

Dimitrie Cuclin

TRATAT DE ESTETICĂ MUZICALĂ

I. Psihologia Elementelor și Fenomenelor

II. Logica compoziției

III. Etica esenței expresive

Ediție de
Camelia Pavlenco



Cuprins

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

Partea II Logica compoziției 191

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

Partea III Etica esenței expresive 341

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

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

Partea I

Psihologia Elementelor și Fenomenelor

Capitolul I

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

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

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

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

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

Capitolul II

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

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

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

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

Capitolul III

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

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

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

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

Capitolul IV

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

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

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

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

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

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

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

Capitolul V

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

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

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

iar în opus:

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

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

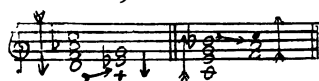
Gama noastră prezintă, astfel, următoarele funcții: o *Subdominantă*, o *Tonică* și cinci *Dominante*, dintre care, două *sensibile*: Mi (D₄), sensibilă subdominantei Fa, și Si (D₅), sensibilă tonicii Do.

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

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

Capitolul VI

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



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

*

Datele precedente ajung pentru a se studia aprofundat următoarele:



Capitolul VII

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

*

Aceste funcții vor varia încă după relațiile lor ambiante.

Să le recapitulăm, în sensul direct:

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

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

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

Capitolul IX

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

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

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

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

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

De aici următoarea lege generală a esteticii modurilor:

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

Capitolul X

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

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

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

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

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

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

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

Do–Re–Mi–Fa diez–Sol diez–Si bemol,

Do–Re–Mi–Fa diez –La bemol–Si bemol,

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

Do–Re–Mi–Fa diez–Sol diez–La diez,

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

Do–Re–Mi–Fa diez–Sol diez–Si bemol și

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

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

Capitolul XI

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

*

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

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

Astfel, valorile sistemului muzical se multiplică incalculabil.

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

Capitolul XIII

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

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

*

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

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

Capitolul XIV

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

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

Capitolul XV

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

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

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

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

Capitolul XVI

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



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