

DIMITRIE CUCLIN

TRATAT DE ESTETICĂ MUZICALĂ

© 2025. Casa de Editură GRAFOART®
Toate drepturile rezervate.

În elaborarea prezentei ediții s-a folosit lucrarea:
Dimitrie Cuclin, *Tratat de Estetică Muzicală*,
Tiparul „Oltenia”, București – [1933].

Ilustrația copertei: după un tablou de Neculai Iorga (1933-2025).

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

CUCLIN, DIMITRIE

Tratat de estetică muzicală / Dimitrie Cuclin ; ed. de Camelia Pavlenco. -
București : Grafoart, 2025

Conține: Psihologia elementelor și fenomenelor ; Logica compoziției ; Etica
esenței expresive

ISMN 979-0-69492-541-3

ISBN 978-606-747-277-6

I. Pavlenco, Camelia (ed.)

78

EDITURA MUZICALĂ GRAFOART
de utilitate publică prin Hotărârea Guvernului României nr. 94/2024

LIBRĂRIA MUZICALĂ *GEORGE ENESCU*
București, piața Sfinții Voievozi nr. 1

TEL. : 0747 236 278 (07-GRAFOART) ; 021 315 07 12

E-MAIL : GRAFOART1991@GMAIL.COM

COMENZI ON-LINE : WWW.LIBRARIAMUZICALA.RO

Dimitrie Cuclin

TRATAT DE ESTETICĂ MUZICALĂ

I. Psihologia Elementelor și Fenomenelor

II. Logica compoziției

III. Etica esenței expresive

Ediție de
Camelia Pavlenco

GRAFOART



*Acest tratat este un sacrificiu
Pe altarul
Maestrului Secolelor:
Vincent d'Indy
Făcut și închinat lui
De discipolul său.*

Cuprins

Prefața	11
Preface	15
Préface	17
Partea I Psihologia Elementelor și Fenomenelor	19
Capitolul I.....	19
Capitolul II	23
Capitolul III.....	27
Capitolul IV	31
Capitolul V.....	35
Capitolul VI	39
Capitolul VII.....	43
Capitolul VIII	47
Capitolul IX	51
Capitolul X.....	55
Capitolul XI	60
Capitolul XII.....	64
Capitolul XIII	68
Capitolul XIV.....	75
Capitolul XV	87
Capitolul XVI.....	96
Capitolul XVII	105
Capitolul XVIII.....	116
Capitolul XIX.....	119
Capitolul XX.....	128
Capitolul XXI.....	137
Capitolul XXII	144
Capitolul XXIII.....	151
Capitolul XXIV	175
Capitolul XXV.....	182

Partea II Logica compoziției 191

Capitolul I.....	191
Capitolul II	197
Capitolul III.....	202
Capitolul IV	208
Capitolul V.....	214
Capitolul VI	221
Capitolul VII.....	228
Capitolul VIII	234
Capitolul IX	241
Capitolul X.....	246
Capitolul XII.....	256
Capitolul XIII	263
Capitolul XIV.....	269
Capitolul XV	276
Capitolul XVI.....	283
Capitolul XVII	290
Capitolul XVIII.....	296
Capitolul XX.....	305
Capitolul XXI.....	310
Capitolul XXII	314
Capitolul XXIII.....	320
Capitolul XXIV	326
Capitolul XXV.....	333

Partea III Etica esenței expresive 341

Capitolul I.....	341
Capitolul II	349
Capitolul III.....	354
Capitolul IV	361
Capitolul V.....	367
Capitolul VI	375
Capitolul VII.....	380
Capitolul VIII	387
Capitolul IX	394

Capitolul X.....	400
Capitolul XI	406
Capitolul XII.....	414
Capitolul XIII	422
Capitolul XVI.....	428
Capitolul XV	434
Capitolul XVI.....	440
Capitolul XVII	445
Capitolul XVIII.....	451
Capitolul XIX.....	456
Capitolul XX.....	461
Capitolul XXI.....	467
Capitolul XXII	473
Capitolul XXIII.....	479
Capitolul XXVI	485
Capitolul XXV.....	494

Prefața

În spațiul gândirii muzicologice românești, publicarea *Tratatului de estetică muzicală* al lui Dimitrie Cuclin în 1933 a reprezentat un moment fondator. Apărut într-o perioadă de efervescență culturală interbelică, volumul lui Cuclin este prima lucrare originală și sistematică dedicată în țara noastră principiilor filosofice ale artei sunetelor. În anii în care personalități precum Tudor Vianu, Lucian Blaga sau Nicolae Iorga articulau direcții majore în estetica generală și în gândirea culturală românească, Cuclin și-a adus contribuția distinctă în domeniul muzical, ridicând reflecția asupra muzicii la același nivel de profunzime și rigoare conceptuală.

Această contribuție este cu atât mai remarcabilă cu cât, la data respectivă, puține opere de acest gen existau chiar și pe plan internațional, iar în spațiul românesc *Tratatul de estetică muzicală* a fost o premieră absolută. Cuclin dovedește în paginile sale un spirit analitic deosebit și o erudiție vastă, îmbinând cunoștințe temeinice de teoria muzicii, filosofie, psihologie și estetică generală. Fundamentul demersului său este unul profund metafizic, autorul propunând o viziune originală asupra muzicii ca parte a unei armonii universale perfecte și infinite, existente dincolo de lumea fenomenelor imediate. Atras de marile întrebări despre natura și rostul artei, Cuclin construiește un sistem personal în care muzica este legată intrinsec de structurile fundamentale ale existenței și ale spiritului.

Născut în 1885 la Galați și format atât în România, cât și în prestigioase centre europene, Dimitrie Cuclin a întruchipat tipul savantului muzician enciclopedic. După studiile la Conservatorul din București (1904–1907) și perfecționarea la Paris (inclusiv la Schola Cantorum sub îndrumarea compozitorului Vincent d'Indy), Cuclin a acumulat o dublă experiență – practică muzicală și reflecție teoretică. A activat ca violonist (fiind, printre altele, membru al orchestrei conduse de George Enescu) și a predat, de-a lungul anilor, istoria muzicii, teoria și estetica muzicală, atât în țară (la Conservatorul din București, 1918–1948), cât și în Statele Unite (la City Conservatory of Music din New York, 1922–1930). Polivalența sa intelectuală s-a manifestat în multiple domenii: Cuclin a compus simfonii, opere și lucrări camerale de mare

anvergură, a cules și studiat folclor muzical, a scris poezie, proză și teatru, a tradus în limba engleză întreaga poezie eminesciană și a elaborat importante lucrări teoretice. Între acestea din urmă se remarcă, pe lângă prezentul *Tratat de estetică muzicală*, un *Tratat de compoziție* și un vast manuscris de *Metafizică* (rămas nepublicat), alături de numeroase eseuri filosofice și dialoguri în care și-a expus concepțiile originale.

Personalitatea sa a impresionat contemporanii: George Enescu îl considera „cel mai de seamă gânditor muzical al țării noastre”, remarcând atât profunzimea ideilor sale, cât și finețea exprimării lor. Cuclin a rămas fidel unei viziuni artistice înrădăcinate în valorile tonalității și ale tradiției clasice, chiar într-o epocă de rapide transformări avangardiste în muzică. Influențat de gândirea estetică a mentorilor francezi și nutrit de o vastă cultură umanistă, el a combătut tendințele moderniste radicale ale secolului XX, pledând pentru continuitatea limbajului armonic funcțional, supus însă unei reforme proprii profunde. Această poziționare estetică se reflectă și în conținutul *Tratatului*, care propune principii universale izvorâte atât din legile naturale ale sunetului, cât și din bogăția tradiției muzicale.

Tratatul de estetică muzicală, structurat în trei părți – Psihologia elementelor și fenomenelor, Logica compoziției și Etica esenței expresive – abordează comprehensiv arta sunetelor din perspective complementare: psihologică, structurală și axiologică. În prima parte, autorul investighează fundamentele psihologiei muzicii: natura sunetului și modul în care elementele muzicale de bază (scara tonală, modurile, intervalele, ritmul etc.) se reflectă în psihicul uman, generând *funcțiuni* (trăiri, tensiuni, tendințe de rezolvare) la nivelurile tonal, diatonic, modal, cromatic și enarmonic. Cuclin acordă o atenție deosebită legilor naturale ale sistemului sonor – în special seriei armonice netemperate – pe care le consideră cheia de boltă pentru înțelegerea expresivității muzicale. În viziunea sa, structurile naturale ale sunetului poartă o semnificație profundă și universală, constituind temelia pe care se clădește edificiul estetic al muzicii.

A doua parte, Logica compoziției, dezvoltă principiile formale și regulile de construcție ale discursului muzical. Cuclin analizează modul în care teme, motivele și armoniile se organizează logic într-o lucrare muzicală, subordonându-se unor funcțiuni expresive ce asigură unitatea și coerența creației. Sunt examinate formele și genurile muzicale, autorul oferind o perspectivă dinamică asupra acestora, diferită de viziunile

didactice mai rigide ale unor predecesori (precum cea a lui Vincent d'Indy). Se subliniază importanța originalității în actul compoziției și se propune o taxonomie a relațiilor dintre părțile operei, insistându-se asupra echilibrului dintre formă și conținut. *Logica compoziției* evidențiază, totodată, conceptul central de funcțiune – fiecare element muzical are un rol bine determinat în ansamblu, rol echivalent cu o funcțiune psihologică resimțită de ascultător. Prin această abordare ordonată și limpede, Cuclin aduce claritate într-un domeniu dificil de sistematizat, oferind compozitorilor și teoreticienilor un cadru riguros de gândire.

În cea de-a treia parte, Etica esenței expresive, demersul urcă spre considerații filosofice și valorice asupra muzicii. Cuclin explorează relația dintre muzică și sfera spirituală, întrebând care este menirea artei sonore în viața omului și ce criterii ne permit să evaluăm valoarea estetică și etică a unei lucrări muzicale. Transpare aici concepția autorului despre muzică drept oglindă a unei armonii superioare și instrument al cunoașterii de sine, legată de aspirația către nemurirea spirituală prin creație. Actul muzical – fie el compoziție sau interpretare – apare astfel investit cu o responsabilitate și o dimensiune etică, întrucât exprimă esența sufletească a creatorului și, totodată, a comunității umane din care acesta face parte. În plus, Cuclin schițează principiile unei critici muzicale formative, întemeiate pe criterii obiective derivate din înțelegerea aprofundată a structurii și expresiei muzicii. Aceste principii sunt menite să ghideze atât creatorii și interpreții, cât și auditorii avizați, către o apreciere mai lucidă și mai elevată a frumuseții sonore.

Prin sinteza acestor trei dimensiuni – psihologică, logică și etică – *Tratatul de estetică muzicală* configurează un sistem estetic original, în care muzica este abordată în integralitatea sa, de la fenomenul acustic concret până la semnificațiile ultime în plan uman și cosmic. Această abordare enciclopedică și structurată a fost inovatoare pentru epoca sa, înscriind contribuția lui Cuclin atât în contextul național (ca prima lucrare de acest gen în România), cât și în orizontul mai larg al esteticii muzicale europene interbelice. Deși conceput acum peste nouă decenii, tratatul surprinde prin actualitatea anumitor idei: de pildă, corelarea dintre structura armonică și etosul (caracterul expresiv și emoțional) al muzicii sau pledoaria pentru întemeierea rigorii teoretice pe legi naturale obiective sunt concepte care rezonază și astăzi în discuțiile de specialitate.

Reeditarea în anul 2025 a *Tratatului de estetică muzicală* reprezintă, aşadar, o restituire bine-venită a unui text fundamental al culturii noastre muzicale, făcându-l accesibil unei noi generații de cititori. Într-o epocă în care dezbaterile despre estetica muzicii continuă sub forme diverse – de la provocările noilor limbaje componistice până la reevaluarea tradiției – gândirea vizionară a lui Dimitrie Cuclin oferă repere valoroase, atât în plan istoric, cât și teoretic. Publicul de astăzi, fie el format din muzicieni, muzicologi, filosofi ai artei sau melomani cultivați, are ocazia ca, prin această ediție, să redescopere profunzimea și rafinamentul unui tratat clasic. Se confirmă încă o dată că marile idei despre artă își păstrează relevanța dincolo de timpul în care au fost formulate. Lucrarea lui Cuclin rămâne nu doar un document de epocă, ci și o inepuizabilă sursă de inspirație și reflecție pentru oricine dorește să înțeleagă mai bine legile și misterele frumosului muzical.

Preface

In the landscape of Romanian musicological thought, the publication of *The Aesthetics of Music Treatise* by Dimitrie Cuclin in 1933 marked a foundational moment. Emerging during a time of vibrant cultural effervescence, Cuclin's volume represents the first original and systematic Romanian work dedicated to the philosophical principles of the art of sound. At a time when figures such as Tudor Vianu, Lucian Blaga, or Nicolae Iorga were articulating major directions in general aesthetics and Romanian cultural thought, Cuclin made his distinct contribution in the musical field, elevating the reflection on music to the same level of conceptual depth and philosophical rigor.

This contribution is all the more remarkable considering that, at the time, few works of this kind existed even internationally, and in Romania, *The Aesthetics of Music Treatise* was a groundbreaking premiere. Cuclin demonstrates a highly analytical mind and extensive erudition, combining deep knowledge of music theory, philosophy, psychology, and general aesthetics. His theoretical foundation is deeply metaphysical, proposing an original vision of music as part of a perfect and infinite universal harmony existing beyond immediate phenomena. Drawn to the great questions regarding the nature and purpose of art, Cuclin constructs a personal system in which music is intrinsically linked to the fundamental structures of existence and the spirit.

Born in 1885 in Galați and educated both in Romania and in prestigious European centers, Dimitrie Cuclin embodied the type of encyclopedic musical scholar. After studies at the Bucharest Conservatory (1904–1907) and perfection in Paris (notably at the Schola Cantorum under Vincent d'Indy), Cuclin gained dual experience – practical musicianship and theoretical reflection. He was active as a violinist (including in George Enescu's orchestra) and taught music history, theory, and aesthetics for decades, both in Romania and in the United States. His intellectual versatility manifested in many domains: Cuclin composed symphonies and operas, collected and studied musical folklore, wrote poetry and philosophical essays, and translated all of Eminescu's poetry into English. Among his major theoretical writings, *Treatise on Musical Aesthetics* stands out as a pioneering synthesis.

The work is structured in three parts – *Psychology of Elements and Phenomena*, *Logic of Composition*, and *Ethics of Expressive Essence* – offering a comprehensive approach to music from complementary perspectives: psychological, structural, and axiological. The treatise investigates the deep emotional and structural logic of musical language, emphasizing the role of natural laws (such as the harmonic series) and universal expressive functions. Cuclin's concept of "function" connects the physical properties of sound with the listener's perception, while his reflection on musical ethics places the act of composition and interpretation within a broader spiritual and moral horizon.

In this way, *The Aesthetics of Music Treatise* is not merely a theoretical exercise, but a bold and visionary effort to grasp music in its totality: as phenomenon, form, and expression of the human spirit. The re-publication of this seminal volume in 2025 is a much-needed restoration of a fundamental work in Romanian musical thought, offering contemporary readers the opportunity to rediscover a profound and inspiring vision on the nature of musical beauty.

Préface

Dans le paysage de la pensée musicologique roumaine, la publication du *Traité d'esthétique musicale* de Dimitrie Cuclin en 1933 a marqué un moment fondateur. Paru dans une période d'effervescence culturelle, ce volume constitue la première oeuvre originale et systématique roumaine dédiée aux principes philosophiques de l'art sonore. Alors que des figures telles que Tudor Vianu, Lucian Blaga ou Nicolae Iorga définissaient les grandes directions de l'esthétique générale et de la pensée culturelle nationale, Cuclin apportait sa contribution singulière au domaine musical, élevant la réflexion sur la musique au même niveau de rigueur conceptuelle et de profondeur métaphysique.

Cette contribution est d'autant plus remarquable qu'à l'époque, peu d'oeuvres similaires existaient à l'échelle internationale, et en Roumanie, le *Traité d'esthétique musicale* fut une première absolue. Cuclin y déploie une pensée analytique exceptionnelle et une culture encyclopédique, associant des connaissances approfondies en théorie musicale, philosophie, psychologie et esthétique générale. Son projet repose sur une vision métaphysique originale : la musique est pour lui expression d'une harmonie universelle, parfaite et infinie, au-delà des apparences sensibles. Porté par les grandes questions sur la nature et le sens de l'art, Cuclin bâtit un système propre, reliant la musique aux structures fondamentales de l'existence et de l'esprit humain.

Né en 1885 à Galați, formé en Roumanie puis à Paris (notamment à la Schola Cantorum sous la direction de Vincent d'Indy), Cuclin incarne le modèle du savant musicien encyclopédique. Violoniste (il joue notamment dans l'orchestre de George Enescu), professeur d'histoire, de théorie et d'esthétique musicale, il enseigne à Bucarest et à New York. Son oeuvre couvre de nombreux domaines : compositions symphoniques et lyriques, recueils de musique populaire, poésie, essais philosophiques, traductions (il traduit toute la poésie d'Eminescu en anglais). Le *Traité d'esthétique musicale* demeure l'une de ses contributions théoriques majeures.

Structuré en trois parties – *Psychologie des éléments et des phénomènes*, *Logique de la composition*, *Éthique de l'essence*

expressive – le traité offre une approche globale de la musique, à la fois psychologique, structurelle et axiologique. Cuclin explore la logique émotionnelle du langage musical, met en lumière le rôle des lois naturelles (comme la série des harmoniques) et définit des fonctions expressives universelles. Le concept-clé de "fonction" relie les propriétés physiques du son à la perception auditive, tandis que la réflexion éthique replace la création musicale dans une dimension spirituelle et morale.

Ainsi, le *Traité d'esthétique musicale* ne se présente pas comme un simple exercice théorique, mais comme un projet ambitieux et visionnaire de compréhension intégrale de la musique : phénomène, structure et expression de l'âme humaine. Sa réédition en 2025 constitue une restitution bienvenue d'un texte fondamental de la pensée musicale roumaine, permettant aux lecteurs contemporains de redécouvrir une vision profonde et inspirante de la beauté musicale.

Partea I

Psihologia Elementelor și Fenomenelor

Capitolul I

Viața aproape a tuturor marilor compozitori muzicali a fost caracterizată printr-un număr de inovații pe tărâmul materialului muzical – elemente și fenomene – sau pe tărâmul modului de a întrebuința acest material, fie în orice detaliu al unei compoziții muzicale, fie relatat la întregul ei.

Necesitatea – istorică, morală – a acestor inovații a determinat atât valoarea lor cât și poziția lor în *sistemul științific muzical*, aflat astăzi pe cale de desăvârșită alcătuire.

Sistemul, implicând ultimul grad de *completare* și de *cuvenerie*, ori *perfectiune* a alcătuirii, reprezintă idealul suprem, final, al vieții. El e momentul static al dinamismului totalizat, toată potențialitatea vieții, viața însăși în gradu-i ultim, al non-vieții aparente. Însă, dacă sistemul nu trăiește viața realizărilor cosmice, legile lui de constituire și organizare sunt însăși legile vieții cosmice în stadiul cel mai elementar, fundamental; ele deci au a governa toate manifestările vieții cosmice, implicit umane și artistice. Iată de ce *cunoașterea* lor oferă omului avantajul trăirii vieții și operei lui și pe planul *conștiinței* și *voinței*, un plan de superiorizare.

Pare-se că orice curent ar trebui încurajat. Totuși, primul efect al unui adevăr nou relevat este un entuziasm atât de neîngrădit, încât încurajările din afară ar fi inutile, iar descurajările, stimulente chiar. Adesea, exagerarea acestui entuziasm, mai cu seamă din partea admiratorilor puțin judicioși, având ca urmare o exagerare a valorii și proporției lucrului inovat, a produs, prin reacție, o injustă micșorare a acestor valori și proporții. Dar din păcate în păcate, răsare, încetul cu încetul, conștiința drumului drept.

Nu putem nici *face* nici *impune* legi de sistem și viață. Le putem doar *găsi* și *releva* altora, cu organizația interioară propice unei astfel de operațiuni. De aici, o formidabilă concluzie: Trebuie să existe undeva, să zicem, în metafizic, un *Sistem* infinit atât în

Capitolul II

În structura sunetului muzical găsim unitate, ordine – armonie. Acesta este caracterul ordonat și unitar al ființei însăși, deoarece recunoaștem că *noi* trăim și că *sunetul muzical* este perfect *adaptabil* cu structura *noastră* psiho-fizică.

Sunetul muzical este un aspect al caracterului vital, un element vital el însuși. Și nu numai pentru că în creațiile noastre muzicale vom face uz exclusiv de sunetul muzical, dar și pentru că acesta răspunde în întregime punctului de vedere al egoismului vital uman – și cum, mai departe, arta este însăși viața noastră în continuare – ni se impune legea, unica posibilă, de altminteri, de a deduce din legile de constituire a sunetului muzical toate legile Armoniei, toate legile sistemului muzical și ale vieții – artei – muzicale, ca și criteriul absolut al muzicii. Și cum sunetul muzical este un element vital, toate aceste deducții vor avea caracterul nu al unor invențiuni, moarte, de academie, ci acel al unor personalități vii, cu forțe de acțiune și cu grade de sensibilitate *definite*.

O necesară autoritate creativă, o conștiință – firul Ariadnei – iată ce datorăm acestei imagini minunate, pe care natura a izolat-o din negativul haos, închizând-o în același timp în coloana vibratorie și în ființa omenească, după cum Prometeu a ascuns focul, de el furat din cer, într-o umilă trestie!

Haosul conține totul, pe care confuzia îl reduce la nimic! Din haos, spiritul și puterea armonizatoare a Creatorului *separă* caractere simple sau complexe: constelații, sori, planete și nenumărate alte forme de conglomerate organice sau anorganice. De asemenea, din haosul sonor, steril, deși fecundabil de către spiritul și puterea armonizatoare, acesta scoate elementul primordial vibrant al lumii sonore, sunetul muzical, conținând destinul providențial al oricărei organizații sonore vii; adică, primul caracter din necaracterizabilul haos sonor, susceptibil de fecundare, de vivificare, de către legile acelui element armonios primordial, și de transformare într-o lume trăitoare de *ființe sonore*, după cum, grație unei similare puteri și spirit de armonizare a Creatorului, lumea umană a fost scoasă din lut și paradisul dintr-o vegetație informă și monstruoasă, unde totul

Capitolul III

Astfel, aspectul complet al Armoniei, ca și acel al sistemului științific universal, este, mai întâi de toate, o realitate metafizică.

Dar iată înțelepciunea providenței vieții! Dacă ambele serii de armonice – dominante și subdominante – ar fi fost posibile și prezente fizicalmente, ele s-ar fi neutralizat reciproc în înțelegerea noastră, și rezultatul ar fi fost o totală absență de valori, sens și culori! Așa cum e dat de natură, sunetul muzical este o excrescență de energie și viață din, pare-se, absurdul nimic, și e confirmat, în miraculoasa-i glorie, de către cel mai eficace accent posibil, anume, prezența petelor negre, depressive, intrinsec subdominate, și deci, în realitate, armonice inferioare, în cazul nostru de mai înainte, *si b* (7) și *la b* (13). Și, culme, să nu ne minunăm și de similaritatea organismului și înțelegerii noastre!

Constituția sunetului muzical natural impune enunțarea unei alte legi fundamentale a esteticii muzicale, din punctul de vedere egoist al vieții umane: Orice lucrare muzicală, oricare ar fi sensul particular, simplu ori complex al economiei ei, trebuie să fie un triumf final ori rezultat al unei energii creatoare și vieți luminoase, pe care întunecimea, tragedia accidentală, nu face decât să le confirme și să le intensifice.

În studiul armonicelor superioare, observăm: 1) Că armonicile mai apropiate de generator (de pildă, Do) fiind mai mult, mai direct, ori mai puțin mediat atașate de acest generator, sunt elemente ale stabilității, sau ale *forței de stabilitate*; 2) iar armonicile mai depărtate de generator, fiind atașate de acesta prin intermediul unui mai mare număr de armonice asociate, posedă o forță de stabilitate redusă; tendința lor centripetă, diminuată, face loc, proporțional, unei tendințe centrifuge, în sensul detașării lor de generatorul dat și reatașării de un nou centru, față de care capătă o doză, iarăși proporțională, de *sensibilitate*. Prin urmare, orice armonic e un nod de interferență a undei vibratorii, energice – vii; e un element viu el însuși, dotat cu o doză de forță, invers proporțională cu doza-i de sensibilitate, în sensul că, prin seria armonicilor, forța crește înspre generator și scade făcând loc sensibilității, spre periferie.

Capitolul IV

Chiar din momentul acesta putem constata că muzica nu e știință prin faptul relației ei cu acustica; și că, știință fiind, nu are nimic de a face cu această din urmă știință. În adevăr, ce este elementul *Do*, de pildă, din punct de vedere acustic? Un număr de vibrații, de o anumită intensitate și volum. Dar ce este același element *Do*, din punct de vedere muzical? Un purtător de funcții, infinite ca număr, deocamdată, armonice, când afară de funcția 1, centrală, putând împlini funcția 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 etc, fie directă, fie inversă, se coordonează la centre diferite. Iată deci că un element fizic putând fi, din punct de vedere muzical, cel puțin *două* valori armonice, el nu mai interesează ca element fizic. Demonstrăm astfel un ideal al lui Boetius, într-o formă acută, poate nevisată de Boetius însuși, anume, că domeniul muzicii este spiritual și, mai mult decât atâta, dincolo de necesitatea oricărui mediu fizic.

Dacă, rând pe rând, chemăm la funcția armonică – mai exact, sonoră – centrală, toate armonicile unui centru inițial, de pildă, *Do*, obținem *gama*:

Do¹–do²–sol³–do⁴–mi⁵–sol⁶–si⁷ bemol–do⁸–re⁹–mi¹⁰ –fa¹¹
diez–sol¹²–la¹³ bemol-si¹⁴ bemol–si¹⁵ becar–do¹⁶–do¹⁷ diez–re¹⁸–
re¹³ diez...

un șir de așa zise „sunete muzicale” reprezentând tot atâtea *funcții* în relația lor cu centrul Do¹, pe care-l numim centru, pentru că, după cum am și văzut, poate fi inițiatorul unei game inverse, mai exact, opuse:

Do¹–do²–fa³–do⁴–la⁵ bemol–fa⁶–re⁷–do⁸–si⁹ bemol–la¹⁰
bemol–sol¹¹ bemol–fa¹²–mi¹³–re¹⁴–re¹⁵ bemol–do¹⁶– do¹⁷ bemol–
si¹⁸ bemol–si¹⁹ dublu bemol...

Totuși, caracterul centrifugal, sensibil, al elementelor periferice, e de temut pentru stabilitatea sistemului și, pe de altă parte, chiar natura intimă a scării sugerează o altă structură, mai coezivă.

Al doilea element, do², conține prea puțină tendință expansivă, ca să-l poată caracteriza. De aceea el nici nu există ca element creator în sistem ori artă. Al treilea armonic, însă, sol³,

Capitolul V

Gama noastră directă, rămânând cu șase elemente: Do–Sol – Re–La–Mi–Si (și inversă: Do–Fa–Si bemol–Mi bemol– La bemol– Re bemol), să vedem cum am mai putea-o mări, căutând elemente, după cum am spus, din sensul respectiv contrar: opus (invers), pentru direct și direct pentru opus (invers).

Pentru gama directă, luând, din seria subdominantelor, pe prima subdominantă, Fa, gama noastră devine, fără inconvenient:

\longleftrightarrow
 Fa – Do – Sol – Re – La – Mi – Si
 SD *T(onic)* D₁ D₂ D₃ D₄ D₅

iar în opus:

\longleftrightarrow
 Re La Mi Si Fa Do Sol
 bemol bemol bemol bemol
 5-a₅ 5-a₄ 5-a₃ 5-a₂ 5-a₁ T 5 a

unde, intenționat, am marcat clementele nu cu D(ominantă) și S(ub) D(ominantă), ci prin 5-a (cvinta) cu numărul de ordine respectiv. Vom vedea de ce.

Gama noastră prezintă, astfel, următoarele funcții: o *Subdominantă*, o *Tonică* și cinci *Dominante*, dintre care, două *sensibile*: Mi (D₄), sensibilă subdominantei Fa, și Si (D₅), sensibilă tonicii Do.

După cum vedem, intervalul (concentrat prin inversiunea septimei mari), de patru come, stabilește, între două elemente (Mi–Fa, ori Si–Do) o relație *reciprocă* de sensibilitate. În cazul nostru, elementele Fa și Do, fiind *fundamentale*, nu pot fi sensibile (în tendință de mișcare), rămânând ca sensibile să nu poată fi decât, respectiv, Mi și Si (elemente *periferice*).

Astfel, sensibilele noastre, rezolvându-se în două din elementele fundamentale ale sistemului, nu numai că nu-l periclitizează, dar îi confirmă stabilitatea, Subdominantă, Fa, este, ce-i drept, elementul periculos al gamei; circumstanța apreciabil salvatoare e în faptul că-i contrabalansată de acțiunea expansivă a nu mai puțin de *cinci* dominante.

Capitolul VI

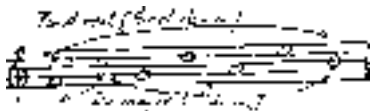
În modul minor natural (de pildă, de pe tonul Do, ca în cazul nostru), avem o tonică T, *Do*, o subdominantă expansivă SDE, *Sol*, o dominantă depresivă, DD, *Fa*, un melodic expansiv ME, *Re* un melodic depresiv MD, *Si bemol*, o sensibilă depresivă a subdominantei SDsd *La bemol* și o sensibilă depresivă a melodicului expansiv SDme, *Mi bemol*. Acțiunea melodicului expansiv *Re*, este decisivă în sensul împiedicării tendinței prea depresive a sensibilei de mai înainte *Re bemol* și deci al menținerii echilibrului perfect al sistemului. El este armonicul *descendent expansiv 7* al generatorului Do ($Do_1 - do_2 - fa_3 - do_1 - la_5$ bemol - $fa_6 - Re_7$) căutând a se rezolva pe terța inversă *Mi bemol* a subdominantei *Sol* (*Sol - Mi bemol - Do*), după cum armonicul superior *depresiv* al aceluiași generator Do ($Do_1 - do_2 - sol_3 - do_4 - mi_5 - sol_6 - Si_7$ bemol) caută a se rezolva pe terța directă *La* a subdominantei *Fa* (*Fa - La - Do*):



Astfel, arhitectura ambelor moduri: direct și minor nu mai poate fi considerată arbitrară, sau empirică. Ea este bazată, științific, pe o logică necesar sugerată și sugestivă, ca și pe calitățile energetice inerente funcțiilor dinamice imprimare elementelor armonice ale sunetului muzical, singura sursă, singurul criteriu de caracterizări, necesitate atât în viața muzicală cât și în viața similară, corespunzătoare ei, – prezentă.

*

Datele precedente ajung pentru a se studia aprofundat următoarele:



Capitolul VII

În continuare, această putere expansivă a elementelor Re–Sol–Do, în minor, găsindu-se în cazul depresivității elementelor Re–La–Mi din majorul relativ, își află decisivitatea și imperativitatea redusă proporționat cu ierarhia lor funcțională din minor (mai periferică), în comparație cu ierarhia lor funcțională din major (mai fundamentală, și mai cu seamă, considerându-se dependența lor armonică, din ultimul caz: Sol–si–Re, Do–mi–Sol și Fa–la–Do), încă o dată: sunetul muzical nu există și trăiește prin valoarea lui vibratorie, o chestiune a rigidei științe acustice; ci prin variatele funcții pe care le poate purta în sistemul și creația muzicală, ambele supuse unor legi cu caracter științific *propriu*.

*

Aceste funcții vor varia încă după relațiile lor ambiante.

Să le recapitulăm, în sensul direct:

1. 1-a dominantă, cvintă vulgară: Do–Sol.
2. a 2-a dominantă, la două 5^e, vulgar, secunda mare (majoră) ascendentă: Do–(sol–)Re.
3. a 3-a dominantă, la trei 5^e, vulgar, sexta mare (majoră) ascendentă: Do–(sol–re–)La.
4. A 4 a dominantă, la patru 5^e, vulgar, terța mare (majoră) ascendentă: Do–(sol–re–la–)Mi.
5. A 5 a dominantă, la cinci 5^e, vulgar, septima mare (maj.) ascendentă:
Do–(sol–re–a–mi–)Si.

Aici vedem ierarhia funcțională – expresivă – a intervalelor, pe temeiul forței (către bază) invers proporțională cu sensibilitatea (către periferie) ținându-se bineînțeles, socoteală de influența modificatoare reciprocă a unui sens asupra valorilor funcționale a celui alt sens, studiată precedent.

Mai departe, există o ierarhie a gradelor de forță și sensibilitate a *aceluiași interval*, după valoarea funcțională a elementelor ce compun intervalul. Astfel, avem șase valori de cvintă:

Capitolul IX

Relațiile *tonale* se obțin prin transplantarea sistemului diatonic pe diferite elemente ale „scării” muzicale.

Legi: 1. *O tonalitate*, nu exprimă *nimic* în ea însăși.
2. *Raporturile tonale* dau exact, în linie mare, expresiile raporturilor dintre funcțiile diatonice și se supun, deci, legii sensului și distanțelor de cvinte.

Totuși, ființa noastră pare a fi, chiar, armonizată în Do; și celelalte tonalități, în noi, ca și într-un ansamblu orchestral, unde intervine chestiunea facturii instrumentale, produc un efect de relații ca efectul relațiilor lor cu Do, care totuși nu trebuie lăsat să influențeze decisiv efectul relațiilor dintre tonalități.

Mecanismul elementar al translațiilor funcțiilor diatonice prin diferite regiuni tonale e lăsat în sarcina sensibilelor secundare, imprimând elementului de rezoluție o funcție mai importantă decât aceea pe care o are în sistemul diatonic dat. De ex., Fa diez, imprimând elementului de rezoluție Sol funcția tonică, tot sistemul diatonic în sine, abstract, se coordonează la noul centru și din „Do” am trecut în „Sol”. Mi bemol, sensibila dominantei Re, din la minor, imprimând acestei dominante Re funcția de tonică minoră, ne transportă, cu tot sistemul, diatonic minor în sine-a-i abstractă, în Re minor, și imprimând aceluiași element Re funcția subdominantei expansive, ne transportă în Sol minor. Însă, dacă, cu toată eliminarea elementului Fa, înlocuit cu Fa diez, noi menținem, în mod artificial, elementul Do, în funcția tonică, atunci obținem o *schimbare de mod*.

Lege: Nu-i decât un singur mod perfect, cu două aspecte: direct și invers. Toate celelalte sunt mai mult sau mai puțin imperfecte, cromatice, sensibile, pentru că se obțin prin înlocuirea elementelor originare diatonice prin sensibile secundare, stabilind efecte de micșorarea forței de stabilitate și deci de grade mai mici sau mai mari de dezechilibru.

De aici următoarea lege generală a esteticii modurilor:

Modul natural este singurul a fi ales pentru expresia unei atmosfere psihice de supremă forță și sănătate psihică. În conformitate cu punctul nostru de vedere, de la început, acel al

Capitolul X

În continuare, putem ajunge și în minor la numărul de 256 de moduri complexe, care adiționate cu precedentele, fac un total de cinci sute douăsprezece! Raționarea lor, privind natura lor fizică și psihologică, și raționalizarea lor, privind aplicarea lor în arta muzicală, se poate face după metoda indicată mai sus și care cuprinde date suficiente pentru acest scop.

Toate modurile artificiale, complexe, sunt cromatice, uzând sensibile altele decât cele din sistemul elementar, ale tonicii și subdominantei. Multe din ele sunt și *enarmonice*, după concepția enarmoniei reprezentând intervalul de douăsprezece cvinte vulgare – o comă, brutal sacrificată:

Do–Re–Mi–Fa diez–Sol diez–La diez–Si bemol,

Do–Re–Mi–Fa diez–Sol diez–La bemol–Si bemol,

Do–Re–Mi–Fa diez–Sol bemol - La bemol–Si bemol,

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

unde, într-o exactă analiză, putem face distincțiile fizice și psihologice de rigoare, dar care, prin suprimarea termenilor enarmonici: La diez, apoi Sol diez, Fa diez, Fa bemol, au produs grosolana concepție a gamei prin ton, redusă la o formă rigidă în ultimul grad, extrem de inexpresivă și săracă, dacă se exceptează gama cromatică vulgară:

Do–Re–Mi–Fa diez–Sol diez–Si bemol,

Do–Re–Mi–Fa diez –La bemol–Si bemol,

Do–Re–Mi–Sol bemol–La bemol–Si bemol și:

Do–Re–Mi–Fa diez–Sol diez–La diez,

cu deosebiri de efect modal întru totul inapreciabile, în conformitate cu principiul temperării, ceea ce reduce numărul tonal al acestui mod la două:

Do–Re–Mi–Fa diez–Sol diez–Si bemol și

Re bemol–Mi bemol–Fa–Sol–La–Si (Do bemol)

și acestea de o rigiditate a efectului care le confundă aproape complet.

Capitolul XI

Această veritabilă enarmonie este, totuși, de ordin exclusiv fizic; pentru că din punct de vedere muzical – funcțional – Mi_3 diez nu-i tot una cu Do_4 bemol, nici Mi_4 diez tot una cu Do_3 bemol. Putem calcula ușor distanța funcțională între două elemente fizic enarmonice, în modul următor: De la Do_3 bemol la Do_2 bemol, sunt șapte cvinte, la Do_2 bemol, sunt șapte cvinte, la Do bemol alte șapte cvinte, la Do , alte șapte cvinte, la Do diez, alte șapte cvinte, la Do_2 diez, alte șapte cvinte, la Do_3 diez alte șapte cvinte, la Do_4 diez, alte șapte cvinte și la Mi_4 diez alte patru cvinte, în total: $7 \times 7 + 4 = 53$. Prin urmare, ceea ce există pentru noi este funcția Do_3 bemol și funcția Mi_4 diez, pe care le poartă o valoare vibratoare oarecare, absolut indiferentă, și de care putem absolut face abstracție! Muzica deci, în sensul ei cel mai esențial, mai profund și mai veritabil, nu are nimic comun cu necesitatea fizică a sunetului muzical, deși își află legile în chiar legile de constituire ale acestuia! Ce fericit ar fi fost Boetius să audă acest paradox!

*

Am atins chestiunea modulației, a schimbării tonale determinând un efect de relație tonală, care, natural este anulat când ambele accepțiuni tonale sunt considerate absolut: afară numai dacă nu am admite prejudecata sistemului diatonic-tonal uman Do , cu care să se stabilească o realitate vie și... relativă a oricărei valori tonale, fie relative, fie absolute.

Relațiile tonale sunt supuse exact aceluiași legi de sens și distanță de cvinte care guvernează relațiile dintre tonicele respective, luate ca simple elemente sonore.

Astfel, valorile sistemului muzical se multiplică incalculabil.

Sistemul temperat – cu complicitatea enarmoniei grosolane Fa diez = Sol bemol, închide posibilitatea relațiilor tonale, expansive ori depressive, la distanța de șase cvinte, într-un mers continuu însă, în același sens, prin oricare salturi nedepășind însă cinci cvinte, putem, chiar în limita sistemului temperat, prelungi expansiunea ori depresiunea tonală la infinit.

Capitolul XIII

În completarea chestiunilor precedente, nu e nimic, dar absolut nimic altceva decât tocmai această vitală construcție – arhitectură – nu numai a unităților ierarhice ale operei, dar chiar și a detaliilor ei cele mai umile, în succesiune sau simultaneitate, – care-i asigură permanența morală, în ciuda contradicțiilor de ordin anti-educativ ori patologic.

O operă în adevăr artistică este o imagine a vitalității realizată în perfecțiune absolută. Că elementul nostru vital răspunde ori nu perfecteii constituții a operei, aceasta se face totuși sau prietena noastră inseparabilă sau binefăcătoarea noastră, încetarea unei astfel de simțiri în propriul nostru suflet este proba propriei noastre ruine psihice; pentru că numai viața sau, cel puțin, neînvinga dorință de viață, poate să fie în simpatie neîntreruptă cu o indestructibilă imagine a vieții. Viața poate să prezinte fenomene de corupție și moarte. În această privință, o operă artistică este mai mult decât viața, e și stimulul ei în progresul uman. Căci ea este o astfel de imagine a vieții, cum o natură extra umană n-ar produce-o niciodată. Căci ea este creația *personală* a artistului, care prezintă elemente concentrate într-o perfectă sinteză a vieții. Artistul completează opera creată a însăși Divinității...

*

Dacă chemăm simultan la valoarea fizică de armonic 1, la realitate individuală, armonicile unui sunet muzical, obținem *acordul*, construit pe un nou plan ierarhic de inter-dependență funcțională, pe care s-o denumim propriu-zis *armonică*.

Aceasta schimbă din temelie până-n vârf concepția de până acum a Armoniei; și stabilește lumina definitivă asupra noțiunilor de acord, consonanță, disonanță. În concepția-i reală, deci, *acordul conține toate infinit de numeroasele sunete muzicale*, fizic posibile, metafizic imaginabile. Prin urmare, toate sunetele muzicale, în realitatea lor fizică ori metafizică, sunt comune tuturor acordurilor posibile. Ceea ce am numit trecerea de la un sunet muzical la alt sunet muzical, a fost un simplu interschimb

Capitolul XIV

Observația din urmă n-ar avea de ce să producă mirare. O mare operă a omenirii nu-i produsul unui individ. Individul are numai gloria – dacă mai e glorie – de a o remarca doar și, cel mult, de a o analiza și cataloga. Este însă în noi *un ce* mai mare decât noi toți laolaltă care lucrează pentru noi toți. Despre acest *un ce*, noi nu putem avea vreo știre. El însă constituie adevărata noastră ființă. Noi suntem doar instrumentele oarbe ale conștiinței și voinței lui. Sărmana conștiință și voință a noastră nu-i decât un pretext al vanității noastre. Adevărata noastră acțiune este de dincolo de conștiință și voința noastră. Și aceasta-i un mare noroc al nostru. Căci ființa de dincolo de ființa noastră, și care conduce destinul nostru superior, nici nu se poate înșela și nici nu poate fi pervertită de forțele vrăjmașe, cărora noi le putem cădea victimă. Acest un ce suprem, conștient și voit, maestru al acțiunii noastre creatoare, este *ființa umană*, născută din conflictul tuturor indivizilor, neamurilor și raselor din toate timpurile, în vârstă de atâtea secole, astăzi expresie matematică a unui armonic metafizic supraomenesc, a cărui înaintare în concretul cosmic continuă, în ascensiune directă și fără preget. Ea este făptura lui Dumnezeu, după chipul și asemănarea acestuia. Opera ei este opera omenirii mai presus de opera oricărui individ, și prin ea vorbește spiritul și voința lui Dumnezeu. Această operă a omenirii precedă întotdeauna conștiința individului uman. Și totuși sărmanul individ, care de abia reușește să-și lărgească conștiința proprie până la punctul de a sesiza ceva din marea operă a giganticei ființe umane, – este clasat geniu de către comunitatea omenească, în totală neputință de a bănuși măcar pe adevăratul autor al unei înfăptuiri, din care conștiința individului genial nu a explorat decât poate o părticică infimă!

Prima eră de viață umană, a ieșirii omului din animalitate și a intrării lui în faza umană propriu-zisă, a fost marcată, după cum am mai spus și vom mai spune, poate, de revelarea sunetului muzical. A doua eră de progres uman, coincide cu revelarea funcției muzicale, germenul sistemului și artei muzicale definite, al cărei prag îl trece Vincent d'Indy. În sfârșit, era umană definitivă va fi aceea a identificării conștiinței individului uman cu conștiința

Capitolul XV

Nu am putea insista de ajuns asupra faptului real că în sistemul elementelor diatonice – fie simple, fie fundamentale – și în coordonările lor logice, bazate pe grade de afinități, nu avem de a face cu simple rebusuri academice, ci cu lanțuri și colonii de valori psihice vii, care vor fi pătrunse în toată intimitatea lor vitală pentru a ne da seama de sensul, valoarea și expresia tuturor elementelor și fenomenelor posibile, organizabile în Sistem, de la extremul simplu, către complexul extrem.

În concepția sistemului muzical cel mai simplu și apropiat în afinități, acordurile (sau, mai exact, ansamblurile armonice fundamentale care definesc funcțiile) elementelor diatonice expansive 3 (Re), 4 (La) și 5 (Mi), neputând fi directe, din cauza introducerii, fără imediată necesitate, a unor sensibile cromatice, (secundare: *Re-fa diez-la*, *La-do diez-mi* și *Mi-sol diez-si*), au mai curând a fi inverse, diatonicele respective, Re, La, Mi, neputând avea, în cazul celor mai apropiate grade de afinitate, decât funcțiile armonice de cvinte inverse, adică fundamentale minore: *La-fa-re*, *Mi-do-la* și *Si-sol-mi*. Astfel „modul” nostru major, afirmat de cele trei funcții fundamentale: tonica *Do* (–mi–sol), subdominanta *Fa* (–la–do) și dominantă *Sol* (–si–re) este *colorat* de prezența celor trei funcții fundamentale ale relativului său, *acestea subordonate celor dintâi*.

Al șaselea element expansiv, *Si*, nu poate suporta o armonie diatonică elementară în calitate de fundamentală, fie directă (*Si-re diez-fa diez*), fie inversă, (conform sistemului adoptat mai sus, în funcție armonică de cvintă inversă; *Fa diez-re-si*, sau fundamentală minoră: *Si-re-fa diez*) din cauza sensibilelor cromatice, (secundare) aflate în rol.

Suprapunerea de două terțe minore nu poate da acord: *Si-Re-Fa*, din cauza imposibilității de a atribui o fundamentală acestui grup, din elementele ce-l compun. În poziția lor ierarhică normală, atât a unuia față de celelalte, cât și a tuturor față de centrul diatonic *Do*, – nici *Si*, nici *Fa*, nu pot fi fundamentale, aflându-se în tendință de mers, sensibilă, disonantă, (mai exact, disonantă *melodică*, trebuind a se *rezolva* pe o altă funcție mai stabilă, mai degrabă

Capitolul XVI

Acordul este unic. Numărul pozițiilor absolute ale fundamentalelor e limitat în practica muzicală la 12, conform termenului enarmoniei vulgare; iar în realitatea sonoră, la 53, conform termenului enarmoniei reale. Nu se poate deci vorbi *de un nou acord*, mai exact, de o nouă poziție a unicului acord posibil, nemaiputându-se găsi o nouă fundamentală; dar relațiile dintre fundamentalele admise, ori posibile, sunt inepuizabile. Și nu se poate vorbi nici de o *combinație* armonică nouă, 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. Numai obscuritatea propriului nostru spirit, sau și vanitatea, ne-au putut depărta de la adevărul acestor constatări.



Dacă, de pildă, în acordul Do major, adăugăm un element, Si, consonant ori disonant, pregătit ori nu, rezolvat ori nu, rezolvat natural ori excepțional – nu schimbăm de loc valoarea funcțională a acordului, cu toată nuanța armonică cu care l-am îmbogățit – mai exact, și slăbit în claritatea, forța și suplețea-i originală. Această formație, deci, (ex. 1) nu-și merită numele pompos de „*acord*” de *septimă majoră*. Elementul Si nu-i decât un inofensiv armonic expansiv depărtat, periferic, (al 15-lea) al fundamentalei (centrului) Do, sau, scos din rangul dinamic-funcțional (armonic) cuvenit, – o disonanță melodică, o sensibilă expansivă, – către Do, – ori depresivă – către La, – oricare ar fi funcția armonică și diatonică a elementului de rezoluție, și putându-se, printr-o gradată intensificare a valorii lui dinamice, impune în funcții armonice din ce în ce mai importante, provocând adecvate înlănțuiri, modulante într-un sens sau altul, la o depărtare în cvinte mică ori mare, sau numai de colorit temporar, prin schimbarea tendințelor către o fundamentală, (în funcție de nonă, fundamentală cerută fiind La,

Capitolul XVII

Exemplul 1. (următor) este o expresie psihică permanentă, care, poate fi transpusă într-o formulă numerică, a cărei rigidă eternitate nu poate fi decât evidentă. Teoretic, aparține tonului La minor, al cărui acord de tonică e precedat nu de acordul de D, cum greșit s-a crezut până acum, ci de a patra dominantă expansivă a relativului major.



Dacă sistemul funcțional ar fi o sărmană invenție, fără suplețe, elasticitate nici viață, fără nicio putință de a fi infinit amplificată, expresia acestei formule muzicale ar rămâne etern aceeași, întocmai ca și corespondentul-i matematic, în orice atmosferă ambiantă de elemente și fenomene. Dar aceeași expresie armonico-psihică La minor capătă altă valoare funcțională și expresivă când, după ex. 2, e pusă în dependența unei alte armonii tonice, în cazul nostru, Do major. Astfel am înfățișat în aceeași expresie exterioară, două valori *tonice*, armonico-psihice, una absolută, și a doua, în funcția diatonică a treptei sextei (vulgare). Mai departe, sensul absolut de La minor prezentat în ex. 1, este modificat în alt chip, și încă retrospectiv, prin dependența lui, în funcția diatonică a treptei a 2-a, de tonul Sol major, cum se vede în ex. 3. Iar exemplul 4, arată același La minor în dependența lui Sol Major, dar așa cum a fost deja transformat prin dependența lui, prealabilă, de tonul Do major. Iată câtă complexitate de armonie și simțire este într-o formulă muzicală, doar de o simplitate, pentru ochii noștri... năvăliți, aproape ireductibilă! Această complexitate însă trebuie, în toate cazurile, explorată de simțirea noastră și de conștiința noastră, rezemată pe știință; Și ea nu poate fi decât *funcțională*. Nu poate nici să existe nici să fie explicată în afara necesității reale a labirinticului sistem diatonic-armonic-modal-tonal, gemăn perfect al sistemului psihic.

În exemplul următor, în Do major, o amplificare a funcției de

Capitolul XVIII

Elementele periferice ale acordului, sau unitățile armonice periferice ale unei formațiuni multiple, bine coordonate, când chiar eliptice, – menținute riguros în rolurile lor de nimb adumbrat, nu mai sunt periculoase, nu mai pot afirma o tendință către fundamentale ori tonice, paralizând personalitatea armonică și funcția diatonică a fundamentalei noastre ori funcția tonală a tonicii noastre, sau funcțiile unei coordonări de fundamentale ori tonice, așa cum ni se oferă ochilor la prima analiză, sau corectate la analiza mai adâncă și mai reală a înțelegerii noastre muzicale. Căci, dacă un singur element în concurs este *disonant*, toate celelalte elemente vor fi supuse unei catastrofe de enarmonii *funcționale*, unele negraficabile, altele temperate, (mai exact, prin substituire) și altele, simplu grafice. Astfel, revenim la concepția acordului, unic, chiar când e în aparență multiplu, complex și, după toate celelalte, suficient, etern, exprimat în simpla triadă, și chiar în fundamentala lui numai! Dacă dăm deci fundamentalei importanța dinamică pe care o cere valoarea ei funcțională armonică și diatonică, și facem la fel cu cvintă – dacă nu-i suprimată – și cu terța – dacă e prezentă – cu adecvata grijă a proporționării și coordonării, operăm o adevărată restaurare armonică, realizată chiar în „acordul” baroc numit de nonă majoră de dominantă cu alterația superioară și inferioară a cvintei! Și ambele cvinte alterate (!), deși prin sensul lor contrar, părând încă să asigure echilibrul fundamentalei, nu mai sunt disturbante, anihilatoare, corozive. Formațiunea e clarificată, deși compusă exact din aceleași elemente pe care le-am văzut intrând în alcătuirea scării impropriu numită prin ton, căci, după cum se va vedea imediat, tonul, prima supramărită, terța micșorată, nu sunt perfect sinonime. Aceasta sugerează siguranța că orice mod cromatic, chiar foarte periferic, și, în oarecare măsură, în oarecare circumstanțe, chiar scara cromatică – și apoi, însăși scara „prin ton” – pot fi salvate de rigiditate și confuzie, când sensibilele lor cromatice sunt tratate conform atât gradului funcțional al centrelor atractive – dacă sunt – cât și propriei lor funcții diatonice, stabilite de sensul și numărul de cvinte ce le separă de tonică.

Aceasta este extrem de greu de realizat practic, dar și drumul

Capitolul XIX

Așadar, elementele fundamentale – și mai cu seamă elementul fundamental, centralizator armonic – sunt necesare, pe când celelalte elemente, periferice, sensibile cromatice sau enarmonice, ornamentale, sau fie și intenționat vătămătoare, – nu sunt necesare, oricât de folositoare ar fi într-un moment oportun. Acestea din urmă nu pot avea un sens, un suport, o viață, o realitate de înțelegere și simțire, fără ca să fie atașate la cele dintâi, fie materialmente, fie abstract, și acelea atașate la rândul lor unei funcții diatonice. Grație caracterului lor sensibil multiplu – un fa diez, de pildă, în Do major, putând fi atașat unui sol în funcție de dominantă, dar și cu tendință (modulatorie) de tonică (Sol major), subdominantă (Re major), dominantă a dominantei (Fa major), a doua subdominantă (La major), a treia dominantă (Si bemol major), etc. – fiind susceptibile a fi raportate la orice funcție fundamentală (a se reaminti numai destul de perifericul mod, sau gamă, prin ton) ele nu aparțin propriu-zis niciuneia, afară numai dacă nu sunt deja raportate la o funcție, prin voința artistului, la o funcție, nu exprimată, cel puțin imprimată, subînțeleasă ori evocată. Iată din minunatele consecințe ale ierarhiei vastului – *realului* – sistem muzical (diatonic, modal, armonic, tonal!).

Și acum, pentru ca în tot momentul să păstrăm în minte punctul de vedere estetic unitar – firul Ariadnei – și cuvenitele proporții ale fazelor lui armonice desfășurate prin labirintul Sistemului muzical, să-i rezumăm dezvoltările de până acum.

Mai întâi, fundamentul ideii estetice l-am condiționat – de viață. Apoi, am aflat viața la rândul ei condiționată de armonie. Am stabilit unitatea Armoniei așa cum se manifestă în organizația atât a Ființei umane fizice și psihice cât și a sunetului muzical în același timp, ca imagini ale modului armonic de manifestare a energiei universale. Apoi am mai stabilit că nicăieri, dacă nu în legile sunetului muzical organizat, nu putem afla legile oricărei elaborări de sunete constituind sistemul funcțiilor muzicale, atât de mult similar structurii funcționale a sufletului nostru, ca și unica sursă posibilă a legilor Armoniei și compoziției muzicale, atât de mult similare unei prelabile armonii și vieți sufletești. Apoi am dedus

Capitolul XXI

Comparând sistemul funcțional în ambele moduri: trebuie să observăm că: 1. dominantele expansive, în serviciul tonicii minore, sunt dominantele majore ale acesteia; 2. subdominantele depresive, în serviciul tonicii minore, îi sunt subdominante majore; 3. dominantele depresive, în serviciul tonicii majore, îi sunt subdominante minore și 4. subdominantele expansive, în serviciul tonicii majore, îi sunt dominante minore.



Apoi față de tonica majoră: 1. a treia dominantă aduce o rază de expansivitate prin substituirea Do diez = Re bemol; de asemenea, a patra dominantă, prin substituirea Sol diez = La bemol și a șasea dominantă, prin substituirea, Do diez = Re bemol; 2. a treia subdominantă, a patra și a șasea, aduc o umbră de depresiune cu substituirile: Mi bemol = Re diez și Sol bemol = Fa diez; 3. a treia și a șase subdominante minore provoacă depresiunile datorite substituirilor: Mi bemol = Re diez și Sol bemol = Fa diez; 4. substituirile Do diez = Re bemol și Sol diez = La bemol, aduc raze de lumină cu a treia, a patra și a cincea dominantă minoră.

Față de tonica minoră: 1. În subdominantele expansive, ca și în dominantele majore, substituirile do diez = re bemol și la diez = si bemol aduc raze de expansivitate iar 2. În dominantele depresive, ca și în subdominantele majore, substituirile mi bemol = re diez și la bemol = sol diez aduc umbre de depresiune.

Este însă a se observa că dominantă expansivă IV a fost impropriu uzitată ca dominantă a tonicii minore. Efectului acestei înlănțuirii, i-ar corespunde, în major, uzul dominantei IV depresive.

Capitolul XXII

Grecii vechi păreau să observe modurile în atmosfera constituțională a elementelor diatonice prime. Poate nu-și dădeau seama că ideea lor de mod implica translații tonale, întrucât frigianul lor era o transpoziție tonală de pe elementul prim *do*, pe elementul prim *re*, etc; și că pe tonul prim *do* se poate cânta nu numai în lidian, dar și în frigian ca și în oricare alt mod, ca și pe tonul prim, *re*, *mi*, etc Prin urmare toate modurile pot fi transpuse pe orice ton. Aici însă avem a face o observație de o importanță capitală în înțelegerea generală a psihologiei elementelor muzicii. Anume, cu cât un mod e mai complex, mai diferit, mai nou, adică mai... original, cu atât e mai puțin supus influenței transpozițiilor tonale, deci mai rigid, după cum am mai spus de atâtea ori; și rămâne, întotdeauna, cu cât mai mult din particulara-i expresie! Încă odată deci: lista generală a materialului muzical nu se poate îmbogăți decât în sensul complexității, adică cu elemente tot mai sărace în ele însele!



În exemplele precedente constatăm că putem obține un mai unitar efect de simultaneitate modală dacă transpunem două sau mai multe moduri pe același ton. În ex. 3 ambele melodii au un suport tonal comun *La*; numai că, una este transpoziția pe tonul hipodorian a modului frigian, 1., și cealaltă, transpoziție pe același ton hipodorian a modului hipomixolidian, 2.

Totuși nu se poate afirma în mod absolut că personalitatea modală rămâne, întotdeauna intactă, fiecareia din cele două

Capitolul XXIII

Și acum, acesta ar fi rezumatul unei Estetici muzicale elementare, tratând despre psihologia elementelor și fenomenelor muzicale:

Funcțiile sunt unica realitate a muzicii. Sunetele muzicale nu sunt decât niște purtătoare de funcții. Ele n-au deci propriu-zis nimic de a face cu muzica. Știința acustică nu are nimic comun cu știința muzicală, care este știința funcțiilor. Elementele sufletești, iarăși, nu sunt decât un alt teren de manifestare a funcțiilor. Nici ele n-au deci propriu-zis nimic de-a face cu muzica. Astfel funcțiile muzicale, care *sunt*, fără ca să putem ști *ce sunt*, dar care sunt, pentru că se manifestează prin mediile psihic și sonor, pot fi totuși studiate în proprietățile lor, prin analogia proprietăților armonice psihice și sonore, pe baza misterului vieții atotcuprinzătoare, tot așa după cum se studiază electricitatea, în modurile ei de manifestare, fără a li se cunoaște totuși natura. În funcții rezidă exclusiv orice realitate muzicală, în fazele lor diatonice, modale, armonice și tonale. Ele formează un sistem, un monument imens și labirintic. La ultima-i analiză, acest sistem este expresia *Ființei metafizice*, reală, vie, activă și unica reală în puritatea ei nedeformată de mediile de manifestare cosmice; ființă pe care ne-o revelează realitatea și armonia funcțiilor, nesubstanțiale, pentru că se disting de mediile fizice și psihice condiționate de materie pieritoare (schimbătoare) și totuși existente, pentru că se manifestă. Pe această Ființă metafizică, energia universală se manifestă variat în organizația particulară a oricărei ființe, atom, sistem cosmic, tot atâtea imagini ale unui Dumnezeu evident conștient și personalizat întru infinit. Căci, dacă *noi* posedăm vreo conștiință, acel de unde din care provenim, mediul originar al ființei noastre, nu poate fi lipsit de o astfel de conștiință, într-o formă sau alta, nimic neputând proveni din nimic. Nu ne putem deci libera de viață, de legile și izvorul ei. Acest sistem și sistemul ideal posibil al funcțiilor psihice umane complete formează o minunată paralelă corespunzându-se reciproc. Sistem funcțional, în realitatea lui fie abstractă, fie cosmică, implică condiția de existență, și vice-versa. Viața este lege funcțională în mișcare, realizată pe terenul fie psihic, ori cosmic. Ea doar desfășoară legea

Capitolul XXIV

Câteva cuvinte acum au a fi risipite asupra necesității artistice-vitale a *ritmului*.

Absența ritmului plastic, înseamnă repaos, înfrângere, meditație.

Ritmul este manifestarea dinamică a gândirii și simțirii noastre sub necesitatea mișcării, acțiunii, luptei, simetric sau asimetric – continuu, intermitent, ori numai sporadic pulsate, după cazuri.

Astfel deci, și întotdeauna în conformitate cu o concepție perfect raționată și raționalizată, el poate afecta, parțial ori total, o breșă în discursul muzical, o perioadă, o frază, o idee, o dezvoltare, o operă, o carieră întregă – o viață de individ sau de grup de indivizi, național ori universal.

Poate să intre în organismul, fie constitutiv, fie și numai ambiant, al ideii muzicale – personaj caracterizat și activ al operei.

Poate să fie individual, colectiv, – multiplu sau colectiv individualizat; adică simplu sau complex, sau variat.

Ritmul elementar, poate fi binar, sau ternar.

Ritmul binar, din cauza extremei lui simplități, e mai degrabă individual, pe când ritmul ternar aparține mai curând mulțimii, din cauza multiplicității lui.

Când o *personalitate melodică* e prezentată, sau acționează într-o *colectivitate ambiantă*, structurile ritmice respective trebuie să diferențieze individualitatea de ambianță, deși în spiritul unei atmosfere ritmice generale mai dinainte stabilite.

Contrapunctul este, în esență, o opoziție de ritmuri și un producător de ritmuri, sau atmosfere ritmice, generale. E cerut fie de o viață plurală a aceleiași ideii, fie de confruntarea mai multor idei în prezentare (expoziție), acțiune (dezvoltare) ori epilog (reexpoziție).

În contrapunctul *imitat*, gradul de pulsație a ideii va fi reprezentat deci de către ritmul acestei ideii, așa cum a fost multiplicat în faza-i plurală.

Și astfel, calitățile energetice și active ale oricărui ritm

Capitolul XXV

Dacă ne amintim și înțelegem bine spiritul a tot ceea ce a fost zis până acum, oricât de particular ar putea să fie sensul dominantei-dominantei (DD) sau al sextei napolitane (SN), de pildă, nu am putea totuși să recunoaștem că acestea sunt într-adevăr funcții *cu totul* noi. Căci ele sunt în realitate nimic decât *faze particulare* ale singurelor funcții distincte posibile, adică, dominantă și subdominantă, nu importă câte *grade* funcționale pot să ofere ele prin treptele sensibile cromatice desfășurate în cele două sensuri, suitor (– expansiv –) și coborâtor (– depresiv).

Astfel, în spiritul cel mai profund al existenței, vieții și creației, nu putem inventa ori descoperi – propriu-zis – nici măcar funcției; căci *nu există decât o singură funcție* desfășurându-și fazele infinite în cele două sensuri posibile, ale expansiunii (– luminii –) și depresiunii (– întunericului).

Pare că însăși Providența ne va fi spus de la începutul începutului: – „Vă voi da un singur lucru. Dar să nu fiți atât de nebuni ca să mai căutați cine știe ce alt lucru afară de acela. Pentru că lucrul pe care voi da eu este unic în expansiune. Și nici nu mai există un alt lucru pe lângă el. Pentru că el cuprinde totul și ajunge la tot. Numai că, voi aveți a-l multiplica fără sfârșit. Veți avea să creați, după cum și eu v-am creat pe voi, pentru că *eu* am nevoie de creațiile voastre, și nu veți putea face altceva decât să continuați propriu-mi spirit de creație. Dar să nu fiți atât de nebuni ca să credeți că creațiile voastre vor distruge vreodată lucrul ale cărui multiplicări le vor fi produs. Pentru că, creațiile voastre vor fi una cu lucrul pe care în expansiune îl voi da și nu vor fi decât aspectele lui infinit și profund variate. Și astfel, nu veți mai căuta ceea ce nu este și nu poate fi. Pentru că dincolo de lucrul acela nu-i nicio ființă reală, nicio viață și creație posibilă. Cu atât mai rău pentru voi dacă nu-mi veți respecta cuvântul. Pentru că dincolo de lucrul acela sunt numai lucruri vizionare cu nicio esență vitală, și creații imaginare cu nicio substanță reală pentru a le hrăni și a le face să crească. În imperiul acestei nimicnicii, negându-mă pe mine ca și viața cea de veci, vă veți nega și pierde pe voi înșivă, și îmbrățișarea-i fără viață vă va precipita, pe voi ca și individualitatea voastră, în moarte

Partea II

Logica compoziției

Capitolul I

În partea precedentă a acestui Tratat am încercat să vedem corelația dintre elementele și fenomenele muzicale, pe deoparte, și, pe de altă parte, stările și fenomenele sufletului nostru. Am intitulat o asemenea materie: *Psihologia elementelor și fenomenelor muzicii*, ca un prim capitol, de bază, al însăși Esteticii muzicale, imposibil altfel de conceput chiar. Acum, chestiunea care se ridică în logică continuare, se poate astfel formula: Cum aceste elemente și fenomene ale muzicii umane dezvoltă în forme și opere muzicale? Și această a doua materie am intitulat-o: *Logica compoziției*.

Nu a fost vreun timp mai propice decât timpul de față pentru meditația asupra trecutului, prezentului și chiar viitorului compoziției muzicale. Falși academicieni, adeseori conducând academii ca și adevărații academicieni, rareori crezuți demni de a păși pragul unei academii, sunt tot una de îngrijorați, înfricoșați, de către puternicul spirit al fărâdelegii, răspândit, fără voie chiar, de către genii reale, deși în aparență revoluționare – în sensul rău al cuvântului – apoi, de către tempestuoși impostori, mai mult inconștient decât fără voie și, în sfârșit, criminal, de către artiști talentați care afectează numai, adesea numai în vorbe mai mult decât prin fapte, fărâdelegea cea mai distructivă, cu scopul de a dobândi repede popularitate și avere.

Căci, după cum a spus odată marele Corneille, trebuie să fie careva legi în artă, deoarece nu orice poate să fie artistic. Și este cu totul dincolo de limitele unei inteligențe sincere cum critici, artiști și autori, cei mai mulți dintr-înșii în sentimentul foarte laudabil de a apăra spiritul creator împotriva persecuției urmărite atât de orbește de către un spirit academic inert și rău înțeles – au căzut în excesul contrar, făcându-se avocații fărâdelegii, ca o exclusivă condiție a creației artistice!

Politonalismul cel mai îndrăzneț poate să și nu fie zgomot inexpressiv, când tonalitățile concurente sunt organizate conform

Capitolul II

Departa de noi gândul de a încerca aici desfășurarea unui curs de compoziție muzicală, cum s-ar putea înclina să se creadă, după cele ce au fost zise în capitolul precedent! Orice – dacă se poate întrebuința cuvântul – ținând seamă de știința și arta compoziției muzicale, e presupus a fi deja cunoscut. Dar, deși vom fi nu odată în necesitatea de a explica structura, cât de generală, a diverselor forme arhitecturale ale *vieții* muzicale, scopul nostru va fi mai degrabă înțelepciunea, *logica* lor, cât de necesar au ieșit și s-au constituit din natura însăși omenească prin seria unitară și în permanent progres a generațiilor de genii muzicale și de ce, acolo unde este înțelepciune și logică, este și frumusețe, și adevăr, și bun, adică viață reală, și de asemenea, și imperiozitate a vieții.

De fapt, orice necesitate este o deșartă tiranie și orice tiranie mai mult decât deșartă, absurdă și odioasă. Viața însă este intrinsec imperioasă pentru acela care posedă într-însul viață din abundență. Campionii revoltei împotriva imperiozității vieții sunt avocații morții și morți ei înșiși; și furia lor, paroxismul impetuozității lor distructive, arată numai acuitatea agoniei lor, așa că nu mai e greu de făcut salutară distincție de rigoare.

Pe de altă parte, cine poate fi atât de zăratec ca să mai pledeze pentru rigiditatea, sărăcia, răceala, sterilitatea, neliberalitatea formelor *geometrice* perfecte atribuite unui spirit greșit chemat academic? Cine mai stăruie, în numele unei false unități a generațiilor de genii, imitația neproductivă și limitată a predecesorilor noștri? numai un nebun doar! *A crea este principiul esențial al Legii.* Însă a crește mereu diferit și mai mare deși mereu consecvent cu sine însuși și umanitatea, iată ceea ce asigură viață, putere tot mai amplă, întru veșnicie. Atâtea și atâtea generații de genii nu sunt într-adevăr decât unul și același geniu.

Și fiecare trăiește viețile predecesorilor săi și va trăi întreg în viețile acelora ce vor veni. Și astfel, întreaga operă a unui geniu nu-i decât un capitol al operei grandioase și cea mai mare ce se poate obține, a naturii umane, pe când un individualism exclusiv înseamnă condamnarea egoistă, nefolositoare, diabolică, la veșnic pustiu.

Capitolul III

Am dat, ca schemă a oricărei compoziții muzicale posibile, formula: Do–Sol–Do. Deja vedem Aici *toate condițiile* vieții. Căci ce reprezintă elementul Do? *Creația unui caracter* din nimicnicia necreatului sau din confuzia amorfă și infernală a tuturor caracterelor amestecate la un loc. El este *ființa*, plămădită conform *legii* ființei, care este *armonia*, și știm deja ce înseamnă aceasta din urmă și că *în afară de dansa nimic nu poate ca să fie*. Și acum, o chestiune de interes ar fi aceasta: Văzând spiritul timpului, așa cum este adesea manifestat cu zgomot, oare câte secole vor mai trebui ca să înțelegem odată adevărata realitate a lucrurilor? Și așa, iată elementul Do, *ființa vie*, gata să-și *manifeste* viața. Și manifestarea vieții ei este, în primul ei moment, *o mișcare*, riguros apropiată circumstanțelor, *către un al doilea element*, Sol. Repetând că *acest element Sol nu-i decât un alt aspect al primului element Do*, ar însemna să insistăm peste măsură asupra filosofiei generale, din care, filosofia compoziției muzicale nu-i decât un capitol. Dar oricum ar fi, elementul Sol este *relativ la elementul Do*, un element *contrastant*. Astfel, în ultima-i analiză, *viața nu-i decât o mișcare de la un element la alt element, contrastant în aspectul unității acestuia cu cel dintâi*. Și e doar însăși viața, nesfârșimata viață – un colț al universalului suflet, de care am mai vorbit – care trăiește prin cele două elemente ca și prin mișcarea care le reunifică aspectele contrastante. Și este aceeași viață unitară care se găsește într-o stare de *neastâmpăr* ori *disonanță*, când sa revarsă asupra elementului Sol. De aici, necesitatea continuării mișcării în sensul *întoarcerii la starea primordială Do*, pentru realizarea condiției generale de viață, a ființei, căci este *aceeași unitară ființă*, care trăiește prin ambele ființe *speciale* Do și Sol, și *toate necesarele lor mișcări*; și acea condiție este: *echilibru și perfecțiune relativă*, o impunere a perfecțiunii eterne și universale vii a *sistemului armonic*.

Așadar, *mișcare prin caractere contrastante în unitate este legea fundamentală a compoziției muzicale*. Și nu putem obține caractere, în același timp, *contrastante și unitare*, decât în *conformitate cu legile Armoniei*.

Capitolul IV

Adevărul asupra circumstanțelor reale sau istorice este că, de la început, doar simplu *sunetele* erau oferite studiului și practicii teoreticienilor și compozitorilor, și așa, pentru ele, și în unele cazuri, chiar în timpul de față, artificiu, instinct și oarecare logică, bazată, de cele mai multe ori, pe analogii aparente, hotărât de locul elementelor în sistem – mai exact în sisteme – și de rolul lor expresiv în compunere. În asemenea condiții, ne putem ușor imagina cât de numeroase și mari au putut să fie erorile strecurate în tradiționala știință și artă a muzicii. Chiar construcția acordului, așa cum e dată de teoria modernă, este rezultatul unui norocos artificiu cu un fond, e drept, de ajutor empirism. Însă teoreticienii au fost victima aparenței când a doua notă a acordului o cheamă terță când în realitate este armonicul 5 și când a treia notă a acordului o cheamă cvintă când în realitate este armonicul 3; de asemenea, când, în scară, elementul *Re* îl cheamă treapta doua când în realitate este al treilea element component al scării, în reala ordine, a cvintelor, ș.a.m.d. Apoi, modul minor, armonic ori melodic, n-a fost niciodată în spiritul și simțirea compozitorilor și a teoreticienilor ceea ce este în realitate, căci a fost artificial, arbitrar, greșit gândit, substituit modului minor natural dintr-o necesară nevoie de a-i stabili o sensibilă prin analogie aparentă cu modul major (sol diez – la), când o conține printr-o analogie firească (fa – mi), ș.a.m.d. *Possum sexcenta exempla proferre!*... Am simțit până și necesitatea de a corija înțelesul aparent al elementelor gamei (majore) în reala lor ordine, prin cvinte, cum trei din ele, grație atât funcției lor din relativul minor cât și însăși relativității lor față de celelalte, pierd calitatea lor de elemente expansive în ordinea directă a cvintelor (Fa – do – sol – re – la – mi...) ca și aceea de fundamentale directe, dobândind pe aceea de cvinte (în realitate terțe) inverse (la – fa – re – mi – do – la si – sol – mi) unde se găsește explicația valorii și puterii lor expresive, considerabil modificate în consecință. Este o minune câte secole au înmormântat *cheia* științei și artei muzicale, dăruită nouă de către Pythagoras în ordinea pe care ne-a dat-o, a elementelor scării, câte secole expresia muzicală a trecut fără o bază exactă și sigură! Dar de asemenea, trebuie să facem omenirii muzicale credit pentru

Capitolul V

Spiritul muzical al omenirii n-a încetat niciodată de a fi cercetat cu necesitate. Unul câte unul marile capitole ale vastei științei muzicale și legile fundamentale ale infinitei arte muzicale au fost descoperite și adâncite cu stăruință. A fost nevoie de atât de multe epoci pentru a se construi un monument atât de incomparabil, încât pare a fi uitat cum cel mai simplu lucru, pe care aproape-l trecem disprețuitor cu vederea, a fost produsul a secole de munci încordate! Și întreprinderea nu pare a fi sfârșită! Ucenici încăpăținați, martiri nepăsători de chinuri și defăimările vremii, muncesc încă pentru amplificarea spiritului, sufletului și a posibilităților de tot mai intensă și înaltă desfătare a generațiilor, neamurilor și poate și raselor, viitoare! Însă tocmai lucrurile au apărut în imensul curs al timpului, până acum, *separat* – vastitatea materiei făcând încă imposibilă o altă cale – mintea omenească a avut destul răgaz să le exploreze, dacă nu până-n ultimele lor secrete, cel puțin până la extremitatea puterii și facultăților noastre, până să vină vremea unificării – treptate – a nenumăratelor și mult răslețitelor detalii, – în sistem. Din nefericire, tocmai intensitatea cu care fiecare întreprindere separată a fost urmărită, a produs în mai tot lungul trecutului efectul deplorabil al unei mentalități unilaterale. Întrucât privește pe cei vechi, ei aveau scuza de a nu fi cunoscut decât sunetele *în succesiune*. Sistemul modal, rigid, făcea inutilă, și deci nu putea să sugereze, descoperirea sistemului tonal, singurul propriu, *în excelente condiții*, invențiunii, practicii și progresului infinit al Armoniei și contrapunctului; pe de altă parte, pe vremea lor, muzica era prea atașată poeziei și subordonată acesteia, ca să fi permis a fi studiată pentru ea însăși și a sugera problemele contrapunctului – care au dus, în Evul Mediu, la revelația unității *modale* – și ale Armoniei – care au revelat și rezolvat problemele acesteia, de ordin diatonic și tonal, lămurind în același timp natura, sensul și valoarea exactă a genurilor cromatic și enarmonic, până la actuala prezentare a gamei prin *comă*, al cărei studiu aprofundat rezervăm pe curând. Desigur că în adâncirea modurilor și genurilor chiar, anticii nu au putut merge până la capăt; ceea ce înseamnă cât de prematură a fost imensa și nu rareori strălucita filosofie asupra teoriei, naturii, esenței,

Capitolul VI

Dezvoltarea ideii muzicii prin veacuri ar putea fi dată ca prezentând patru faze, corespunzătoare celor patru mari epoci istorice și putând marca tot atâtea epoci ale *vieții* muzicale: 1) Descoperirea și practica modurilor și genurilor muzicale (Antichitatea); 2) Descoperirea și practica contrapunctului. Știm că aceasta a făcut practica modurilor tot mai dificilă, până la imposibil, după gradul sensibilității lor; de unde urmă relevarea supremei excelențe a modului lidian (Evul Mediu); 3) Aplicarea mijloacelor muzicale la expresie, care tindea să elimine gradat contrapunctul, pe drumul dezvoltării melodiei largi, reprezentative (idee muzicală) și al înlocuirii contrapunctului prin armonii și ritmuri *reducătoare* (Renașterea) și 4) Extensiunea arhitecturii muzicale, *a)* sub dominațiunea vechiului contrapunct (Bach) și *b)* prin individualizai, ori caracterizare și dezvoltare tematică simfonică propriu-zisă (Beethoven, Epoca Modernă).

Care va fi caracterul următoarei faze a dezvoltării muzicale? Desigur, nu o putem vedea, pentru că circumstanțele care o vor determina nu pot fi încă deplin prevestite. Poate că toate elementele esențiale ale științei și artei muzicale au și fost găsite; și poate că nu. Oricum, ar fi timpul ca să înțelegem aceasta.

Deși aplicația simultană a tuturor mijloacelor muzicale este adesea imposibilă, este, totuși o eroare de a exclude unul din ele, oricare ar fi el, în favoarea altuia ori a celorlalte. De exemplu, armonie și contrapunct nu pot fi întrebuințate în organizația unor anumite moduri; dar aceasta nu înseamnă că aceste anumite moduri nu mai pot fi întrebuințate și fără aplicația vreunei metode contrapunctice or armonice, cum n-au pierdut niciodată acea facultate expresivă – fie și într-un anumit sens – care le-a făcut odinioară necesare. Pe de altă parte, circumstanțele exterioare care au făcut posibilă descoperirea, una câte una, a tuturor acestor elemente esențiale ale muzicii, și de asemenea, au impus uzul lor separat și exclusiv, – nu mai sunt ale timpului nostru; ele niciodată n-au putut aparține la două perioade de timp diferite. Și așa, fiind capabili, într-un avânt neînfrânat al spiritului nostru și al libertății noastre de simțire, de a îmbrățișa întreaga dezvoltare a forțelor

Capitolul VII

Dar a urma fidel *frazeologia* – mai degrabă decât *metrul* – cuvintelor, și decât chiar *prozodia lor strictă*, deci pe aici și acolo – și oriunde – amplificată conform necesităților expresiei muzicale, pare a fi adevăratul ideal al punerii versurilor în muzică – și chiar a prozei, unde nu există, cel puțin în aparență, nicio metrică să ne dea de lucru.

Vechii Greci trebuie să fi posedat sensul unui asemenea ideal, deși pare a fi de temut că, din cauza mării distanțe dintre actori și auditori (în reprezentațiile lor teatrale de aer liber), care-i făcea să utilizeze măști prevăzute cu porte-voix, mișcărilor lor rapide aveau să nu fie absolut rapide, și prozodierea lor, din cauza lungimii compozițiilor lor dramatice și lirice, nu destul de largă, ca să satisfacă exigențele expresiei muzicale, când propriu cerută. Recitativul lor care, probabil, nu avea să se dezvolte în reală și expresivă melodie, trebuia să fi fost considerabil monoton nu numai din punct de vedere melodic, dar și din punct de vedere ritmic. După cum am mai văzut-o, necesități de ordin exterior îi vor fi silit să facă astfel poate chiar fără să-și dea seama. Și muzica lor ar fi avut a fi fost pur și simplu insuportabilă, fără uzul inteligent al genurilor și modurilor. Numai să înțelegem bine că, dacă nu mai există astăzi necesități exterioare care să ne silească a fi monotoni în melodie și ritm, asta nu înseamnă că rolul modurilor și genurilor este cu desăvârșire terminat, oricare ar fi bogăția celorlalte mijloace ale noastre, și numai pentru că vechii Greci uzau acele moduri și genuri doar pentru a strica monotonia! Acest argument n-ar fi mai puțin absurd decât exagerata tendință de a imita pe cei vechi chiar și în forțatele lor defecte!

Spiritul muzical modern a mărit considerabil posibilitățile de a dezvolta un discurs muzical. Excelența reproducerii aceluiași desen (frază) melodic, natural schimbat (adaptat), dacă schimbarea este propriu indicată, în ce-i privește registrul, timbrul, funcția diatonică, tonală, modală, genul, ritmul și chiar traseul melodic, spre a conforma muzica cu o situațiune psihică posibil înnoită, când chiar cuvintele sunt repetate (exact, ori consecvent modificat), – este o necesitate atât de aparentă, încât, a mai insista asupra ei, ar

Capitolul VIII

Cupletele populare și de salon pot, de asemenea, să fie interpretate ca exemple de degenerare și denaturare a faimoasei *forme lied*, întrebuințată în *ariile* de operă de altă dată și în compozițiile vocale ale unor Schubert, Schumann, etc, deși putem găsi adevărata continuare a acestor *lieder* în concepția modernă de muzică pentru voce și pian (ori orchestră) unde, oricât de ciudat s-ar părea, ultimele urme ale formei *lied* au tendința de a dispărea complet.

Origina acestei forme – ca și, de altfel, a tuturor formelor, nu numai ale muzicii, dar și ale tuturor manifestațiilor spiritului uman ori universal – are a fi aflată în *logica*, nu numai în istoria exterioară, a lucrurilor.

O formă a fost să fie impusă de necesitatea înțelegerii, de către facultatea umană, a însuși sensului muzical. Această formă a trebuit să înlocuiască vechea formă, a contrapunctului, când o societate de muzicieni s-au revoltat împotriva acesteia, în numele *veracității* de expresie. Și forma găsită, a trebuit să fie aceea a *liedului*, ca fiind cea mai simplă formă lirică, și naturală, (conformă inevitabilei formule: Do–Sol–Do = a–b–a). Și, printr-o necesitate pe care ne-am obișnuit a o numi istorică, a trebuit să-și aibă o universală frecvență în operă, după cum am spus.

Dar istoricul originii și tribulațiilor acestei forme – care și-a primit numele din împrejurarea de a fi fost cultivată, în sine, mai mult decât ori unde, în Germania – este un viu exemplu al necesității estetice care sugerează spiritului artistic omenesc nevoia unui *support*, în cazul nostru, *arhitectural*, sau și mai special, *simfonic*, acolo unde niciun altul nu-i posibil, fie și în muzica, măcar aparent, dramatică.

Atât cât suportul intelectual, de care am vorbit mai sus, este susținut în procedeul contrapunctului imitat ori, în operă, interesul dramatic este neconținut nutrit de către textul libretului, ori mersul și accentele acțiunii, – recitativul, strict, sau conform cu gradul de lirism al momentului, situației ori mișcării sufletești, transformat în melodie, liberă, ori penetrată de elemente tematice, vocea luând rolul de cel mai efectiv instrument al *simfoniilor* generale, – poate

Capitolul IX

Frazeologia simetrică, pătrată, este în muzică ceea ce metrul este pentru vers. Nimeni nu-i poate nega imensul avantaj, când mânuită de un maestru, în serviciul unei *geometрии de forme* impuse de o supremă estetică, în limitele căreia toate desfășurările de viață se vor conforma. Este în principiul mării *estetici preconceptuate*, care, putând cuprinde concepții particulare infinite, nu presupune numaidecât, după cum greșit s-a crezut, tiparuri multiplicabile, ci numai impune *alegerea* riguroasă a acelor esențe sau substanțe care nu mai pot intra în fixele ei cadre, fie natural, fie concentrate în măsurile necesare realizării perfecte concepții. Criticile aduse împotriva ei, ca și acelea împotriva metrului poetic, trebuie să fi fost mai degrabă intenționate împotriva uzului ineficace pe care făuritori neinspirati și neîndemânatici – deși mai întotdeauna oricât de... academici – l-au făcut întruna din toate materialele artistice. Faimoasa istorie a „abaterii de la lege”, în ambele arte muzicale și poetice, nu trebuie să fie considerată ca aparținând numai spiritului romantic, dar și permanentei înțelepciuni a artei, când mecanismul complet al avantajelor ei este deplin înțeles. Căci nicio excepție – după cum și nici chiar o regulă, în adevăr – nu-și are rațiunea de a fi, decât într-o necesitate vitală; și, în orice caz, chiar renunțarea la un procedeu de forță evident se poate admite, când nu se poate obține ori evidenția altfel o compensație de o forță de altă natură, superioară celei dintâi. Încă odată, deci: marea eroare a inovatorilor – și nu rareori numai a exagerațiilor lor prozeliți – ca și aceea ale detractorilor lor, a fost de a discuta lucrurile în ele însele, iar nu condițiile proprietății ori nonproprietății uzului lor. Metrul, prin însăși natura lui, aduce concentrare și forță în discursul artistic general. Dar când un element sau o situație psihică, exprimată în gradul de concentrație propriu cerut, produce o perioadă a cărei extensie nu corespunde cu limitele metrului adoptat în superioara concepție estetică, a o forță, arbitrar, în aceste limite, prin procesul unei artificiale prelungiri ori scurtări a perioadei, înseamnă a distruge logica psihologică a esenței operei, ori a renunța la măsurile originare a acelor limite – dacă sensul intim general al Armoniei concepției o permite – ori a cădea în convenționalitatea și a formei și a fondului

Capitolul X

Mai este o lege că orice necesitate care nu-i realizată în condiții proprii unității și fertilizării, nu-i o necesitate reală, și deși poate părea să satisfacă vreo nevoie urgentă a momentului, finalmente trebuie să dispară. E cazul cântării în cvinte. Nu absolut pentru că produce neasociată bitonalitate și, când ambele părți aparțin aceleiași organizației diatonice, chiar bitonalitate. Deoarece elaborări bitonale și bimodale pot fi judicioase și perfect semnificative. Orice exersare corală poate fi considerate ca multitonală și multimodală. Într-un final pe acordul *Sol-Si-Re*, al unui asemenea exercițiu, prima parte ar fi în lidianul tonului *Sol* (cu un diez la cheie), a doua în dorianul *Si* și a treia, în hipofrigianul *Re*. Totuși, lidianul le absoarbe pe celelalte două moduri, care pierd complet individualitatea lor și modală și tonală, funcțiile diatonice respective cedând locul aceluia aparținând lidianului, pe aceleași valori sonore (sunete). Și astfel este greșit ca pentru un motiv ori altul să se atribuie lui Bach, de pildă, vreo expresie multitonală ori multimodală. Și chiar când, luate separat, părțile unui ansamblu contrapunctic apar evident a se produce în tot atâtea tonalități diferite, ansamblul totuși produce conglomerate armonice-tonale care sunt cu totul altele decât acelea ale părților concurente, considerate izolat. Pluritonalitatea și plurimodalitatea, când realizate cu îndemânare conform legii coordonării, sunt un lucru cu totul diferit, foarte recomandabil, când e necesar, și un produs numai al timpului modern. Dar astfel nu poate fi cazul cântării în cvinte, care dă loc la o juxtapoziție – simultaneitate – de elemente tonale, modale, – deconectate. Prin urmare, ea transgresează legea unității și e contrară sensului vieții – insuportabilă, sfâșietoare, ucigătoare, și *a trebuit* să fie abandonată. Dar nu numaidecât că o astfel de concepție nu și-ar putea găsi locul într-un anumit moment al unei creații artistice. Dar aceasta nu poate fi decât un moment foarte particular. Și nu este o mai mare crimă împotriva productivității vieții, decât aceea de a generaliza ceea ce e particular. Toate descoperirile muzicale apoi, au fost supuse unui asemenea abuz, unui sistem pauperizant atât de vrednic de milă, de către entuziaști necugetați. Afară de aceasta, cântarea prin cvinte, (prin acest element căruia îi datorăm labirinticul eșafodaj diatonic,

Capitolul XII

În timpul mai demult, când calitatea vitală a stilului fugat – în sine, chiar neraționalizat – era pătrunsă și apreciată în toată frăgezimea și puterea ei, acest stil afecta *întreaga economie* a construcției muzicale, adică expoziția, reexpozițiile și dezvoltările ideilor, (substanței). Mai apoi, încercară să definească ceea ce era *definit* în sistem. Și ca să evite convenționalitatea, crezură mai bine să raționalizeze uzul acestui sistem; și *multiplicarea unei idei prin ea însăși* a trebuit dar să implice un caracter corespunzător în *detaliul corespunzător al marelui plan arhitectural, mai general*. Și de altminteri, contrapunctul liber, apoi armonii și ritmuri simplu acompaniatoare, veniră încet-încet să înlocuiască plasticul, și deci puternicul în simțiri și spirit contrapunct tematic riguros. Necesități noi de mișcare, mai mult sau mai puțin afirmate, sugerară forme intermediare de realizare muzicală, prin mijlocul *contrapunctului liber*, luându-și elementele fie *din noi invențiuni de substanță* – a căror necesitate nu putea deci să pledeze pentru valoarea intrinsecă a substanței organice a operei – fie, prin imitații ori deducții, din însăși substanța ideii – ori ideilor propuse. Încă odată: o strictă cugetare trebuie să acompanieze orice treaptă a clădirii oricărui monument sonor. Nu am putea nesocoti, nepedepsiți, o asemenea lege. Contrapunctul liber, de pildă, țesut din substanță melodică nouă, ar trebui să fie lipsit de personalitate, așa ca să nu umbrească personalitatea ideii în vreunul din componenții – ori funcțiile ei. Așadar, i se înțelege mai degrabă un rol acompaniator – dar și acesta tehnic și moral raționalizat în însăși necesitatea lui de a fi. Altminteri, intrând în însuși organismul arhitecturii, în propriu-i caracter, ori evoluat în simplă melodie (unică ori dialogată) acompaniată, el trezește problema valorii intrinsece sau a deplinătății ideii (ori ideilor) propriu-zise. Avem mai multe cazuri: a) Ideea propriu-zisă slabă ori incompletă; atunci organismul complementar poate fi: 1) sau încă și mai slab, compromițând virtutea generală a operei, 2) sau mai caracteristic, având a deveni moralmente principal, și compromițând – afară de cazul unei perfecte intențiuni – echilibrul de substanță al compoziției. b) Ideea propriu-zisă, cu valoarea bine stabilită, însă numai incompletă; atunci organismul complementar propunând

Capitolul XIII

Cu totul la fel de surprinzătoare a fost soarta muzicii instrumentale, adică, de tot diferită de viitorul pe care am fi putut să i-l prevestim din caracterul originii ei. Dansul, bazat pe repetarea neprecizată a aceluiași scurt motiv coregrafic, a sugerat un fel de simplificare muzicală, care avea ușor să se degradeze către anihilarea oricărui sens muzical. Din fericire, aceasta nu se întâmplă, la urma urmei. Piese de dans apucară să mișune uluitor. Aceasta trebui să inspire muzicienilor ideea de a le conserva, mai întâi, probabil pe cele mai interesante din ele, – muzicalmente. Și așa, publicară *Suite*, într-un număr atât de mare, încât acestea întrecură, în cantitate, nevoile curente ale dansului. Începând a fi întrebuințate numai pentru execuție, primiră din partea muzicienilor o crescândă îngrijire tehnică și muzicală. Pe de altă parte, originea lor de dans, cu toată nenorocita moștenire a frazeologiei simetrice pe care au primit-o de la acesta, suportându-i tirania în decurs de veacuri, – le-a impregnat cu atâta putere vitală și inspiratoare, proprie numai ritmului, și al cărei impuls impetuos le-a asigurat o invincibilă cursă spre progres, încât, după cum am mai și văzut, muzicanții nu mai simțiră nicio inconveniență din a insera în sonata *da chiesa* piese scrise în forme de dans, devenite simple caractere de faze ale sufletului în complexe-i stări și mișcări, și din a căror vitalitate ei sperau un nutriment propriu a remedia lipsa de izvor de inspirație mai variat, și a le salva de inaniție muzicală și moarte. Și tot astfel, mai departe, lumea a fost destul de norocoasă ca să-i fie făcute pentru totdeauna cadou, miraculos de bogatele suite ale lui Bach, suite de dansuri ale spiritului și deci posibil complexe, lipsite de rezistența elementului greoi fizic al dansului propriu-zis, și al căror caracter este datorat atât geniului individual cât și circumstanțelor. Acest caracter de bogăție tehnică și expresivă în neîncetat progres, izvorâtă din propria concepție poetică a muzicianului, tradusă în legile curente ale muzicii, – a trecut din *Suită*, fără să o abandoneze morții, în succesoarea ei, *Sonata*, până când un adevărat paradis psihic a fost pentru totdeauna creat datorită geniului unor muzicieni ca Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Franck, Saint-Saëns, Fauré, d'Indy, Dukas și alții.

Capitolul XIV

Și iarăși vorbind de zgomot, ca să completăm cele ce le-am spus cu alte ocazii asupra acestei chestiuni, recunoaștem bucuros că zgomotul poate propriu să exprime senzații în toate gradele de intensitate imaginabile. Poate, chiar în redarea situațiilor de mânie îngrijorare, chin, teroare, oroare, presentiment sinistru, tumult, profeții calamitoase și altele – tot lucruri ale dezordinii, dezagregării, sfâșierii, disoluției și morții – combinații, fie și de sunete, dar în relații mai mult sau mai puțin dezarmonizate, în tendință de zgomot – și chiar zgomotul propriu-zis, pot fi mult mai eficace, din punctul de vedere mai cu seamă *realistic*, decât orice combinație *muzicală* posibilă și ar putea să fie acceptate chiar, deși extrem de rar, dacă nu ar deschide ușor calea elanurilor, mai întâi în glumă, apoi din ce în ce mai serios nesperioase și, în sfârșit, agresiv și revoltător abuzive. Dar *arta n-a fost niciodată expresia realităților*; și, din nenorocire, cine știe câte secole vor mai trebui pentru ca lumea să înțeleagă odată acest adevăr elementar! Niciodată arta nu a fost confundată cu dexteritatea inginerască decât în credința indivizilor născuți cu mentalitate deficientă. Arta, cel puțin cu privire la chestiunea ce ne preocupă acum, trebuie privită din două puncte de vedere: 1) al Mecanismului rațiunii ei de a fi și 2) al materialului. Din primul punct de vedere, nici nu ar exista măcar un mecanism al rațiunii de a fi a artei, dacă aceasta s-ar rezuma la simpla reproducere – și cât mai exactă, dacă sunteți buni – a elementelor și fenomenelor realității. Arta, este o facultate supusă unui *propriu* Sistem de legi ale funcțiilor și relațiilor vitale, guvernând *propria* concepție de esență (și substanță) arhitecturală a operei artistului; și servește drept prismă prin care, avântată de focul vital al geniului supracomun, realitatea trece spre a fi transmutată în element al idealului înălțător, suprem desfătător, regenerativ și izvorâtor de energii, și inspirator de continue, și tot mai progresive, noi creații. Din punct de vedere al materialului, arta necesită un limbaj propriu, în care limbajul realităților are a fi pur și simplu tradus. Or, elementul limbajului artei muzicii, este sunetul muzical! Mai mult. Arta nu poate fi exact doar o necugetată întrecere pe terenul *senzațiilor* tot mai intense și mai originale. Acesta poate fi mai degrabă scopul și mijlocul unor agenți de

Capitolul XV

Forma de sonată este imaginea primă, completă și ultimă a Vieții prezentate în muzică. Ea nu-i o *imagine* a Vieții, ci chiar *imaginea* ei. Forma aceasta nu-i deloc convențională, ci numai sintetică. Ea este una, și totuși nici cât de puțin rigidă. Își găsește exacta expresie în *Simfonie* care, după cum am mai și spus, are caracterul *universalității*, pe când Sonata, cu caracter individual, intim, poate să aibă, în aspectul ei total, o extensie mai particulară. Și este riguros logică în toate detaliile ei ca și-n relațiile lor mutuale. *A rezultat dintr-o extremă afirmație a expansiunii dinamice tonale în sensul Dominantei*, care a adus o nouă subdivizare a discursului muzical melodic, văzută și mai înainte, la începutul procesului ei. A se compara deci:

1. A, o primă perioadă, o *unitate de la T la D*; B, a doua unitate, *perioada de la D la T*: *forma suită*.

2. A, – a', *expoziția ideii* la tonul T, a'', *tranziție* la tonul D; B, – b' *întoarcere* de la D la T, b'' (=a'), *reexpoziția (exactă)* a ideii: *forma preludiu (mare)*.

3. A, a', *expoziția primei ideii* la T, a'', *tranziție, (punte)*, la D, a''', *o a doua idee*, în tonul D; B, *întoarcere (dezvoltare)* la T, C (– A) *reexpoziția, a'* (a primei ideii) a'' (a punții) a''' (a ideii a doua, de data asta în tonalitatea Tonicii): *forma de sonată*.

Forma de sonată poate fi eventual continuată de o dezvoltare terminală, *necesar* ducând la o frază (sau o simplă afirmație) terminală, bazată pe elemente fie *noi*, fie ale organismului însuși al operei. Și iată miraculosul rezultat al eforturilor multiseculare ale spiritului muzical uman pentru a dezvolta, în ființă complexă și unitară, numai simpla formulă ternară A–B–A!

Nu putem înțelege economia niciunei compoziții moderne *bune*, dacă ignorăm spiritul formei sonate. Nu putem înțelege economia niciunei *bune* Sonate dacă nu vom fi studiat profund toate formele care au precedat-o și plămădit-o chiar, din substanța și legile lor, atât istoric, cât moral și tehnic. Mai mult Formele acestea primitive sunt necesare nu numai pentru cea mai proprie înțelegere a ultimei lor metamorfoze, forma de sonată; dar ele reprezintă și caractere arhitecturale de sine stătătoare, proprii a fi

Capitolul XVI

A treia parte a formei de sonată este *reexpoziția*: răspunsul chestiunii precedente, Condițiile esențiale ale Vieții sunt: 1) *Existența unor ființe vii*, 2) *mișcarea* și 3) atingerea obiectivului acesteia, un *rezultat al ei*, o amplificare a ființelor așa cum au trebuit să iasă necesar din conflictul (sau concursul, acțiunea, dezvoltarea) lor; o amplificare fie directă, (o gloriificare, deci), sau prin contrar, prin reducere, distrugere. Acestea sunt și condițiile dramei. În forma de sonată, *ideile* sunt ființele vii supuse, ca și în Viață, legii contrastului provocând mișcarea, conflictul, dezvoltarea, (acțiunea) lor. Dezvoltarea, desfășoară, concentrat, natura intrinsecă a ideilor, grație cărui lucru vor suferi, ori motiva *gradat*, gloriificarea ori distrugerea. Ca să fie efectivă, ca și în orice bună tragedie, dezvoltarea – acțiunea – are a fi rapidă: o mișcare modulatorie de la tonul ideii a doua la tonul reexpoziției, al primei idei, definitiv reafirmat printr-o culme, deznodământ, catastrofă a acțiunii tematică-armonică (tonală).

Natural, un geniu va ști să îmbogățească această *tranziție*, în aparență atât de simplă, și s-o adapteze proporțiilor materiale și lăuntrice ale întregului. Și ca dezvoltarea, tehnica ei, să corespundă necesității și Mecanismului Vieții, ea are a fi condusă nu prin reproducerea, (parțială, totală, ori fie și numai variată ca în fugă), prin diverse tonalități, a ideilor, ci prin modificările lor gradate, esențiale, organice, în sensul amplificării ori, (ceea ce se întâmplă cu mult mai des), al reducerii lor finale. Viața este transformarea continuă, într-un sens definit, (direct, ori cu contraziceri, *episoade*, *zigzag*) a formei și fondului sufletesc al ființelor, datorită naturalei sau conjuncturalei lor pierderi ori câștiguri de energie. De asemenea, chiar în detaliile unei dezvoltări-tranziții (preparări, ca, în aparență cel puțin, în micile divertismente de fugă) și etape (ca în reexpozițiile marelui divertisment), elementele ei trebuie să sufere, în progresul lor către ținta lor, o transformare naturală, în orice caz, perfect justificată, eventual, îndreptându-le să se rezolve, deși prin gradate transformări, riguros logice, în forme muzicale noi, dotate cu noi și mereu crescânde puteri de conducere. Scopul final poate fi atins *printr-o singură, simplă, linie tranzițională* (modulatorie). Însă, dacă reexpoziția e concepută într-un aspect cu

Capitolul XVII

Întreaga economie a compoziției muzicale, în ambele-i aspecte, expositive și dezvoltatoare, este bazată pe *principiul variațiunii*. S-ar putea zice că variațiunea este principiul creator al frazei și dezvoltării elementelor ei, fie în stare pe loc, fie în mișcare. Natural, fraza poate să se elaboreze singură, prin elemente continuu noi, fie că se supune ori nu unei simetrii ale frazelor. Aceasta este arhitectura frazeologică statică, pe care o vedem în cântul gregorian, în tema coralului variat, în fraza de lied (cele de mai multe ori). O astfel de frază poate fi supusă variațiunilor de ordin *static*, cum sunt variațiunile *ornamentale* și *decorative*, ca în coral variat, ori în frazele ce revin în forma lied, ori în temele variate obișnuite. Mai este însă și un fel de variațiune *dinamică*, numită variațiunea *prin amplificare*, ca în coral variat, ori în mare variațiune. Și aceasta e dotată cu principiul creator de frază și dezvoltare, de care am vorbit mai sus. Grație ei – și afară numai de cazul elementelor (propoziții intercalate, perioade, fraze), complementare – motivul devine temă (perioadă ori frază) și tema, idee (frază ori ansamblu de fraze); grație ei se mai construiesc și *liniile directe* ca și *etapele*, (bineînțelese tematice), ale dezvoltării. De asemenea, se mai poate ușor conveni că niciun fel de variație n-ar trebui să fie întrebuintată – ca și oricare alt lucru, de altminteri – fără o rațiune proprie. Însă, nu trebuie nici să uităm că, cu toate acele oarecare puncte de vedere din care toate artele sunt înscrise într-o inseparabilă unitate, fiecare artă își are legile speciale, care trebuie respectate. Astfel, orice rațiune și necesitate de din afara domeniului strict muzical, de pildă – literatură, (narativă, descriptivă), poetică, filosofică – trebuie să fie interpretată prin materialul, mijloacele și legile muzicii. Toate variațiunile proprii Coralului, (ornamentale, decorative – de asemenea, tematice – și amplificatoare) și Fugii (augmentative, diminutive), ori Sonatei, (eliminatoire), precum și formele și artificiile ca imitația, mișcarea contrară, retrogradă, răsturnarea, (la octavă) inversarea, (de sens direct ori invers), etc, pot să-și găsească aplicația în orice realizare muzicală, niciodată însă fără ca imaginația noastră, ori adevărul lor dramatic, în ce privește esența psihică a lucrării, să nu fie încorporate riguros în organismul

Capitolul XVIII

Am văzut nemăsurata importanță a principiului variațiunii ca un mijloc de realizare în compoziția generală. Dar destinul *Temei variate*, ca formă independentă, așa cum a fost deja dezvoltată și impregnată cu germenii inspirației viitorului, – nu poate fi cu nimic comparat în strălucire și măreție. Ca și Fuga, tema variată este o compoziție menită să dea puteri de desfășurare sensului unei singure idei muzicale. Nu putem nega că Fuga, cu toată scurtimea temei ei, poate ajunge culmea forței expresive, compensând în intensitate ceea ce nu-i este permis să producă în extindere. Dar 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 extinderii. Această formă nefiind limitată, ca Sonata, de necesitatea concentrației la extrem, poate fi glorificată în proporții neînchipuite. Natural, începutul îi fu modest. Coralul, transpus de la voci la orgă, trebuind să fie repetat, și nemaiavând suportul interesului mereu reînnoit și crescând al textului – aducând deci o variațiune continuă de fond, de culoare și intensitate a înțelesului și esenței însăși – a fost variat în formă, singurul mijloc rămas acum pentru a produce – și poate întrece – acele variațiuni de fond datorite mai înainte textului. Logica dezvoltării lucrului a inspirat cele trei feluri de variațiune, duse la zenitul forței imaginației creatoare, în coralele variate ale lui Bach. Opere de acest gen, ale lui Mozart, Haydn și chiar multe de ale lui Beethoven, sunt stilul ornamental și decorativ; și spiritul lor continuă mult timp după aceea, degenerând într-o etalare de virtuozități instrumentale. Căci, pentru o perioadă de timp relativ lungă compozitorii nu au întrevăzut enormul avantaj al stilului dezvoltător, creator la maximum, predilecția lui Bach. Bancă, *forma fantezie*, (nu aceea a lui Bach, Mozart și alții) a degenerat într-o alcătuire arbitrară, convențională, artificială, (– a unei *introduceri*, *teme cu variații*, briliante și superficiale, și *final*), bazată cele de mai multe ori pe material de capodoperă. *Fantezia*, problema arhitecturală modernă poate cea mai vastă și teribilă în adevăr, așa cum poate fi dat, în sfârșit, spiritului contemporan să o înțeleagă, nu putea încă să fie prevăzută în astfel de condiții, atât de dăunător construcției muzicale. O situație critică pentru însuși

Capitolul XX

Cât de departe am avansat, într-un moment dat, pe terenul viziunii cerești, al idealului deja conceput spiritual, al sensibilității celei mai subtile, al devoțiunii infinite, al Iubirii avântându-se către Zenitul Umanității și Vieții, pe terenul entuziasmului înflăcărat, răpindu-ne către scopul misterios al Existenței, pe terenul conștiinței supreme, fruct al observației și meditației – este problema fundamentală a fi atacată și rezolvată atât pe cât e posibil omeneste, în tema a doua din prima parte a Simfoniei.

Apare clar că Existența și Viața au fost realizate după principiul diviziunii Ființei unice universale, infinite în toate direcțiile, cu sensurile și naturile proprii lăuntrice; că Masculinul (forța de atașare către centrul de gravitație) și Femininul (forța de sensibilitate centrifugă) sunt cele două diviziuni fundamentale ale Ființei, considerate din toate punctele de vedere posibile, precum expansiunea dominantă și subdominantă depresiune sunt cele două diviziuni fundamentale ale mișcării și acțiunii, precum lumina și întunericul, cele două subdiviziuni fundamentale ale originării ideii de culoare. Apare de asemenea, clar că tendința imediată a Vieții nu este nimic, decât un efort neîncetat de a reconstitui originara Unitate.

Masculinul știe, ori simte, că el nu-i nimic, nu vine din nicăieri, nu desăvârșește nimic, fără completarea lui prin principiul geamăn, al Femininului. După ce va fi fost esențial cucerit de către Feminin, Masculinul întreprinde realizarea cuceririi cuceritorului. Acestea fac ca dezvoltarea unei Simfonii să fie o triplă imagine a Vieții, Filosofiei și Dramei. Este o imagine a Vieții, pentru că elementele ei sunt Mișcare și Evoluție. Este o imagine a Filosofiei pentru că, pe lângă calitatea de a fi un nou termen al Artei pus în serviciul Creației și Vieții eterne, confirmă necesitatea prezenței și caracterizării fundamentale a temelor muzicale, scopu-i final fiind de a le uni, ori cât de contrastante ar părea la origine, sau, mai degrabă, de a le reuni, adică, de a reinstaura tema a doua în vatra armonică a temei întâi, din care-i presupusă a fi fost smulsă, ca Eva din coasta lui Adam. Și dezvoltarea unei Simfonii mai este o imagine a Dramei, pentru că ea realizează dezbaterile necesare ale

Capitolul XXI

Trebuie să ne gândim la acest lucru: Putem noi într-adevăr fi mai mari decât marea ființă formată din toate sufletele omenеști ale trecutului țesute laolaltă? Dacă da, avem datoria de a fi generoși și să înălțăm, cu propriul nostru suflet, sufletul acestei omeniri întregi, pe culmile pe care ne credem capabili să le creăm prin opera noastră. Aceasta, în numele întregii posterități care ar profita de creația noastră, în ultimul grad, și ne-ar dăruia cu veșnicele-i binecuvântări. Dar cauza nu-i închisă aici. Dacă există vreo nemurire a sufletului, atunci, să fim siguri că sufletele marilor genii care s-au dedublat în opera lor, ne privesc. Apoi, contemplă cerul și așteaptă ajutorul nostru ca să se poată apropia de el încă și mai mult decât l-au ajuns prin ei înșiși. Ei s-au sacrificat pentru omenire și pentru noi și sunt îndreptății a fi răsplătiți cu egală sollicitudine de generațiile prezente și viitoare, mai bogate. Ei s-au martirizat pentru a descoperi și crea sufletul lor și viața sufletului lor, pe care au lăsat-o moștenire omenirii, pentru a-i ușura înaintarea spre zenit. Vor fi făcut-o pentru o omenire ingrată și smintită? Putea-vom oare să ne gândim la o asemenea oroare, fără a ne înfiora? Avem o datorie și o răspundere. De fapt, trebuie să fim alchimiștii sufletului. Trebuie, din toate sufletele trecutului, contopit cu al nostru, să plămădim sufletul nostru nou; și sufletele încă trăind dincolo de barierele lumii, vor lua și ele parte la acest universal proces de identificare cu o ființă generală, cea mai puternică posibilă și de asemenea, cea mai aproape de Cer și Dumnezeu. Dar chiar dacă suntem o ființă inferioară, prin străduința de a ne asimila sufletul cu marile suflete ale trecutului, nu numai creăm pentru noi înșine un suflet nou, mai puternic ca niciodată, și vom recunoaște, dincolo, noua noastră familie și vom primi ajutorul lor, al noilor lor desăvârșiri de acolo, pentru însăși eterna noastră întreprindere, dar de asemenea, dăm sufletului nostru singura posibilitate de a se întrece pe sine prin asimilarea virtuților tuturor sufletelor trecutului, creându-i și posibilitatea de a opera miracolele alchimistice de care am vorbit mai sus. Și încă pot fi mulți care să nu se lase a fi convinși de argumente de un ordin, aparent, abstract. Astfel, să ne aplecăm condescendent pe un teren matematic. Ce am spus că sunt elementele Vieții, Armoniei, Muzicii

Capitolul XXII

În continuare, mereu preveniți că nu studiem lucrurile prin prisma tuturor contradicțiilor pe care pot să le ofere în ele însele, sau chiar după principiul prezentării lor pe câmpul, fie al realității, fie al concepției, – și numai încercând a pătrunde în spiritul lucrurilor, putem întreba: De ce, într-un poem simfonic, diferite mișcări (tempouri) pot fi fuzionate în unități mai mari, ori părți? sau toate tratate într-o parte unică? – pentru că multe tempouri ale Poemului simfonic sunt ori pot fi de o extindere relativ mică, și coordonarea pe unități largi, ele însele coordonate, este o necesitate a spiritului omenesc realmente organizat, viu și susceptibil de progres. De ce tempouri ale unui poem simfonic pot fi de o extindere relativ mică? – pentru că ideile muzicale respective vor fi fiind tot astfel. De ce ideile muzicale ale Poemului simfonic se întâmplă să aibă o relativ mică extindere și valoare proporțională? – din cauza, de obicei, marelui lor număr într-o singură totală unitate, indivizibilă (în fond).

Într-o multiplicitate de elemente, o lege elementară a perspectivei întregului, cere ca ele să fie concepute și edificate inegal, pe o scară de proporționări gradate. Și așa, cu cât le va fi mai mare numărul, cu atât mai mare va fi și diferența proporțională dintre elementele ocupând capetele acelei scări; ceea ce nu e propriu Simfoniei. Și proporționalitatea aceasta afectează nu numai extinderea materială a ideilor muzicale, dar de asemenea, și relativitatea, sensul, natura, dinamismul și calitatea esenței lor expresive, datorită unei alchimii ale ultra-elementarelor funcții.

Și astfel putem foarte bine vedea ce înțelepciune – ce logică – domnește la elaborarea de toate veacurile a formelor, când au o rădăcină mai adâncă decât în capriciul inventiv al unui individ, ori simpla-i incapacitate de a pătrunde în regiunea rațiunii; când ele provin deci din Logica, Viața și Ființa, eterne, universale, – origine, ce se manifestează prin posibilitățile de realizare, oportune, ale individului.

Oare mai mult de o singură parte a Simfoniei ori Poemului simfonic distrug continuitatea unitară a operei? – Nu necesarmente. Nu importă cât de contrastante ar putea să fie aceste

Capitolul XXIII

Acum, nu va mai fi vorba de adevăratul element al muzicii, care nu poate să fie altceva decât *funcția*, abstractă, după cum, în adevărata noastră viață, în viața sufletului nostru, nu este alt element primordial decât funcția psihică și după cum în lumea sonoră nu există altă realitate decât funcția armonică (generală), sunetul muzical nefiind decât un purtător de funcții armonice, elaborarea armonică, o purtătoare de funcții psihice și monumentul psihic, un purtător de funcții abstracte, metafizice. De asemenea, funcțiile sunt constituite în Sistem, un ordin cu totul aparte de sistemul sunetelor muzicale, cu care fiind confruntat, multiplică valorile expresive ale sunetelor fizice la infinit prin sistemul derivat diatonic, modal, tonal și armonic și de asemenea, prin relațiile artistice care pot fi stabilite între sunetele muzicale, potențiale purtătoare de infinite funcții psiho-metafizice. Mișcarea aduce funcțiile la viață, asigurându-i existența prin ritm, a cărui formulă primordială este o imagine ternară (formată ea însăși din un grup binar, *a-b* terminat de primul element al grupului binar presupus următor, *a*), motivul (Do–Sol–Do) elaborării, deja magnifice, de forme muzicale necesare create până acum. Aici vedem întreaga problemă a muzicii și, forte probabil, soluția ei. Ceea ce mai poate fi zis, e simplu vagabondaj, în care ne-am complăcut deja de atâtea multe ori, cu scuza că astfel de insistențe ar putea fi profitabile într-un fel; o scuză care poate fi invocată, de asemenea, pentru libertatea luată cu prezentarea următoarelor ultime pagini ale acestei părți.

Am văzut Maiestatea inalterabilă a Simfoniei. Am văzut ceea ce nebunia și înțelepciunea aveau de spus despre Poemul simfonic, care-și derivă formele speciale din particularitățile circumstanțiale, afectând caracterul ideilor muzicale. După aceasta, ce mai putem spune cu privire la rolul crescând al armoniei Ritmului și Orchestrei, în detrimentul Melodiei (Idei) decât că este rezultatul unei atrofii a sensului proporției?

Cât despre mereu crescândă tendință de a face ca zgomotul să fie preponderentul, dacă nu chiar exclusivul element al Muzicii, suntem în absolută imposibilitate de a spune ceva, căci nefiind

Capitolul XXIV

Faptul că *Cvartetul de coarde* își are originea în transcripția instrumentală a *Madrigalului dramatic* nu a fost fără să influențeze asupra caracterului și formei aceluia. Stilul imitației și fugatoului se bucură și astăzi de un rol important în prezentarea și dezvoltarea (dialogată) a ideilor Cvartetului. Aceasta este datorită faptului că același stil este propriu *Madrigalului dramatic* (și *Motetului*, izvorul *Madrigalului*) ca și faptului că există o mare analogie între cele patru instrumente constituind *Cvartetul de coarde* și cele patru voci umane constituind *Cvartetul uman* sau *Corul*. Totuși o specială precauție trebuie luată în aplicarea stilului contrapunctic la *Cvartetul de coarde*. Foarte probabil, datorită mării analogii existând între cele patru instrumente ale acestuia – deși infinit variat în constituția lui intimă – contrapunctul poate să nu fie aplicat aici cu atâta fără rezervă și cu atâta succes ca în cele patru voci umane. În *Cvartetul de coarde*, diferitele teme puse laolaltă în contrapunct la mai mult de două instrumente, par a se vătăma și mânca una pe alta, ceea ce face ca eficiența generală a discursului muzical să fie pierdută. Pentru același motiv, stilul armonic poate fi cel mai convenabil pentru această combinație de instrumente, când dorim să obținem extremă putere a expresiei; în orice caz, putem emite legea că, în *Cvartetul de coarde* suportând tolerabil stilul contrapunctic (mai cu seamă prin iluzia *intrărilor imitate*, în dialog) cel puțin două din patru părți au a fi tratate armonic. *Madrigalul dramatic*, datorită prezenței unui text literar, și de asemenea, în acord cu presupusa varietate și bogăție a acestui text era, în principiu, extrem de expresiv, și expresia lui, extrem de variată. Iată adevărul mării expresivități și subtilități tradiționale proprii *Cvartetului de coarde*, izvorât din *Madrigalul dramatic*. Nici nu este în natura unei asemenea combinații să favorizeze putere și vastitate *materială*. Iată de ce, deși sub preponderența spiritului *Sonatei*, părțile unui *Cvartet de coarde* pot fi, deși oricât de intensive interior, – de mică extensie și deci, numeroase după voință, (necesară totuși). Prin urmare, *Cvartetul de coarde*, ca și marele *Preludiu*, *Sonata*, *Simfonia*, etc, având la origine un înțeles special și limitat, și l-a dezvoltat într-un spirit de formă și chiar formă, nici câtuși de puțin arbitrară ci, deși de obicei după

Capitolul XXV

Introducerea, de către Weber, a pasajului de virtuozitate de Concert, în Sonata, am numit-o bastarda, după cum de asemenea, bastardă este pătrunderea fără drept unui plan literar în compoziția muzicală, ca în Poemul simfonic greșit. Pe de altă parte, am chema *fuziune* actul fertilizării Rondoului. De pildă, *formă* statică, prin elementele expoziției și reexpoziției punții și temei a doua de Sonata, formă *dinamică*, așa cum a făcut Mozart. Să nu confundăm însă *confuzia* formelor (ca și a genurilor) cu fericita lor fuziune, un excelent mijloc de a crea noi forme, amplificând pe cele vechi prin metoda alierii normale. În *Scherzoul* lui *Dimitrie Cuclin*, fiindu-ne permis a-l cita, se oferă încercarea fuzionării acestei forme cu spiritul Sonatei și al Poemului simfonic laolaltă, întrucât partea mediană a Scherzoului este o punte și o temă a doua, (ca în Sonata) – scurtă însă; în loc de *al doilea Trio* este o *dezvoltare* (și mai mult deci ca în Sonata) și scurta temă a doua, după ce circulă prin Trio și Dezvoltare, devine o perorație, preponderentă, furnizând momentul culminant al lucrării (cu o evidentă, deci, intenție de Poem Simfonic).

În tipul cel mai bun de Operă veche, muzica nu este încă perfect fuzionată cu drama. De aceea muzica a păstrat acolo rolul și forma-i independentă, alcătuiind, din punct de vedere al substanței, cel puțin, împreună cu drama, o combinație numai, o asociație, pe care n-am avea cruzimea să o chemăm hibridă. Drama muzicală, totuși, nu a făcut mai mult decât să opereze o fuziune completă, și-n substanță, a celor două elemente, dramatic și liric. După pledoaria pe care am făcut-o în favoarea Operei, ar fi să recunoaștem cu specială insistență nu numai că nu ar trebui să vedem niciun rău în evoluarea Operei în Dramă muzicală – afară numai dacă am conveni că ne lipsește cu desăvârșire geniul atât al muzicii cât și al străpungerii rațiunii și realităților lucrurilor; dar și că reprezintă un progres, cu reamintirea principiului că nicio formă nouă ieșită din evoluarea unei vechi, nu-i nimicește acesteia destinul independent de toate timpurile viitorului. Și aceasta nu are nimic de făcut cu stilul general, al uneia sau celeilalte forme, care poate fi simplu ori complex, după ideile generale ori particulare, respective, – vechi sau modern, ori amestecat, cu preponderența acestuia ori aceluia,

Partea III

Etica esenței expresive

Capitolul I

Sunetele, elementele și fenomenele muzicale, purtând, asociind și dezvoltând funcții, tendințe și asociații de funcții și, mai departe, desfășurându-se mai multiplu, mai intens și extensiv, în forme arhitecturale, conform legilor Ființei și Vieții, dobândesc noi, magice și misterioase puteri de a exprima și evoca lumi de gândire și simțire, unele poate definite, dar cele mai multe, desigur, nedefinite și, pare-se, pentru totdeauna indefinibile, ocupând întruna, un tot mai vast ținut din regiunea subconștientului, pe măsură ce avansăm în adâncurile lui cu razele conștiinței. Aceasta-i regiunea formând armonia superioară a centrului de atracție ideal zenital, a sensibilității noastre, constituind deci un climat cu dublă polaritate tot mai adânc pentru viața de explorare, a sentimentului și intelectului nostru. Tendința magiei acestui climat asupra noastră e de a ne face să transpunem centrul gravitațional al tuturor intereselor și aspirațiilor Ființei și vieții noastre, de pe elementul material al existenței, în imperiul idealului, al Artei în general, – de pe tonica depresivului hipolidian, pe aceea a perfectului lidian, de unde să putem privi și stăpâni depresiunea, infernul și moartea, și avea toate șansele de a înainta, fără puțința prăpădirii, în regiunile cele mai periferice ale expansiunii, paradisului, vieții supreme și mai fără de puțința morții.

Un ideal, conștient ori inconștient, mărturisit ori ținut ascuns, a fost *întotdeauna* mobilul tuturor manifestărilor energiei omenești. Însă opiniile par a fi fost întotdeauna împărțite asupra naturii și elevațiunii idealului de exprimat în muzică, cel puțin.

Sau, încercând a stabili chestiunea în înțelesul ei mai precis, ceea ce compozitorii au fost capabili să exprime, ceea ce nu s-au putut opri de a exprima, ceea ce ar fi trebuit ori ar trebui să exprime, – a divizat în nenumăratele clase numărul apreciatorilor care s-au întâmplat să aibă a o pricepe, a-i determina caracterul, a o călăuzi ori, din anumite împrejurări, a o și impune.

Capitolul II

De fapt, această nouă excelență a omului de afaceri plictisit, se alătură celui mai de jos specimen de vulg – care-și are rădăcina în așa-zisa *societate înaltă* tot atât de bine ca, dacă nu încă și mai natural decât, în talpa de jos a omenirii – pentru cultul exagerat, naraționat, al celei mai rele muzicii posibile, desemnate astăzi sub numele zbârnâitor, sinistru și ruinător, de *Jazz*.

Aceasta este o muzică artizanală cu totul aparte de orice noțiune de progres, ori chiar regres, al artei muzicale.

Nu este o creație reală, întrucât nu are nicio formă arhitecturală proprie.

Poate să *împrumute* oricare din formele existente și... viitoare (aceasta nefiindu-i o *necesitate*, ci o imaginativă alăturare) – când nu e complet informă.

Este mai degrabă un stil făcut dintr-un special senzualism melodic, armonic, ritmic, neînfrânat.

Acest stil nu este produsul geniului propriu-zis.

Este deja o lungă elaborare a multor *uvrieri* cărora nu le-a lipsit necesarmente un special geniu, adecvat stilului.

În cea mai bună prezentare a lui, Jazzul poate chiar să fie mai mult decât tolerabil.

Devine odios unei naturi delicate, numai când e abuzat.

Mai mult. Luat ca un caracter, își poate găsi un... plasament în orice gen ori formă de muzică artistică, atunci când compozitorul nu-și pierde nici chiar pentru un moment sensul proporției.

Dar așa cum este practicat astăzi, când este bun, inteligibil, mult în conformitate cu legile Armoniei, este de obicei lipsit de interes; și când e interesant, nu pare a mai fi bun, căci autorul își va fi aruncat frâiele.

Jazzul trăiește din extravaganta.

În adevăr, se poate găsi tot binele, posibil de spus, asupra Jazzului.

Cât despre răul ce se poate spune despre el, trece de limitele oricărei imaginații și este imens de departe de tot ce s-a spus.

Persistenta lui monotonie – infernul, în infinitele-i variațiuni,

Capitolul IV

Și acum, după toate cele zise despre Jazz, făcând observația în treacăt însă de o enormă importanță pentru subiectul acestei părți (a treia, a tratatului) în ea însăși, cât și în legătură cu partea precedentă, – de strânsă corelație între esența, etica acestei esențe, substanța și arhitectura operei muzicale, să continuăm, referindu-ne la ideea influențelor de orice ordin exersate de către arta muzicii asupra organizației noastre psiho-fizice. Vom zice că n-am crede astăzi, că vreo muzică oarecare să aibă virtuți de a vindeca repede rănilor, de pildă, ori de a opri numaidecât o hemoragie; totuși, nu sunt rare cauzele când muzica *a ajutat* să vindece anumite metehne mentale sau chiar fizice, fie prin puterea ei de a regenera celulele, de orice ordin, ale ființei noastre, prin taina esenței ei însăși, ori să le mărească rezistența împotriva agenților vătămători, prin infiltrarea curenților ei vitale și magnetice, – fie prin acțiunea ei, de ordin mecanic, de a schimba, în sensul viei sale armonii, accidental deranjatele circumvoluții ale substanței noastre nervoase, mai cu seamă aceea a creierului.

Aceasta probează destul pagubele pe care influența Antimuzicii ar putea să le cauzeze omenirii.

Era o veche credință că muzica nu ar trebui alcătuită și folosită cu ușuratică pornire.

Se pare că pe atunci, de demult, se știau lucruri pe care noi nu le mai știm și a căror existență nu o mai bănuim deloc și nici nu am crede-o chiar când ni s-ar revela și demonstra, deși le suferim acțiunea și efectele, într-un sens sau altul, după cazurile în care răspund ori nu exigențelor providențialei Armonii exilate. Si dacă, așa fiind cei foarte vechi ar fi posedat relativ la muzică, de asemenea și cunoștințele și tehnica epocii noastre, ei ar fi operat adevărate miracole, deși poate, tehnică, cunoștințe și conștiință ni s-au revelat ca o compensație a pierderii facultății proprii de introspecție în sfera însușirilor intime ale lucrurilor.

În orice caz, nu am trebui să considerăm cu ușurință elemente și fenomene de ale timpurilor pierdute, numai pentru că, pe vecie, nu mai suntem capabili de a le investiga și pătrunde misterele.

Suntem totuși fiii Naturii și ai lui Dumnezeu.

Capitolul V

Și acum, pătrunzându-ne bine, din cele ce au fost spuse, de remarca făcută în trecut, însă de o enormă importanță pentru înțelegerea traducerii esenței muzicale în operă după diversele necesități etice ale epocilor, – că pretenția primitivilor către ajutorul și perfecțiunea divină implica posedarea mijloacelor de știință a sistemului și de artă a realizării, un bun al timpurilor noastre, independent de cât ne-a mai rămas din înțelegerea temeinică a acelei pretențiuni, să trecem la cercetarea fenomenului genezei artistice ieșind de pe terenul istoric ori legendar, și considerând fenomenul în logica lui numai, independent de mersul și documentarea istorică.

Când impresionat de un peisaj, de pildă, primitivul era cufundat într-o stare de contemplație și simțire, aceasta îl făcea să se exprime poetic, ori muzical.

Aceasta nu implica necesar un proces de concepție și realizare de sens, scop și construcție, un act deci de conștiință și voință. Putea deci să fie și să nu fie și *artă*, în orice caz însă instinctivă, firească, inerentă, subconștientă. Dar era totul.

Dar acea poezie, sau muzică, era ea expresia unui conținut funcțional, a unei aparențe corespunzătoare unui asemenea conținut, – sau, exclusiv, a unui conținut funcțional manifestat în starea de simțire produsă de totalul impresiilor făcute de privirea peisajului asupra sufletului subiectului nostru? Era ea traducerea realității, în sine nu mai puțin eterne, deși de fapt tot atât de trecătoare ca și cealaltă, – a unei faze, noi, nemaiîntâmpate, și în veci irepetabile identic, a sufletului subiectului contemplator?

Acea stare de simțire, apoi, a fost produsă de condițiile peisajului, sau de condițiile impresionabilității subiectului? Are vreo legătură cu realitatea organică și potențială a constituției unui Sistem funcțional metafizic și totuși real, viu și activ, imuabil, incoruptibil, și deci unic real și etern și distribuitor de *temporară eternitate*?

Cu alte cuvinte, este ceva *obiectiv* într-însa, sau nimic decât un proces subiectiv?

Când starea de simțire și, prin urmare, expresia-i poetică ori

Capitolul VI

Un fapt care ne va face să înțelegem superior estetica necesitate în legătură cu conținutul și armonia elaborărilor ca o inerentă a Arhitecturii în Artă, este rezultatul artistic obținut când poezia, muzica, dansul, *din stadiul elementar al magiei și al exercițiilor individuale* sau, într-o oarecare măsură și *colective*, în orice caz însă, *profane*, pentru o plăcere încă nedefinită, aceea a unei naturale descărcări de surplus vital, mai degrabă, decât a unei supranaturale căutări și realizări de creștere vitală spirituală, – *au trecut în stadiul încercărilor mai vaste de Compoziție*, necesitate de a practica, acum, nu magică ori senzuală, dar *religioasă, extinsă* de la un individ, de la o clasă ori simplu grup de indivizi, *la națiunea întregă*, de la durata poate a câtorva minute, la aceea a mai multor ceasuri, sau zile chiar.

Elemente frumoase, nu importă cât de satisfăcătoare ori dezastroase ar fi putut fi crezute în semnificația practicii magice, și chiar elemente urâte, erau investite cu un frumos de nou gen când alcătuite într-o organizație unitară, și în general supuse procedeele care, în conformitate cu Legile Vieții, erau apte să le fructifice sensul estetic intim. E natural cum cei vechi să nu fi cunoscut totul din știința și arta de care am fost obișnuiți a ne bucura în producțiile artistice moderne; dar fenomenul amplificării sufletului motivelor artistice elementare prin procesul compoziției, s-a arătat chiar de la începutul socializării artistice. Mai mult, ei au avut, fie chiar în teorie, viziunea elementelor aparținând tuturor celor trei părți ale Esteticii Muzicale, așa cum se prezintă pentru întâia oară metodificate în prezentul tratat.

Chinezii, probabil sub influența sistemului muzical pitagoreic, (deși n-ar fi exclus ca chiar Pythagoras să-și fi întemeiat sistemul pe date provenite, direct, sau prin intermediul Egiptului, din China – ori invers), credeau că o notă dă naștere cvintei ei superioare, ceea ce-i aproape exact, când luăm în considerație că putem corecta această sentință zicând că această (presupusă) cvintă este numai o analogie funcțională diatonică (și, prin extensie și tonală) a celui mai important armonic, (al 3-lea, cel de al doilea, presupusa octavă, nefiind caracterizat îndeajuns), conținut în Sistemul organizării

Capitolul VII

Foarte probabil Grecii antici aveau cel puțin presentimentul construcției muzicale. Ne-au lăsat idei ingenioase de Poem Simfonic. Desigur, nimeni nu le-ar compara cu ideile arhitecturale, asupra aceluiași gen de muzică, ale unui César Franck. Pentru că sistemul lui Franck este nu numai instinctiv, ori numai intențional interior, dar conștient și voit interior, bazat, conform rezultatului acțiunii cercetătoare a întregii ere creștine, pe cunoștința sistemului muzical în conexiune cu sistemul psihic, pus în lucrare conform legilor muzicii și legilor deduse din legile constitutive ale respectivelor sisteme, muzical și psihic. Pe când construcția muzicală a vechilor Greci, cu toate posibilele-i proprietăți în detaliile ei, nu putea să fie decât exterioară descriptivă, programatică. Aveau, ce-i drept, un instinct, poate o știință, a proporțiilor, minunată, aplicată la concepțiile lor sufletești și la realizările lor literare, în vederea unui ansamblu arhitectural. Însă, întrucât privește obținerea unei corespondențe muzicale a acestui ansamblu arhitectural, ei păreau să nu-i fi bănuit măcar noțiunea.

Dacă un sculptor ar avea să reprezinte geniul muzical al Greciei antice, ar face un frumos cap, ca acel al Minervei însă, dar fără corp și pe un pedestal de materiale bogate și variatei grupate, ce-i drept, ca după „moduri”, chiar adecvate „atmosferelor”, dar din care, în detaliu, mai nimic nu ar fi în locul său.

Nicio producție teatrală a întregii lumi nu poate oferi unui muzician o substanță superioară și mai luxuriantă decât aceea a teatrului Greciei antice. Esențialmente, Tragedia greacă este un prea vast, prea frumos, și perfect, Poem Simfonic. Dar nu avem nicio indicație să credem că ei îi realizează minunata arhitectură, și din punct de vedere muzical propriu, ceea ce nu-i fără consecință pentru problema posibilității, proprietății și eticii esenței expresive a muzicii. Cu moderna cunoaștere a Muzicii, ei ar fi realizat, interior și exterior, cel mai înalt ideal muzical omeneste posibil, și astăzi, pare-se, sistematic exilat de către însăși omenirea. Căci dacă eforturile noastre muzicale sunt departe de a ne mulțumi chiar în confruntare cu propriile noastre tendințe intime și deasupra însăși înțelepciunii generale lumești, mutilate, ce am ales să ne-o

Capitolul VIII

Se pare că Creștinismul a avut o mai adâncă conștiință de rolul expresiv al muzicii. Și a aplicat muzicii etosul dogmelor lui religioase. Nu erau apostoli ai științei și ai artei. Erau apostolii religiei. Arta și știința nu aveau pentru ei niciun interes, numai în măsura în care puteau intra în atingere cu religia. Arta pentru artă – ca și știința, poate, pentru știință, puteau să fie nonsensuri pentru ei. Ceea ce putea să li se pară, din muzică, practic nefolositor ori vătămător, nu era demn de atenția lor. Dar simțiră necesar să ia din muzică numai ceea ce era conform, în etica-i aparentă, cu etica dogmelor religioase, și să elimine tot ceea ce ar fi putut periclita stabilitatea și puterea acelora. Și astfel demonstrată a fi fost cu totul departe de a presimți descoperirea căreia îi pregăteau ei înșiși calea.

Cum autoritățile religioase aveau aproape monopolul muzicii, au fost responsabile pentru marea întârziere în aparență suferită de progresul artei muzicale forțând-o să rămână în cadrele voit sărăcite pe care i le-au asigurat.

Dar Aici este încă materie de discutat serios.

Desigur au greșit ca să condamne și să izgonească din sistemul și arta muzicală chiar religioasă, oricât de dogmatică, cromatismul și ritmul. N-au făcut astfel decât să se lipsească de culoarea sensibilității și pulsația vieții; nu mai mult. Această exilare a culorii nu putea să afecteze substanța muzicii și a sufletului, care rezidă în sistemul și viața lor funcțională; prin urmare nu a eliminat, în fond, din sufletul muzicii, un rău, care nu putea să existe. Culoarea, deși nu e o strictă necesitate a organismului și vieții substanțiale a muzicii, poate fi un ornament frumos, inocent și chiar util, când o necesitate de fond a spiritului subtilității. Ea poate însemna senzualitatea, de combătut, într-un ilogic și nefiresc exces, nu numai în muzica dogmatică religioasă creștină, dar chiar și în muzica pur și simplu; dar e totuși, în justele-i, și deci curatele-i proporții, un element și caracter al vieții pe care o completează în cea mai legitimă considerație a legilor divinei creații. Putem deci, cel puțin, explica excesul comis de către primele autorități creștine că au exclus, în mod absolut, în imperfectă cunoștință de cauză doar

Capitolul IX

S-ar face o eroare dacă s-ar plasa rațiunea unor așa de multe bătălii în decursul secolelor, în privința elementelor artei, numai în abstracte considerații de doctrină ori și în interese de ordin material eventual în legătură cu ele. Conștient ori inconștient, bătăliile s-au dat în realitate asupra caracterului, naturii, sensului, forței morale a acelor elemente în uz. Studiul lor, prin urmare, nu-i numai acela al dezvoltării teoretice și tehnice a artei muzicale ori alteia; dar de asemenea, și mai cu seamă, studiul mentalității și moralității artistice a timpurilor respective. Și astfel este punctul de vedere principal de luat în considerare cu ocazia investigării naturii și rațiunii lor.

Am avea să reținem următoarele fapte, din cauza persistenței lor în spiritul lumii muzicale, apoi, din cauza mării părți de adevăr conținute ele, cum s-au arătat a fi atât de adânc înrădăcinate în sufletul omenesc: încă nu se ivise chestiunea sau ideea unui element bazic al muzicii altul decât sunetul muzical; gruparea sunetelor muzicale fie în sistem, fie în elaborare artistică avea să fie supusă unor legi de un fel sau altul; elemente teoretice, elaborări artistice, reprezentau sau exprimau caractere ale sufletului; elaborări artistice, în efectele lor asupra ascultătorilor, puteau fi creatoare și asemenea distructive; acele efecte crezute sau probate a fi distructive, aveau a fi eliminate; cele mai minunate imaginații și revelații se desfășurau cu privire la caracterul și natura efectelor creative ale artei muzicale.

Să recunoaștem că nicio viitoare epocă nu ar putea merge mai departe decât atât, fără ca să fie necesar de a acorda multă considerație semnelor de degenerescență mai degrabă glorificate astăzi în anumite cercuri.

Nenorocirea veni din inaptitudinea unei mentalități atât de admirabile de a fi pusă în corelație cu toată *realitatea* științei și artei muzicale, încă un complet mister pentru timpurile acelea. Pe atunci, cei care gândeau științific greșea în intenția de a pune capăt tulburărilor, că muzica ar trebui să fie scoasă din promiscuitate și necuviința acesteia, nici mai mult nici mai puțin decât prin a o dezlega de orice funcție senzuală, psihologică sau alta; pentru că o

Capitolul X

Autoritățile religioase au greșit să se lase alarmate de cuceritoarea influență a Ritmului, de pildă, dacă acest ritm nu avea altă ambiție decât să caracterizeze, să plasticizeze, proporțional și la nevoie, situații, gândiri și simțiri, fără să încerce a distruge supremația – când imperios cerută – a necesarei caracterizării prin cântare plană, viabilă chiar astăzi – și totdeauna – chiar absolut în materialitatea aspectului particular, cel puțin în fond, ca și în forma, fie și a unor echivalente moderniste.

Cât de bine se pot pătrunde cele de mai sus dacă nu se va fi uitat că numai acea compoziție muzicală e bine structurată și aptă deci de a purta superioare funcții de esență expresivă, – care se poate reduce, atât în liniile ei cele mai largi, cât și în subdiviziunile ei analitice, la o *bună* melodie de fundamentale, la o cântare plană!

Sub atotputernica influență a supremației cântării plane, spiritul muzical al Evului Mediu nu a părut dispus să micșoreze respectu-i absolut pentru idealitatea crezută a fi de neschimbat proprie oricărei atmosfere muzicale. O mare lecție se detașează din cele de mai sus, dacă avem destulă inteligență, simțire și tărie pentru a nu cădea în cursa sensului literal al cuvintelor.

Astfel, nu ar trebui să căutăm strictă caracterizare, fie și de atmosferă, – în muzica, în felul cum a trecut de la funcția ei de medium al simțirilor Omului în relațiile lui cu Cerul, ori de la vulgaritățile vieții, la Liturghie, drama liturgică, Mister, de la comedia populară, la funcția de a înlesni eficiența „frumoasei iubiri” a trubadurului pentru castelana lui, mai mult sau mai puțin idealizată și poate divinizată.

Acest respect a fost mutual ridicat la valoarea unei doctrine implacabile.

Încă nu era pe atunci niciun imperativ artistic, încă nicio concepție estetică, ca un rezultat al unui intelectualism creator.

Dar puțin câte puțin, spiritul de observație și critică, aduse realism în spiritul general al muzicii, o revoluție care putea să fie binevenită din multe puncte de vedere, dar care nu era fără pericol, luându-se în considerație lipsa de reală știință muzicală, încă continuând în acele timpuri, și abuzul dezastruos, distructiv, care

Capitolul XI

Fără îndoială, celebrul canon al lui Okeghem poate fi, în ochii noștri, pueril. Căci ne întrebăm: Ce reprezintă el din punctul de vedere al esenței expresive și al eticeii acesteia, în sine, și al gradului de influență ce l-ar exercita asupra sufletului și spiritului omenirii? Oricât s-ar părea ca o asemenea întrebare să fie deplasată, întrucât ideea esenței expresive active, mai ales psihologice – în special afective – și a valorii etice a ei ca agent social, național, umanitar, este un capitol al mentalității muzicale moderne, – ea totuși a intrat ca parte integrantă a constituției interioare a Ființei noastre și constituie filtrul de judecată și gradare a rațiunii de a fi a oricărei opere artistice, nu importă dacă de azi sau de altădată. E chestiunea numai să nu fim exagerat de limitați în rigoarea examenului nostru, de supremația mai ales a unui criteriu care ar putea fi produsul unui nou sistem de simple prejudecăți uzurpând locul și periculoasa funcție a celor vechi. În acest sens, să nu pierdem niciodată din vedere că acele împrejurări de care am putea fi oricât de siguri că trădează o lipsă ori sărăcie de esență și etică socială a ei, – sunt, în același timp, și nu rareori, tocmai necesitatea altor împrejurări mai de fond, pentru perceperea și apercerea cărora ni se vor fi tocit particularul organ corespunzător în sistemul nostru vital superior ori fundamental, și care sunt condițiile realizării tocmai a unui element și mecanism suprem sau fundamental compensator a pierderii suferite și socotite din centrul unui cerc de date afectivo-mentale, mai explorat în detaliile lăuntrului lui, dar cu atât mai pierdut din vedere în regiunea orizonturilor lui mai primitive, mai esențiale, mai importante. Astfel, sărăcia diatonică și tonală a celui canon al lui Okeghem poate să fie cu neînchipuit exces compensată tocmai de magia cuceritoare a insistenței și continuei alternanțe a funcțiilor de tonică și dominantă, magie imposibil de obținut în alte condiții. În orice caz, fie în reala, fie în aparenta ei puerilitate, această compoziție, oricare i-ar fi valoarea, constituie, totuși, în originalitatea ei nici până astăzi perimată, un fel de „ou al lui Columb” – pentru noi, bineînțeles, nu... atât de obișnuiți ca acei din Evul Mediu cu uluitoare ingeniozități, fie și mecanice, ca ale lor; deși s-ar părea, la o considerare nu puțin superficială a cazului, că orice elev, trecut, al unui prim trimestru de clasă de Armonie, cu o

Capitolul XII

Datorită unei mentalități muzicale generale a timpului, care continuă astăzi chiar în anumite cercuri, și care poate fără să se vrea ține muzica în sfera impersonală, mărturisim vechi liturghii scrise pe teme populare, teme religioase întrebuințate pe texte vulgare și chiar „scandaloase”; precum și texte diferite, fie de genul religios, fie de cel profan, purtând aceeași muzică.

Acestui fapt îi putem da două interpretări:

1) Muzica se poate afla în sfera acelei armonii superioare care, fără să se amestece, să se influențeze, poate governa și ceea ce este pur și ceea ce este impur, virtutea și viciul, viața și moartea, creația și distrugerea, paradisul și infernul, spiritul și materia, divinitatea și negația;

2) Toate ramurile activității omenești au pornit și s-au dezvoltat de la stilul general, fundamental, la mari diversități de genuri; și astfel, într-o epocă în care literatura trecuse printr-un vast proces de diferențiere de gen și stil, muzica, aflându-se încă în faza-i quasi embrionară, nu putea să arate decât aceeași față, unica pe care o avea, fie că se asocia cu unul sau altul din genurile literare în curs.

Dar puțin câte puțin, mai întâi formal, și mai apoi și expresiv, muzica se lasă a fi supusă unor adecvate procedee de caracterizare, de la fundamental la particular, adică, mai întâi pe cele mai largi subdivizări posibile după gen, fără ca să fie necesar a se decreta desăvârșita primare a primei concepții, care, din puncte de vedere supreme, poate și ea să-și găsească în anumite cazuri, legiuita aplicare.

Muzica lui Janequin, ca urmare tocmai a împrejurării că se găsea la începutul procesului de diferențiere de care am vorbit mai sus, nu este numai descriptivă, dar și expresivă, pictând imagini de un caracter nu numai exterior, dar de asemenea, și psihic. Și tot mai pronunțat muzica se supune controlului inteligenței; cu atât mai mult, cu cât întâii pași de cerebralizare și i-a făcut de când cu primele-i încercări de a se plasticiza, când, într-un spirit fie și măcar de relativă independență față de arta literară – și deja degajată de arta și mai încătușată a reprezentării dramatice – încă

Capitolul XIII

Încercările pregătind tehnic și esențial noua și formidabila eră arhitecturală-estetică, se numeau: *Ricerca*, libere, *Variațiuni*, *Fantasii*, transcripții instrumentale de *Dansuri*, – *Simfonii*, *Concerte*, („con il basso continuo”, guvernând armonia reducătoare a vechiului contrapunct, ale cărui dificultăți îl făceau tot mai antipatizat de noul spirit, practic, exploatator și... comercializant), *Reppresentazioni* (cu recitative eliminând principiul melodic) și mai cu seamă *Balete*, (de compozitori de dinaintea secolului al XVII-lea).

Cele mai importante compoziții în genul Baletului păreau a fi fost *Măștile* engleze, ca unele ce se apropiau cel mai mult de genul dramatic.

Și totuși, muzica vocală era încă sub dominația stilului de *Motet* și *Madrigal* și prin urmare, în absolută imposibilitate de a se dezvolta în forme noi. Acest stil nu deveni productiv decât atunci când formele instrumentale, bine intrate pe calea de a fi definitiv stabilite, l-au admis în economia lor. Cât privește esența expresivă a muzicii, ea nu suferi încă nicio notabilă modificare în mentalitatea compozitorilor de muzică vocală, continuând să-și conserve sensul ideal cu toate interpretările, mai mult exterioare, de ordin mai cu seamă pitoresc, și să se țină cât posibil de departe de realitatea de fond a textelor și situațiilor: Sistemul muzical nu putea fi încă bănuț în toată labirintica-i desăvârșire și, nici adecvata lui aplicare la psihologie.

Detașate de lanțul contrapun etic, *comentarii* instrumentale asupra diferitelor situații ale unui subiect aveau două avantaje asupra muzicii vocale, fie acompaniate, fie neacompaniate: 1) Dobândind o absolută mlădiere prin faptul eliberării lor de regula Motetului, au putut ușor să cadă de acord la o simplă apropiere de caracterul situațiilor și apoi 2) prin faptul quasi completei lor separații de rest, incitară spiritul compozitorului către invenția *de forme independente*. Am putea mai lesne înțelege acest din urmă fenomen gândind că Wagner, geniu dramatic proeminent, a dat Uverturii la *Maeștrii Cântăreți*, o compunere *aproape* separată de drama respectivă, o formă perfect definită – independent de

Capitolul XVI

Opera Italiană se extinse asupra multor alte localități importante ale Peninsulei și de asemenea, peste întreaga Europă civilizată. Dar nicăieri nu întâlni geniul capabil să-i corecteze erorile organice, penuria de esență în profund logică corelație cu un ideal de formă arhitecturală, în așteptare de secole încă, până astăzi, când tot mai luptă, pe viață și pe moarte, pentru legitime drepturi de completă revelare și instaurare. În Anglia, *Purcell*, muri prea de timpuriu și *Händel*, extrem de ocupat, părea să-i placă vocalisme excesive, nejustificate, contrare rigorilor stilului expresiv, – și nu profită de avantajele geniului său melodic, ale științei sale armonice adaptate la psihologie, ale artei sale contrapunctice, ale „standardului” său muzical cu privire la esența morală a muzicii, în sine or aplicată. Și *pare* a fi fost atât de ușor, atât de evident, atât de aproape de mintea omului, actul necesar al unirii măcar a principiului instrumental al „recitativului acompaniat”, deci nu departe de a fi reprezentativ și simfonic, cu principiul expresivității Madrigalului pentru una sau mai multe voci, (după cazuri), pentru a găsi baza definitivă a drumului spre drama muzicală! În loc de aceasta, am avut voga melodie, fie uneori și independent caracterizată, cu acompaniament stereotipic, și un Madrigal diminuat sub influența unei forme, stereotipice de asemenea. Materialul nu lipsise deci pentru întemeierea unei arte muzicale teatrale vaste și puternice, ci geniul gata să mânuiască fericit acest material. *Cantata solo*, cruțată de circumstanța, acum nenorocită a unei „mise en scene”, nu profită nici ea de privilegiata-i condiție. Pe de altă parte, aplicarea, la genul „cântec al curții”, a recitativului, de către *Guesdron* și *Boesset* și apoi, cu o încercare de a uni forma cu expresia, de către *Le Camus* și *Lambert*, se resimte foarte mult de lipsa unui suport de arhitectură definit sintetizatoare care, în reînnoitele tentative de același fel făcute în Epoca Modernă, nu este compensată de interesul iluziv al unor „armonii” și ritmuri mai mult sau mai puțin... Îndrăznește. Iar dacă vrem să descoperim noțiuni de o reală Filosofie a Compoziției nu am avea decât să citim prefetele... poetului *Perrin*, la operele sale. Dar *Cambert* pare a fi fost un colaborator muzical insuficient al textelor celui dintâi și, într-un timp în care entuziasmul era

Capitolul XV

Lui Boetius i-ar fi plăcut valoarea cerebrală a muzicii lui Bach. Dar, de asemenea, el ar fi descoperit într-însa nu numai inocența, dar și utilitatea, aprobând-o, în contradicție cu unul din principiile sale de fond – a ceea ce constituie realitatea vitală a aceleiași muzicii, psihologia ei. Pentru că nu există într-însa fenomen contrapunctic sau arhitectural, care să nu ne răscoale și refacă sufletul. Și ce-i, de fapt, această psihologie, această viață? Nimic decât mișcare. Și opera artistică? O armonie a acestei mișcări. Mișcare de ce? Nu știm. Foarte probabil, variațiuni de creșteri și descreșteri vitale, de *funcții*, adică, în limbajul nostru obișnuit, de expansiuni și depresiuni psihice, de manifestări ale bucuriei și întristării (ori durerii), ale întunericii și luminii, disperării și nădejzii, iubirii și urii, infernului și paradisului, – dacă nu totul e făcut un paradis, întrucât toate elementele-i în antagonism sunt alternate, proporționate, gradate, totalizate, conform unei Armonii care precedă de la inspirație, artă și știință la un loc, de la știința sistemului, arta vieții, inspirata Cerului și care răsplămădește însăși ființa noastră conform cu cea mai plauzibilă armonie a viului Dumnezeu. Și iată unde este taina, farmecului și puterii cuceritoare a muzicii lui Bach. În adevăr, atât de departe de cântarea plană și totuși atât de mult în caracterul ei cel mai intim! Căci psihologia muzicii a ieșit din spiritul ei, ca Minerva (dacă nu a fost să fie chiar Venus), din creierii lui Jupiter.

De fapt, împrejurarea că Bach, ca și Palestrina, nu reprezintă o artă personală, este pe cât se poate de fericită, cum imensa operă a predecesorilor săi de atâtea secole avea numai să fie unificată, reînsuflețită, amplificată, de personalitatea unui geniu ca al său. Și dacă arta sa a fost numită „socială” a fost nu pentru că reprezenta un *credo* personal al său, cum s-ar fi putut nici să nu aibă unul, ci crezul impersonal, comun, al generațiilor științifice și artistice, animate de impulsul instinctiv al aceluiași înalt ideal. Și niciodată omenirea nu a oferit un spectacol mai minunat.

Fără să pară a fi ținut vreodată să fie original, Bach a făcut gloria muzicală supremă a clavecinului și orgii. Cu dânsul, suntem edificați asupra sensului muzicii și oricare va fi dezvoltarea facturii

Capitolul XVI

Este o opinie curentă vrând să ne facă pe toți să admitem că Oratoriul a murit cu Händel și Bach și succesorii lor și că lucrările de acest gen, deja existând, sunt în ele însele nu mai mult decât cadavre ale unui trecut de nereeditat. Aceasta este una din prea numeroasele lănci mortale crezute a fi aruncate cu succes împotriva glorificatorilor Tradiției. Ele de obicei reușesc în ochii marelui public, din cauză că foarte puțini sunt aceia care știu ce este Tradiția și că aceia mai cu seamă sunt dușmanii Tradiției și tradiționaliștilor, care niciodată în viața lor întregă n-au avut o șansă să învețe ce sunt în adevăr Tradiția, Arta, Viața. Tradiția nu-i decât fructificarea întregului material valorificat al trecutului prin eternul spirit al Vieții și Creației. Este deci o cea mai impozitată limitare de cuget să se creadă, sau simplă perversitate să se facă pe alții a crede, că tradiționaliștii ar ține să reînvie, să perpetueze, trecutul, trecutul mort, ori orice alt trecut, de orice fel. Nu există niciun trecut pentru adevăratul tradiționalist. Nu există decât viața *care nu trece*. Tot ceea ce el vede este numai aceasta: *Permanența legilor Ființei, Vieții și Artei*. Antitradiționaliștii, când nu confundă Tradiția adevărului viu și etern creator cu pseudo-tradiția invențiilor senzaționale cabotine, găsesc deci în propria lor năuceală condamnarea lor definitivă. Tot ceea ce se poate spune despre genul Oratoriul este că timpul i-a sosit tocmai acum. El are ceva comun cu Opera – și, dacă se vrea, cu Drama Muzicală chiar, cu Tragedia Muzicală, nu importă numirile și nici respectivele distincții – anume, independent de forma *în secțiuni*, veche, ori cea nouă, *continuă*: recitativul, sec, acompaniat, nu importă felul impus de raționalizarea aplicării muzicii la text, sau gradată, suprema dezvoltare a lirismului vocal, unde cuvintele fac mai mult decât să imprime muzicii prozodia lor, ori o extinsă interpretare a acesteia, pentru că ele însele se transmută în liberă, vie, neîngrădită, ferventă melodie, necontrolată, arhitecturală fiind ori nu, de nimic altceva decât de conștiința artistului, creatorul ei. În această materie, timpul modern, prin aceia care într-adevăr l-au creat, a ajuns la o superioritate ce n-a mai fost vreodată egalată. Dar Drama Muzicală se torturează într-o insolubilă dilemă. Prezentările culminante ale Lirismului, ea nu poate să le ofere rezonabil, decât

Capitolul XVII

Nu a fost în natura muzicii să rămână, sau mai degrabă, nu a fost în via și odată-și-odată redeşeptându-se natură umană, s-o lase prea mult timp în rolul secundar ce i s-a scris în decadenta Operă italiană. Decadența, și apoi, inconștiența naiv exultantă ori impertinentă, chiar vulgaritatea pot întotdeauna să dobândească câștig de cauză, dar aceasta va fi întotdeauna numai pentru o perioadă de timp relativ scurtă. Teoriile muzicale nefondate și nenaturale de filosofi având să reediteze epocile antichității și Evului Mediu, însă muzicalmente prea incompetenți, oricât vorbind în numele naturii însăși, ca *Rousseau*, *Lacepede*, *Lacombe*, *Diderot*, *Condillac*, care au atras puternic interesul și gândirea unui *Gluck*, n-au reușit să-i gătuiască geniul. Pe de altă parte, fondatori de concerte ca *Philidor*, *Destouches*, *Gossec*, *Habeneck*, și apoi, *Hiller*, *Reichardt*, *Gebauer*, *Fasch*, se străduiau, adevărați apostoli, să salveze sensul și elevația tradițională a muzicii din pericolul acțiunii corozive, dezintegrante, a oilor rătăcite, a braconierilor, exploatatorilor și bandiților, a leneșilor paraziți ai artei; în timp ce progresul materialului instrumental individual și colectiv încă favoriză, sau chiar inspiră, concepția de noi aspecte și mai largi orizonturi ale aceluiași suflet muzical superior. *Viotti* reprezenta o astfel de puternică personalitate muzicală și tehnică, încât nu numai că-și impuse forma de *concerta* unei atât de lungi serii de violoniști compozitori de valoare ca *Baillot*, *Kreutzer*, *Rode*, *Lafont*, *Paganini*, *Spohr*, *Molique*, *David*, *Ernst*, dar, probă, după recentul fiasco al *Concertului Simfonic*, strălucit reprezentat de *Mozart*, *Beethoven*, *Mendelssohn*, *Brahms*, *S. Saëns*, *Lalo*, dar imposibil, fără cruzime, a fi menținut în relații bine echilibrate între un biet solist și masele orchestrale contemporane enorme, zdrobitoare – că forma lui, revitalizat de spiritul modern de culoare și generală muzicalitate este definitiv cea mai bună pentru toate timpurile ce mai vor să fie, dacă este convenit cum „Concerto” înseamnă o *desfășurare* particulară, interesantă, chiar întrucâtva utilă, tehnică și muzicală, printr-un solo, secundat, fără ca să „simfonizeze” exclusiv și necesar cu el, de un oarecare ansamblu instrumental, de orice proporție. Pentru că o mai mare extensie a caracterului simfonic, în acest caz, destul de deplasat, distruge, în

Capitolul XVIII

Totuși, un curios efect al ateismului timpului, rezultat și din predilecția generală pentru emfază, a fost proclamația, de către aceeași *Revoluție franceză*, într-o formă hiperbolică, a principiului care constituie esența chiar a religiei creștine. Numai că acei compozitori ai epocii, *Gossec, Mehul, Catel, Lesueur, Cherubini, Cambini* (incidental, putem numi și pe *Rouget de Lisle*), erau prea aproape de năvalnica idee și de entuziasmul *Iubirii de Umanitate*, ca să o poată exploata în toate vastele-i necesități și sugerări. *Paisiello, Mehul, Spontini, Lesueur, Cherubini, Boieldieu*, cu tot geniul lor, nu au putut deveni, sub *Imperiu, și Restaurație*, mai norocoși în materie.

Opera, este încă „un spectacol ca să măgulească simțurile”. Pe de altă parte, muzica nu-și mai extrage puterea și viața de expresie din armonia plămădită prin minunatele complexități ale sistemului contrapunctic. Veșnicul viu Bach murise! Dar din cenușa lui trebuia să nască o nouă lume. Astfel a fost decretul Vieții și Providenței. Și așa, expresia avea să răsară dintr-o altă sursă decât a sistemului științific și artistic muzical însuși. Direct, din sufletul omenesc, geamănul acestuia. Iar Sistemul va rămânea totuși pentru ca să furnizeze mai departe mijloacele de realizare. Căci Bach exploatasese sistemul până la limitele sesizabile de către inteligența omului. Și Viața se pregătea să demonstreze că el trebuia evidențiat încă și mai vaste limite. Sub presiunea-i impetuoasă, cadrele ei, sistemul, trebuiau să se sfarme. Dar sufletul omenesc avea mai întâi să vorbească prin sufletul individual. Situația era delicată, periculoasă. Necesita un teren și o temelie. „Iubirea de Umanitate” era strigătul universalizat, pe care *Revoluția* îl aruncă spre toate orizonturile lumii, printre asurzitoare explozii de ură și turbare, printre potopuri de sânge, înecând până și firmamentul!

Desigur, era o zdrobitoare descoperire, nu ușor de înțeles, considerându-se împrejurarile. Puternicul individualism al lui *Haydn* se luptă neconținut cu stafiile pânditoare, sarcastice, încăpățânate, fără încetare ivindu-se din catacombele uruitoare ale vechiului sistem. Și nu odată influența-i salvă pe fermecătorul fermecat *Mozart* din pericolul de a poticni și de a cădea fără

Capitolul XIX

Mai mult, nicio dogmă, religioasă ori idealistă, nu ar mai avea să se teamă de sensibilitatea plină de culoare a cromatismului, de impulsul și variat zguduitoarea violență a ritmului, de dramatismul enarmoniei, de sensul oricărei opoziții ori superpoziții funcționale modale, tonale, întrucât nu poate să fie în ele o umbră măcar de imoralitate, afară numai când sunt mânuite în mod ignorant ori pervers, cu nesocotirea imuabilelor legi ale Armoniei.

Lumile feerice de imagini și simțiri plastice, deși abstracte, supraumane, create de energicele entități ale lui Haydn și Mozart, aveau suportul unui sistem arhitectural încă în formare. Dar cu Beethoven, acest sistem arhitectural dobândește o cristalizare culminantă, deși infinit de suplă. El stabilește un sistem arhitectural perfect când sistemul științific al muzicii încă nu era definitiv alcătuit. Modul său minor – mai degrabă, sens invers, deoarece pot fi numărate moduri ce se construiesc în cele două sensuri opuse, direct și invers, anomal denumite major și minor – era încă în acea formă eronată, artificial deosebit de către teoreticienii incomplet edificați, sub calificările de melodic și armonic, care încă predomină și astăzi. Ar fi să se creadă mai ușor că acest mod minor este datorit unei influențe întronate în sistemul modal al lui Bach mai degrabă decât în legiurile teoreticienilor mai sus pomeniți. Și însuși Bach pare a fi fost o victimă a vechiului sistem autentic-plagal, timid corectat de sensul său psihologic.

Probabil, simți el că centrul relativului minor – noi am zice invers – era elementul *Mi*; și a conceput deci sistemul ca și construit de un tetracord expansiv: *Mi–Fa diez–Sol diez–(semiton) La*, în opoziție cu unul depresiv, invers, cu un loc exact corespunzător pentru semiton: *Mi–Da diez–Do–(semiton) Si*. Aceasta este, în adevăr, o foarte perfectă construcție, absolut echilibrată prin dispoziția similară a ambelor sensuri expansiv și depresiv, și ar trebui să fie denumită, nu minoră, nici majoră, ci mai degrabă mixtă: *Si–Do–Re–(Mi)–(Mi)–Fa diez–Sol diez–La*.

Vorbind în limbajul tehnic al vechii Grecii, am putea spune că acest mod este un compozit din prima parte a Dorianului (invers) și prima parte a Lidianului (transpus pe tonul Dorianului), și

Capitolul XX

O altă revoluție caracterizând epoca lui Beethoven este desăvârșirea mutualei interpătrunderi a ambelor stiluri, vocal și instrumental.

Madrigalul dramatic trece cvartetului de coarde perfecțiunea sistemului lui polifonic și superioritatea complexe lui substanțe și esențe. Iar stilul instrumental – orchestral – este în măsură acum să-i răsplătească stilului vocal, serviciul de altădată.

Orchestra nu mai este, în relațiile ei cu muzica dramatică, o simplă adăugire, un ornament de lux.

Are propria-i existență.

Poate să-și motiveze dreptul la un rol activ în progresul spiritului muzical.

Pentru că forma ei, formă simfonică, datorită pătrunderii ei de către spiritul formei sonate, este acum definitiv creată.

Și este tocmai spiritul acestei forme care face ideea uniunii dramatice-simfonice nu numai rodnică dar chiar necesară progresului spiritului muzical.

Acest lucru a fost imposibil mai înainte ca o individualitate și o viață independentă să fi putut fi infiltrată ansamblului instrumental.

Iată de ce Simfonia a IX a lui Beethoven este o epocă.

Această lucrare monumentală nu este fără oarecare supărătoare deficiențe tocmai din punctul de vedere descris mai sus.

Dar pentru aceasta ea nu-i totuși mai puțin epocală.

De acum înainte muzica dramatică-simfonică nu mai este o alcătuire hibridă, ci o sinteză, o fuziune unitară și vie.

Madrigalul solo, a cărui apariție nu ar trebui să fie interpretată ca o lovitură mortală aplicată Madrigalului polifonic, a fost prima treaptă, deși întrucâtva negativă, pentru a ocaziona, nu importă după câte generații artistice, intervenția formulei instrumentale în destinul muzicii vocale.

Polifonia era un puternic suport Madrigalului.

Monofonia l-a făcut să pară sfâșietor de sărac.

Capitolul XXI

Superioritatea tendinței morale și a realizării expresive beethoveniene nu a fost rodul unor studii academice; ea este însă izvorul principiilor estetice. Era de asemenea, culmea, concentrarea și sinteza mișcării lungi și generale a omenirii către un ideal de Viață sub toate aspectele ei posibile. Remarcați numai cum condițiile determinatoare ale acestei mișcări mai subzistă încă și astăzi, ca un avatar al formelor de pe atunci... Totuși, Beethoven va rămâne, prin toate posibilele transformări viitoare, de ordin moral, politic, social, ale omenirii, – afirmația definitivă a științei, artei, filosofiei și esteticii muzicale moderne din de toate timpurile ce vor veni.

Dar cetatea lui avea să fie atacată și viguros, barbar zdruncinată, mai înainte ca lumea s-o fi putut înțelege, ori auzi.

Noul și ultimul Romantism, al treilea în Istoria generală a muzicii, acela definit sub acest nume de generalitatea lumii cunoscătoare în materie, diferă de cele două Romantisme precedente, care au precedat și urmat lui Bach, prin aceea că prezintă două aspecte opuse, unul de decadență și celălalt de reînnoire.

Destul de curios, dar poate numai pentru ochii mai superficiali, decadența a fost provocată de un foarte violent spirit de reînnoire, și reînnoirea, tocmai de spiritul vechii tradiții.

Geniul, deși adesea foarte evident activ, nu a putut salva pe eroii acestei decadențe de la ruina în care aveau să-i precipite insuficiența, ignoranța, eronarea.

De fapt, cel mai mare, sau chiar realul erou al acestei perioade a fost *Berlioz*, dacă atașăm eroismului sensul emfatic în care este luat de omenirea vulgară.

Dar el a înălțat monumentul artificialei lui glorii – rod, pe de altă parte, al unei titanice lupte lumești și artistice – pe un teren unde străluceau *Auber*, *Halevy*, *Herold*, *Adam*, de tip pseudoclasic, dar dotat cu destulă putere cuceritoare pentru a constitui un obstacol pătrunderii adevăratelor principii generale de artă, beethoveniene. Terenul era deci practic virgin... Adevăratul rival nu se afla acolo. *Berlioz* avea dreptate să combată reprezentanța unui

Capitolul XXII

Un fapt care ar putea părea curios și fi interpretat greșit este aversiunea manifestată de *Wagner* împotriva tendinței exclusive din vechiul sistem de o subordona totul în Drama muzicală, muzicii.

Natural, *Rameau, Gluck, Mozart, Weber*, au făcut, în Operele lor, muzica cea mai bună pe care au putut-o concepe și realiza.

În aceasta, ei urmau o tradiție datând de când s-a creat însuși genul.

Tragedia muzicală, trebuia să însemne în primul rând muzică; și muzica însemna aria, de esență în același timp supremă și caracterizatoare totuși. Totul avea deci să conveargă asupra acestui punct, cu excepția timpurilor și stilurilor de decadentă. Și în urmărirea unui asemenea ideal, logic pentru condițiile în care s-a manifestat, a fost foarte natural ca să se fi produs excese în dauna valorii eventual insuficient realizate a elementului literaro-dramatic, de pildă, și a armoniei raporturilor lui cu muzica.

Așa fiind privită chestiunea, e sigur că *Wagner* nu putea să înțeleagă numaidecât să învinuiască un geniu muzical de a se fi exprimat întreg în opera lui, fie și dramatică. Dar nu putea să treacă cu vederea orice evidentă lipsă de coordonare a muzicii cu o egală valoare, egal necesară, a celorlalte elemente expresive concurând în realizarea complexă a unei Opere, (tragedii ori drame muzicale).

El, foarte probabil, era mai cu seamă adânc contrariat, revoltat, de triumful general al muzicii fie și pentru muzică, independent de cât de puțin adecvată situației, nu rareori un simplu pretext pentru o foarte rea muzică chiar, intenționată să delecteze un public de „beaux esprits” și „cunoscători” pretențioși, ignoranți, independent și de cât de insignifiantă putea să fie concepția și realizarea însăși piesei.

Și aceasta e o poveste și a timpurilor noastre, cu deosebirea că „beaux esprits” nu mai există și că „cunoscătorii” pretențioși și ignoranți nu mai sunt printre auditori – ori spectatori – formând un public foarte mult de felul „poporului” simpatizat de *Wagner*, dar în clasa etern de neexterminat a oficialilor muzicii în serviciul unei psihologii perverse și financiare.

Capitolul XXIII

Triumful acțiunii conștiente – și mai ales, subconștiente – de descoperire a perfecte constituirii a sistemului și artei muzicale este *nu un sfârșit*. E tocmai *adevăratul* început.

Este începutul erei ultime, definitive și fără sfârșit, complet efective, a muzicii.

De acum muzicianul va fi capabil să-și exprime fidel revelațiile și creațiile, pentru că va fi moștenit de la nenumărații săi precursori, eroici, – mijloacele complete, perfecte, de a le întreprinde și realiza.

Sunt opere care reclamă perfecțiune absolută.

Sunt opere de un gen pentru care, oarecare limite în ce privește cadrul lor, intensitatea lor, noutatea mijloacelor, sunt o chestiune de cea mai mare conștiințiozitate artistică.

Scurt, izvorul esenței muzicale este dublu infinit, infinit în varietate, infinit în personalitate.

Aceia care *trăiesc* în adevăr, și văd, și-n adevăr sunt apți pentru a crea, nu au nimic de ce să se teamă în această privință.

Izvorul *muzicii* nu va fi secăt niciodată.

Mlădierea inerentă sistemului și artei muzicale, nu va putea să arate vreodată recalcitrantă.

Ba încă, sistemul muzical, așa cum este astăzi definitiv întemeiat și indicat, e încă foarte departe de a fi fost explorat în toate regiunile lui.

Prin urmare, avem unde înainta, oricât de miopi am vrea să fim.

Trăim și vom trăi.

Peste finitul sistemului dat lumii, se extinde infinitul esenței metafizice, fără încetare viu și activ.

Oricât de deznădăduitoare ar putea să pară ideea Infinitului, întrucât și suntem pe drumul lui, venim din el, din abisu-i insondabil, – nu avem decât să avansăm totuși, mereu, către pe veci intangibilu-i zenit, chiar dacă este nebunie a o face, și nebunie a ne amplifica, mereu, fără sfârșit, sufletul și viața. O simplă comparație cu stările, gradat diminutive, până la imposibilul, chiar, zero

Capitolul XXVI

Era un prea bun simfonist ca să fie și autor de muzică teatrală bun – suna expresia unanimă a criticilor competenți și autoritari, e drept, dar, ca mai întotdeauna, insuficient informați, poate numai în materia lor.

Desigur, cei mai mulți din ei vorbeau, într-un ansamblu agresiv, mândru, mai mult stăpâniți de iluzia ce o dau prejudecățile.

Când muzica făcea corp cu literatura, nu se putea bănui posibilitatea unei separații dintre ele și a aflării legilor și căilor proprii respective.

Când muzica, apoi, separată totuși de literatură, își găsi legile proprii de sistem și viață, sugerând, cu inevitabilul cortegiu de erori, o definitivă divizare a stilului și procedului muzical, după gen, simfonic ori dramatic, până la cristalizarea acestor genuri și cadre definite, imposibil parcă de încrucișat doar, – nu se putea bănui posibilitatea unui ajutor reciproc între ele, a unei fuzionări, cu toate exemplele recente ale lui Wagner și precursorilor lui, Gluck, Weber, (Beethoven, în Simfonia a IX-a); atât ce conștiința umană merge încet și rămâne în urma, mult, a acțiunilor umane!

D'Indy, era un prea bun simfonist tocmai ca să nu reușească în muzica teatrală *superioară*, prin idealismul resorturilor ei. Exact ceea ce o strigă într-o unită și luminoasă exaltare toate operele lui de teatru muzical.

El și-a scris și textele... Operelor lui, dacă ni se mai permite să întrebăm acest termen perimat în sine, dar încă la cunoștința și în uzul marelui public, lăsând specialiștilor distincțiile de rigoare.

Pentru ce, ne-am întreba, nu puțin dintre noi, a făcut el astfel?

– Ca să nu împartă onorariile cu confrății săi din literatură?

– O răutate, în adevăr strigătoare, improbabilă, cu atât mai mult cu cât ele n-au fost și nu puteau să fie prea grozave! Atunci? Ca să imite pur și simplu pe Wagner? – Ce necinste!

Dacă l-am fi întrebat chiar, pe el, răspunsul său nu ne-ar fi spus foarte mult: el poseda sentimentul conștiinței de sine, al modestiei, al mândriei, care-i dicta, oricât de smerit în fața imensității perspectivelor artei, să fie și rezervat față de lume, din

Capitolul XXV

Plasticitatea este condiția cea mai elementară a creației.

Creația este visul planând inform în incertitudinile orizonturilor, făcut imagine în bătaia înțelegerii și simțirii noastre.

Dacă Lumea nu ar fi avut să fie plastică, Dumnezeu nu ar fi avut cum s-o creeze.

Singurul element care asigură muzicii plasticitatea, este melodia. Și melodia înseamnă ideea muzicală, (motivul, tema) și dezvoltările ei.

Și dacă noua revoluție țintește la distrugerea melodiei, apoi, ea nu poate avea nimic mai bun cu care s-o înlocuiască.

Armonia precizează sensul melodiei, afectând elementului melodic o funcție armonică, o fundamentală, ea însăși într-o funcție diatonică definită, în care rezidă potențialitatea expresivă a momentului muzical. Într-un cuvânt, armonia este mijlocul de a deschide elementului melodic o vastă perspectivă interioară și de decor, fără de care el nu poate trăi. Să voiască oare noua revoluție să distrugă simțul nostru armonic? Atunci, ce substitut îi poate găsi în miraculoasa-i creația a tonalității?

Dar, poate, această nouă revoluție dorește să substituie zgomotul, mai exact, neorganizatul, insignifiantul zgomot, oricărei funcții muzicale. Dar entuziaștii ei nu ar putea să aducă o mai bună demonstrație a avantajului unei asemenea substituiri decât arătându-ne ce ar putea ei să devină dacă, după cum și-au ucis sufletul, și-ar ucide și trupul, – Este simplu repugnant!

Să revenim dar la viața și binecuvântările ei.

Pornirăm de la cântarea plană, de la expresia ei ireductibil esențială, divină, Și oricât am vrut, în decursul nenumăratelor secole, s-o distrugem, am regăsit-o, împreună cu sensu-i intim fundamental, permanent necesar, divin, în toate reclădirile noastre de apoi, adică, în fugă, în sonată (simfonie), în poem simfonic. Aspectele numai doar s-au schimbat enorm. Căci o fugă, o sonată, un poem simfonic, nu sunt decât dezvoltări analitice ale unei divine cântări plane formate din elemente tonale devenite diatonice, sintetizând fiecare din secțiunile componente ale arhitecturii lor.