinizării omului.”(Tratatul, pag.517/518).

BIBLIOGRAFIE

Adler, Guido - *Handbuch der Musikgeschichte*, 2 vol, Keller, Berlin, 1920.

Bălan, George - *Înnoirile muzicii* - Editura muzicală, București, 1966.

Bălan, George - *Sensurile muzicii* – Editura tineretului, București, 1965.

Bălan, George - *Meditații beethoveniene* - Editura Albatros, București.

Bentoiu, Pascal - *Imagine și sens* - Editura muzicală, București, 1971.

Bentoiu, Pascal - *Deschideri spre lumea muzicii* - Editura Eminescu, 1973.

Bentoiu, Pascal - *Gândirea muzicală* - București, Editura Muzicală, 1975.

Bentoiu, Pascal - *Dimitrie Cuclin* - în *Muzica*, nr. 4, aprilie 1978.

Berger, Wilhelm Georg. - *Dimensiuni modale* - Editura muzicală, București, 1979.

Berger, Wilhelm Georg - *Estetica sonatei clasice* - Editura muzicală, București, 1981.

Berger, Wilhelm Georg - *Estetica sonatei moderne* - Editura muzicală, București, 1984.

Berger, Wilhelm Georg - *Estetica sonatei contemporane* - Editura muzicală, București, 1985.

Berger, Wilhelm Georg - *Estetica sonatei baroce* - Editura muzicală, București, 1985.

Berger, Wilhelm Georg - *Teoria generală a sonatei* - Editura muzicală, București, 1987.

Berger, Wilhelm Georg - *Clasicismul de la Bach la Beethoven* - Editura muzicală, București, 1990.

Berger, Wilhelm Georg - *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră* - Editura muzicală, București.

Berger, Wilhelm Georg - *Muzica simfonică* - vol. I-V, Editura muzicală, București.

Blaga, Lucian - *Trilogia culturii. Orizont și stil. Spațiu mioritic. Geneza metaforei și sensul culturii* - Editura pentru literatură universală, București, 1969.

Boulez, Pierre - *Penser la musique aujourd'hui* - Edition Gouthier, Paris, 1964.

Brâncuși, Petre - *George Breazul și istoria nescrisă a muzicii românești*, Editura muzicală, 1976.

Brâncuși, Petre - *Muzica românească și marile ei primeniri*, vol. I, Editura muzicală, 1978.

Brâncuși, Petre - *Dimitrie Cuclin* - în *Muzica*, nr. 4, aprilie 1978.

Brînduș, Nicolae - *Interferențe* - Editura muzicală, București, 1984.

Brumariu, Liviu și Constantinescu, Grigore - *Curs de Istoria muzicii universale, 1600-1750*, litograf., bibl. Universității de Muzică din București.

Buciu, Dan - *Elemente de scriitură modală* - Editura muzicală, București, 1981.

Chailley, J. - *40.000 ani de muzică* - Editura muzicală, București, 1967

Ciocan, Dinu - *Elemente de teoria mulțimilor în muzică* - Editura muzicală, București, 1985.

Combarieu, Jules - *La musique, ses lois et son evolution* - Flammarion, Paris, 1907.

Combarieu, Jules - *Musique et magie: études sur les origines populair de l'art musical* - Paris, 1909.

Combarieu, Jules - *Histoire de la musique* - Librairie Armand Colin, Paris, 1920

Comes, Liviu - *Melodica palestriniană* - Editura muzicală, București, 1971

Comes, Liviu - *Lumea polifoniei* - Editura muzicală, București, 1984.

Constantinescu, Grigore - *Diversitatea stilistică a melodiei în opera romantică* - Editura muzicală, București, 1980.

Cosma, Lazăr-Octavian - *Hronicul muzicii românești* - vol.V-VIII, Editura muzicală, București.

Cosma, Lazăr-Octavian - *Universul muzicii românești* - Editura Muzicală, București, 1995.

Cosma, Viorel - *Muzicieni din România* - lexicon, vol. II, Editura muzicală, București, 1999.

Cosma, Viorel - *Introducere la: Dimitrie Cuclin „O istorie polemică a*

muzicii” - ediție critică, Editura Junimea, Iași, 1983.

Cuclin, Dimitrie - *Tratat de forme muzicale* - Tip. «BUCOVINA» I. S. TOROUȚIU, 1934

Cuclin, Dimitrie - *Le rôle du chant grégorien dans le passé jusqu'a nos jours et du chant byzantin, dans l'avenir* - Institutul de arte grafice „Bucovina”, I. E. Torouțiu, București, 1936.

Cuclin, Dimitrie - *Teoria nemuririi* - Editura Porto Franco, Galați.

Cuclin, Dimitrie - *Tratat elementar de muzică pentru cl. I-VIII ale Școalelor Secundare* - Instit. Geografic Militar, 1946.

- *Dicționarul explicativ al limbii române* - Editura Academiei Republicii România, 1975.

D’Indy, Vincent - *Cours de composition musicale* - vol. I-IIa/I Ib-III, Editura A. DURAND et Fils, Paris, 1912.

Dicționar de mari muzicieni - din Larousse de la musique, coordonatori Antoine Goléa și Marc Vignal, Editura Universul Enciclopedic, București, 2000.

Dizionario Riccordi, Milano, 1959.

Donose, Vasile - *Sinteze estetice* - Editura muzicală, 1988.

Donose, Vasile - *Imaginarul real* - Editura muzicală, 1990.

Donose, Vasile - *Corespondență cu Dimitrie Cuclin*.

Donose, Vasile - *Comunicare la Simpozionul național Dimitrie Cuclin - 100 de ani de la naștere* - Galați, Liceul Vasile Alecsandri, 1983, manuscris.

Duhamel, G. - *Puterea muzicii* - Editura muzicală, București, 1970

Eisikovits, Max - *Polifonia vocală a renașterii, stilul palestrinian* - Editura muzicală, București, 1966.

Eisikovits, Max - *Polifonia Barocului* - Editura muzicală, București, 1973

- *Esteticul în sfera culturii* - Editura meridiene, București, 1976.

Fasquelle - *Encyclopedie de la musique* - Fasquelle editeure, Paris, 1961, vol. I.

Firca, Gheorghe - *Dimitrie Cuclin la 90 de ani* - în *Muzica*, nr. 5, mai 1975.

Firca, Gheorghe - *Câteva clarificări terminologice*, în *Muzica*, nr 1, ianuarie 2003, Editura UCMR, București.

Goléa, Antoine - *La musique de la nuit des temps aux aurores nouvelle* - vol. I, Alphonse Leduc & Cie, Paris, 1977.

Giuleanu, Victor - *Melodica bizantină* - Editura muzicală, București, 1981.

Grigoriu, Theodor - *Muzica și nimbul poeziei* - Editura muzicală, București, 1986.

Haas, R - *Musik des Barocks* - Potsdam, Athenaion, 1928

Hindemith, Paul - *Inițiere în compoziție* - vol. I-II, Editura muzicală, București, 1967.

Iliuț, Vasile - *De la Wagner la contemporani* - vol.I - IV, Editura muzicală, București, 1995, vol. V, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2001.

Iorga, Nicolae - *Istoria Românilor* - vol.1, București, 1936.

Iorga, Nicolae - *Istoria literaturii românești* - 1, ed.II, București, Suru, 1925.

Istratty, Ella și Smântânescu, Dan - *Convorbiri cu Dimitrie Cuclin* - Editura muzicală, București, 1985.

Jalobeanu, Anca - *Logica vieții formatoare în estetica lui Dimitrie Cuclin* - în Studii și cercetări de istoria artei, tom 20, nr. 1, 1973.

Kostelanetz, Richard - *Conversing with Cage* - Limelight Editions, New York, 1988.

Leahu, Alexandru - *Maestrii claviaturii* - Editura muzicală, București, 1975.

Leahu, Alexandru - *Scarlatti* - Editura muzicală, București, 1966.

Lipps, Theodor - *Aesthetik. Psychologie des Schönen und der Kunst* - Leipzig, 1903-1906.

Merișescu, Gheorghe - *Curs de Istoria muzicii universale* - Editura Didactică și Pedagogică, Cluj-Napoca, 1964.

M.G.G., Deutscher Taschenbuch Verlag, Bärenreiter-Verlag, Oktober, 1989, vol. V.

Negrea, Marțian - *Tratat de armonie* - Editura Muzicală, București, 1958.

New Grove Dictionary of music and musicians, edited by Stanley Sadie, London, New-York, Honkong, 1980.

Niculescu, Ștefan - *Reflecții despre muzică* - București, Editura muzicală, București, 1980.

Plebe, Armando - *Estetica musicale* - în *La Musica Enciclopedia Storica*, vol.II, pag.339-363, Unione Tipografico- Editrice Torinese, 1966.

Popovici, Doru - *Magicianul de la Bayreuth* - Editura Albatros, București, 1985.

Popovici, Doru - *Cântec flamand* - Editura muzicală, București, 1971.

Ralea, Mihail - *Prelegeri de estetică*, Editura științifică, București, 1972.

Riemann, H. - *Handbuch der Musikgeschichte* - vol. I, Leipzig, 1919.

Rizzole Riccordi, Milano, 1972.

Sachs, Kurt - *Die Musik der Antike* - Handbuch der Musikwissenschaft, Postdam, 1927.

Sava, Iosif și Vartolomei, Luminița - *Dicționar de muzică* - Editura științifică și enciclopedică, București, 1979.

Sava, Iosif și Rusu, Petru - *Dicționar de termeni muzicali* - Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984.

Sava, Iosif și Rusu, Petru - *Istoria muzicii universale în date* - Editura muzicală, București, 1983.

Seeger, Horst - *Musiklexikon in zwei Bänden* - VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1966.

Susan, Roxana - *Essai scientifique sur le chant populaire roumain* - în *Academica*, an VI, noiembrie, 1996.

Stuckenschmidt, H, H - *Schönberg* - Edition du Rocher, Monaco.

Stumpf, Karl - *Die Anfänge der Musik* - Leipzig, 1911.

Toduță, Sigismund - *Formele muzicale ale barocului în operele lui Bach* - vol. I-II-III, Editura muzicală, București.

Țugui, Pavel - *Dimitrie Cuclin – o biografie accidentată* - în rev. Steaua, Cluj-Napoca, nr.11/12, noembrie-decembrie 1999, pag.97-103.

Tomescu, Vasile - *Drumul creator al lui Dimitrie Cuclin* - Uniunea Compozitorilor din R. P. R., 1956.

Tomescu, Vasile - *Dimitrie Cuclin* - în Muzica, nr. 4, aprilie, 1978.

Urseanu, Tilde, Ianegic, Ion și Ionescu, Liviu - *Istoria baletului* - Editura muzicală, București, 1967.

Vettter, Walter - *Der Kappelmeister Bach* - Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Postdam, 1950.

Vieru, Anatol - *Cartea modurilor* - vol.I, Editura muzicală, București, 1980.

Vuillermoz, Emile - *Histoire de la musique* - Librairie Arthème Fayard, 1973.

Wagner, Richard - *Opera și drama* - Editura muzicală, București, 1983.

Webern, Anton - *Der Weg zur neuen Musik* - Universal Edition, 1960.