

ETICA ESENȚEI EXPRESIVE

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

¹ pag. 335

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

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

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

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

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

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

¹ pag. 368

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

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

¹ pag. 369

² pag. 369/370

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

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

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

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

¹ pag. 372

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

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

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

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

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

¹ pag. 385

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

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

¹ pag. 388

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

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

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

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

¹ pag. 393/394

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ pag. 413

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

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

¹ pag. 413

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

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

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

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

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

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

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

¹ pag. 429

² pag. 431

³ pag. cit.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

mult mai săracă în comparație cu contrapunctul.

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

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

¹ pag. 452

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ pag. 468

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

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

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

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

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

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

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

¹ pag. 485

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

¹ pag. 489

² pag. cit

³ pag. 489

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

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

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

¹ pag. 491

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

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

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

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

¹ pag. 494

² pag. cit.

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

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

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

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

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

¹ pag. 496

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

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

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

¹ pag. 502

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

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

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

¹ pag. cit
² pag. 503

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

¹ pag. 507

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

¹ pag. 506

² pag. 508

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

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

¹ pag 517