

CONCLUZII

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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