

FILOSOFIA ARTEI. ESTETICĂ

CONCEPTUL DE ARMONIE. ARMONIA ÎN MUZICĂ*

ALEXANDRU BOBOC
Academia Română

The Concept of Harmony. Harmony in Music. The paper starts from the analysis of the meaning of the word „harmony” along centuries, both in the field of music, and in that of philosophy. Relying on these results, one passes over to the detachment of and separate approach onto some relevant aspects for the issue of harmony: tone; interval; tuning; consonance and dissonance; modulation. All these are further related to modern composition.

Keywords: harmony; tone; interval; tuning; consonance and dissonance; modulation.

1. *Preludiu.* O dezbatere despre *armonie* ne trimite oricând la vechii Greci, la viața lor în Cosmos și împreună cu Cosmosul, ceea ce, evident, nu putem afla decât din documentele istorice privind cultura lor. „Universul (κόσμος) acesta, același al tuturor, nu l-a făcut nici vreunul dintre zei, nici vreunul dintre oameni, ci este și va fi un foc veșnic viu, care se aprinde și se stinge *după măsură*”, susținea *Heraclit din Efes* (540–470 î.e.n., poreclit „Obscurul”).

„*Penta rei*”, dar în această curgere domnește *Logos*-ul, ca lege, pe care numai puțini o cunosc, căci în totul este o „armonie ascunsă”, nevăzută, mai importantă decât o opoziție aparentă. Rețin însă atenția și următoarele: „*Palemos panton pater esti*” (Lupta este stăpânul tuturor lucrurilor); „*Hodos āno kāto mia kai āuté*” (Drumul în sus și în jos este unul și același). Și... mai departe, nu-s de uitat: *Gnothi seauton* (maxima înscrisă pe frontispiciul timpului lui Apolo de la Delfi). De asemenea: „*Dosis d’oblidē te phile te*” (Homer, *Odiseia*, VI, 208: Darul e plăcut oricât ar fi de mic); „*aiēn aristēuein kai hypeirochon emmenai allon*” (Homer, *Iliada*, VI, 208: „A fi mereu cel mai bun și mereu deasupra altora”, un îndemn la autoperfecționare continuă).

Survine astfel ceva ce pare, ca într-o „eternă reîntoarcere” să fie structural și lumii moderne: „Fericire, succes, nu întotdeauna meritat, transformare în dezastru, în nenorocire, de multe ori la oameni care de asemenea nu le-au meritat. Vechii greci au fost preocupați de a găsi sensul adânc al acestor răsturnări ale soartei, pentru a nu lăsa totul la întâmplare unei voințe capricioase... Prima soluție a fost aceea a geloziei zeilor. Aceștia nu privesc cu ochi buni fericirea omului. Succesul prea mult prelungit produce invidia divinității, care intervine pentru a pedepsi pe

* Text (dezvoltat) al conferinței prezentate în cadrul Simpozionului *MUZICĂ ȘI FILOSOFIE* la Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca, 8–9 iunie 2018.

omul semeț, care s-a încumetat să devină asemenea zeilor” (A. Frenkian, *Înțelesul suferinței umane la Eschil, Sofocle și Euripide*, EPL, București, 1969, p. 13).

Hegel însuși, un admirator al acestei semeții a omului, spunea: „Știința superioară mai liberă (știința filosofică), precum și arta noastră liberă, gustul pentru acestea și dragostea față de ele, noi știm că își au rădăcinile în viața elenă și știm că de aici și-au scos spiritul lor. Dacă ne-ar fi îngăduit să avem o dorință fierbinte, ar fi dorul de o astfel de țară, nostalgia unor astfel de stări!” (G.W.F. Hegel, *Prelegeri de istorie a filosofiei*, I, București, 1963, p. 137).

Desigur, lumea modernă, arta și știința ei se afirmă în alt spirit și în alte coordonate istorice, dar ea nu poate fi înțeleasă fără lecția acestei mari epoci din istoria creației umane: „*Gerasco d’aci polla didascomenos*” (Eschil Fragmente, 331; „Îmbătrânesc și tot învăț!”).

2. „*HARMONIE*” (grec. Ἀρμονία) înseamnă: *acord*, concordanță a părților într-un întreg (structurat ca atare); *gen de ordine*, în care diferitele părți sau funcțiuni ale acestuia nu se opun, ceea ce duce la o combinare fericită de elemente diverse. Îmbinare de contrarii, armonic între contrarii, concept matematic și muzical, dar și raportul dintre sunete, distanțele dintre planete („armonia sferelor”), dar și un element al educației (la Platon), al „justei măsuri” (la Aristotel).

Ideea de *armonie* se află în mod expres în ceea ce pitagoreicii numeau „armonia sferelor” și persistă în gândirea timpurilor noi la Kepler, Giordano Bruno, Leibniz, Goethe (în formularea idealului pedagogic, în „*Wilhelm Meister*”), apoi în idealismul german. Un accent nou capătă prin „armonie preetablie” în metafizica lui Leibniz și în muzică (știința folosirii acordurilor)¹.

De fapt, încă Aristotel sublinia că „așa-numiții «pythagorici», care se îndeletniceau cu matematica, făcuseră cei dintâi să propășească studiile acestea și întrucât erau educați în spiritul lor, au considerat că principiile matematicii sunt principii ale tuturor lucrurilor existente. Și cum în studiile matematice *numerele* ocupă, în mod natural primul loc, iar lor li se părea că în numere contemplă multe asemănări cu lucrurile ce ființează «permanent» și cu cele aflate în devenire – mai mult decât ar fi găsit în elementele: Foc, Pământ și Apă, observând pe deasupra că și *modificările de sunete și raporturile armoniei muzicale* (subl. n.) sunt exprimate prin numere, iar apoi celelalte lucruri arătându-și la fel toată firea lor printr-o asemănare ce ia chipul numerelor, aceste numere dovedindu-se cele dintâi principii ale întregii naturi, – *au ajuns la presupunerea* că elementele numerelor sunt «implicit» elementele tuturor lucrurilor și cerul întreg este armonie și număr”².

¹ Cf. Dicționarele: Fr.E. Peters, *Termenii filosofiei grecești* (Humanitas, 1993, p. 113); *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* par André Lalande (9^{ème} éd., PUF, Paris, 1962, p. 401); *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, hrsg. von Joh. Hoffmeister (2. Aufl., F. Meiner, Hamburg, 1955, p. 290–291); *Philosophisches Wörterbuch*, hrsg. von G. Schischkoff (22. Aufl., 1955, Kröner, Stuttgart, p. 276).

² Aristotel, *Metaph*, I(A), 5, 985 B 23, sau în: *Filosofia greacă până la Platon*, vol. I, Partea a 2-a, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979, p. 25. „Și câte alte potriviri se pricepeau să dea la iveală, pentru a raporta proprietățile numerelor și ale scării armonice atât la diferitele atribute și părți ale cerului cât și la întocmirea Universului” (*Ibidem*, p. 25–26).

Este de reținut de asemenea relevarea proprietăților numerelor și ale „scării armonice” – sau „cele imanente armoniilor”; de asemenea: „raporturile armonice muzicale, exprimabile prin numere”, despre care s-a spus: „Această cuantificare poate fi considerată una dintre cele mai reprezentative descoperiri ale pythagoreicilor: o intuire a *principiului rezonanței*”³.

Formulând o „teorie a cerului”, Aristotel discută despre „sfericitatea cerului și a astrelor”, despre „armonia născută din mișcarea astrelor”: „După unii filosofi, scria Aristotel, pare a fi necesar ca mișcarea corpurilor mari să producă sunete, deoarece și corpurile din apropierea noastră produc la fel neavând nici mase egale, nici o astfel de viteză a mișcărilor. Or Soarele și Luna, în plus astrele a căror mulțime și mărime este atât de mare, mișcate rapid într-o astfel de deplasare, este imposibil să nu producă un sunet de o intensitate extraordinară. Bazându-se pe aceasta și pe faptul că, din pricina distanțelor, vitezele au proporțiile *acordurilor muzicale* (subl. n.), ei spun că sunetul astrelor mișcate circular este produs armonios”⁴.

Este de reținut că în lumea greacă muzica și filosofia „aparțineau aceluiași orizont cultural. Primii teoreticieni ai muzicii erau și filosofi, iar mulți filosofi compuneau muzică, raportându-se concret și la practica contemporanilor lor. Muzica avea un rol esențial în societate, atât în formarea privată a cetățenilor, cât și în reprezentațiile publice”⁵.

Ideea de *armonie* face epocă îndeosebi prin Kepler, cu ale sale *Harmonices mundi* (1619), scriere ce reprezintă „cea mai strălucită tentativă de a explica consonanța pe bază geometrică. Călăuzit de *Timaios* al lui Platon, Kepler pune în lumină natura geometrică a lumii: limba lumii vorbește limba matematicii, dar nu în sensul rigurozității formale, ci al unei matematici care creează de-a lungul numerelor, formele și propozițiile”⁶.

³ *Note la Pythagora*, în: *op. cit.*, p. 91. În continuare se spune: „În teoria intervalelor primul sunet care apare în rezonanță după octava fundamentală este *cvinta*. Astfel, deși n-au cunoscut direct principiul rezonanței, pythagoreicii au ajuns totuși să obțină seria naturală a *armonicelor* pe baza monocordului..., făcând să vibreze porțiunea scurtă a coardei în cadrul succesiunii de raporturi: 2/1 (octavă), 3/2 (cvintă), 4/3 (cvartă), 5/4 (terță majoră), 6/3 (terță minoră), 8/5 (sextă majoră). O suprapunere de două (sau mai multe) sunete cu aceleași vibrații alcătuiește *unisonul*, deci raportul 1/1. Prin raportul 2/1 se obține octava” (*Ibidem*, p. 91–92).

⁴ Aristotel, *De Caelo*, III(B), 9: *Despre cer*, Editura Paideia, p. 237. S-a făcut ipoteza că „cele șapte planete care se rotesc în raporturi numerice determinate în jurul Pământului sau al unui foc central, produc după analogie cu cele șapte laturi ale heptacordului, o muzică pe care însă urechea omului nu o poate auzi (Joh. Hoffmeiter, hrsg., *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, 2. Aufl., F. Meiner, Hamburg, 1955, p. 291).

⁵ Nicola di Stefano, *Consonanza e Dissonanza. Teoria armonica e percezione musicale*, Carocci editore, Roma, 2016, p. 21. Primele teoretizări muzicale „aveau ca obiect succesiunea sunetelor. Plecând de la un sunet, e posibil să faci să urmeze altele de diversă intonație, obținându-se astfel diverse efecte: cel edificator și plăcut e numai «consonanza» (symphonia) în timp ce cel aspru și neplăcut e numit «dissionanza» (diaphonia o asymphonia). Această ordonare de probleme va intra în *harmonia*, după o accepție diversă privind uzul actual al termenului” (*Ibidem*).

⁶ *Ibidem*, p. 58. Scrierea lui Kepler este considerată drept „tratat de talie «universală»”, în care: „*armonia* procedează ca și geometria”, iar explicarea consonanței „este totodată geometrică și muzicală”: „muzica este geometrică, pentru că geometria sună”... (*Ibidem*).

3. La nivelul gândirii antice și renescentiste s-au pus astfel bazele unei concepții despre *armonie*. Peste timp, în lumea modernă s-a formulat concepția de „armonie prestabilită”: „Și, după cum datorită plenitudinii lumii totul este înlănțuit și fiecare corp acționează în funcție de distanță, într-un grad mai mare sau mai mic, asupra oricărui alt corp, urmează de aici că fiecare monadă este o *oglină vie*, dotată cu o activitate internă, capabilă să-și reprezinte universul urmând propriul său *punct de vedere*, la fel de reglat ca universul însuși. Într-o monadă percepțiile se nasc unele din altele după legile apetitiunilor sau după *cauzele finale* ale binelui și răului, care constau în percepțiile observabile, reglate sau dereglate, într-un mod similar cu schimbările corpurilor și fenomenelor exterioare, care se nasc unele dintr-altele după legile *cauzelor eficiente*, adică ale mișcării. Astfel, există o *armonie* perfectă între percepțiile monadei și mișcările corpurilor, o *armonie prestabilită* încă de la începutul lumii între sistemul cauzelor eficiente și acela al cauzelor finale. Tocmai în această armonie constă *acordul și unirea naturală* (subl. n.) a sufletului și a corpului, fără să fie posibil ca unul să poată schimba legile celuilalt”⁷.

Pe acest fond, Leibniz asimilează *muzica* unei „aritmici inconștiente”: *musica est exercitium arithmeticae occultum nesciensis se numerare animi* („muzica este o practică ocultă a aritmeticii în care spiritul nu știe că el socotește”).

Mai exact: „*muzica* este ceea ce ființează ca cel mai elevat aspect în ordinea simțurilor. Iar faptul este revelator... atunci când descrie fericirea ca iubire de Dumnezeu... Muzica nu este decât o plăcere a simțurilor... Dar ceva îi conferă totuși valoare, căci poate fi asimilată unei plăceri a Spiritului”⁸.

În alt context, Leibniz scria: „Am menționat undeva că percepțiile confuze de agrement, care se află în consonanțe sau disonanțe constau într-o aritmetică ocultă. Sufletul numără bătăile corpurilor sonore aflate în vibrație, și când aceste vibrații se întâlnesc cu regularitate la intervale scurte, atunci el are o plăcere. Astfel el face această numărare fără să știe”⁹.

În scrisorile sale, Leibniz nu uită asemenea preocupări: „Muzica ne încântă, deși frumusețea sa nu constă decât în conveniențele (*convenances*) numerelor și într-o numărătoare imperceptibilă, pe care sufletul le ia drept lovituri sau vibrații ale unor corpuri sonore, care se armonizează între ele la anumite intervale”¹⁰.

⁷ G.W. Leibniz, *Principiile raționale ale Naturii și ale Grației* (paragraful 3), în: G.W. Leibniz, *Prima veritates și alte scrieri de logică și metafizică* (Ediție, traducere, note și postfață de Al. Boboc), Editura Paideia, București, 2002, p. 124–125.

⁸ Patrice Bailhache, *Leibniz et la théorie de la musique*, Paris, 1929, p. 41. Cu trimitere la: Leibniz à Charles Goldbuch (Scrisoare din 17.4.1712): „În muzică noi nu socotim dincolo de cinci, asemenea acelora care, și în aritmetică nu merg mai departe de numărul trei... Toate intervalele noastre în uz vin de fapt din raporturi compuse plecând de la cupluri de numere prime 1, 2, 3, 5. Dacă avem un pic de finețe, putem merge până la numărul prim 7. Și cred că există realmente asemenea oameni. De aceea, nici cei vechi nu refuzau complet numărul 7” (*Ibidem*, p. 51).

⁹ G.W. Leibniz, *Die philosophische Schriften von G.W. Leibniz*, hrsg. von C.I. Gerhardt, vol. IV, pp. 550–551, cf. P. Bailhach, *op. cit.*, p. 151.

¹⁰ *Ibidem*, p. 134. Este de reținut că psihologia modernă a acordat o atenție deosebită simțului auzului, considerat „cel mai perfecționat dintre simțurile care răspund la excitațiile mecanice, și cel

Leibniz atrăgea atenția asupra unității dintre teoria muzicii și „practica” în muzică (ceea ce se vede în apelul la acele „pasages cheuts”¹¹) și nevoia de a defini intervalele și consonanțele prin numere, definire în care s-a folosit de logaritmi, rămânând însă la comparația de mărime între diversele combinații de intervale¹².

S-a conturat astfel o concepție despre *armonie* și locul ei în universul muzicii și (treptat, istoricește) o nouă înțelegere a raporturilor dintre *muzică* și *filosofie*. O spun muzicienii, nu filosofii: „muzica a căpătat un rol filosofic bine reliefat și a devenit pentru filosofie un obiect în momentul în care i s-a recunoscut un conținut teoretic intrinsec, o excelență indestructibilă care stimulează gândirea”¹³.

4. Prin Hegel, studiul *armoniei* se poate înțelege (în sensul ei, poate, cel mai adecvat) ca disciplina teoretică ce are drept studiu relațiile verticale realizate prin combinarea sunetelor în acorduri, și trebuie situată în unitatea melodie-ritm-polifonie. Nu este deloc întâmplător că studiul armoniei este implicat și în teoreia tonalității și în teoria modurilor.

Așa cum preciza Hegel: „Celălalt factor datorită căruia baza abstractă a tactului și a ritmului își câștigă îmbinarea, și prin aceasta posibilitatea de a deveni muzică într-adevăr concretă este împărțita tonurilor ca *tonuri*. Acest domeniu mai esențial al muzicii cuprinde *legile armoniei*. Aici își face apariția un nou element, întrucât un corp nu numai că părăsește pentru artă, prin vibrarea lui, forma sa spațială și reprezentabilă și trece la elaborarea figurii lui oarecum *temporale*, ci acest corp răsună acum și felurit, conform particularii lui constituției fizicale, precum și lungimii și scurtimii lui diferite, și conform numărului vibrațiilor la care ajunge în cursul unui timp determinat, din care cauză este luat sub acest aspect de artă și elaborat după regulile ei”¹⁴.

mai util, după vedere”; „omul și-a perfecționat auzul, fiindcă a avut putința să-și diferențieze vocea ori să-și constituie un limbaj” (C. Rădulescu-Motru, *Curs de psihologie*, Editura Academiei Române, București, 2017, p. 96, 97).

Studiul timpului psihologic, cu accent pe „clipa prezentului”, relevă unitatea specifică dintre timp și ritm: „În aprecierea timpului, joacă un rol deosebit ritmul. Dacă intervalele, pe care avem să le măsurăm, sunt umplute în conștiință cu impresii ritmice, atunci aprecierea devine mult mai sigură... Chiar când ritmul este constituit, în mod intenționat, din tonuri sau culori, reacțiunile metrice intervin și devin factorul determinant” (*Ibidem*, p. 167).

¹¹ *Leibniz à Henfling* (Hannover, été 1706), în: B. Bailhace, *op. cit.*, p. 125, 126. „Pasages cheutes”, de la lat. *cadō* – cădere), de fapt *cadente*, a căror „bună folosire” constituie „o practică de apropiere” de „frazele frumoase ale unei limbi”; *teoria* „trebuie să justifice însă fabricarea și efectul acestor elemente sensibile și să dea arta de a le face altfel decât prin instinct” (*Ibidem*, p. 126).

¹² Cf. P. Bailhace, *op. cit.*, p. 41–42. Atrage atenția analiza consonanței: după precizarea că intervalele provin numai din *numerele primitive* 2, 3, a considerat „consonanțele”, ca rezultând din „raportul numerelor care nu sunt mai mari octava mare”, iar acelea care intervin în raporturile intervalor muzicale nu depășesc 2, ceea ce constituie (pe ansamblu) o concepție „pur aritmetică” despre consonanță (*Ibidem*, p. 43).

¹³ Cf. *Introduzione alla filosofia della musica*. A cura di Carlo Mogliaccio, UTET, Novara, 2009, p. XI. Cu precizarea că „sunetele posedă de fapt prerogativa de a depăși simpla fizicalitate acustică și de a intra în ordinea gândirii și încă... de a dobândi sens în sfera ființei, în viziunea despre lume” (*Ibidem*).

¹⁴ G.W.F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. II, Editura Academiei, București, 1966, p. 316.

Evident, acest text este una dintre căile de acces cele mai bine trasate pentru a înțelege armonia și locul ei în muzică. „Muzica – sublinia Hegel –, mișcându-se în general în domeniul unui element făcut de către artă și numai pentru ea, este nevoită să parcurgă un proces de pregătire mult mai greu înainte de a ajunge să producă tonurile... Exceptând vocea omenească dată nemijlocit de natură, muzica, din contra, este nevoită să creeze în întregime ea însăși celelalte mijloace ale sale ca să poată exista”¹⁵.

Hegel relevă complexitatea fenomenului muzical în unitatea ritm-armonie-melodie, context în care *armonia* „cuprinde numai raporturile esențiale care constituie legea necesității pentru lumea tonurilor, dar nu este deja ea însăși muzică propriu-zisă, după cum tot atât de puțin sunt muzică *tactul și ritmul*, ci ele nu sunt decât baza substanțială, terenul adecvat legilor pe care se mișcă sufletul liber. *Elementul poetic* al muzicii, limbajul sufletului care revărsă plăcerea și durerea interioară a acestuia în tonuri, înălțându-se prin această revărsare deasupra puterii naturale a sentimentului, temperând-o, întrucât acest element transformă emoția prezentă a interiorului într-o percepere a sa înseși, într-o liberă zăbovire la sine înseși, producând tocmai această liberare a inimii de presiunea bucuriilor și durerilor, iubirea sonoră a sufletului în câmpul muzicii este numai *melodia*”¹⁶.

Referindu-se la „caracterul determinat al tonului în sine însuși și în relație cu alte tonuri”, Hegel preciza: „Acest raport obiectiv, datorită căruia sunetul se desfășoară într-un cerc atât ca sunet în sine individual, precis determinat, cât și ca tonuri ce sunt în relație esențială unele cu altele, constituie *elementul propriu-zis armonic* al muzicii și se bazează, în ceea ce privește latura sa mai întâi fizicală, pe diferențe cantitative și pe proporții numerice”¹⁷.

Legătura între ton și aceste proporții numerice poate da impresia că perceperea și înțelegerea armoniilor „sunt degradate prin reducerea lor la ceva pur cantitativ”; dar tonul, oricât l-am percepe și l-am simți „ca pe ceva absolut simplu în sine”,

¹⁵ *Ibidem*, p. 317. Și aici o remarcă de mare interes: „...putem indica vocea umană ca fiind cel mai liber și, ca atare, cel mai complex instrument muzical. Ea reunește în sine caracterul instrumentelor de suflat cu acele ale instrumentelor de corde, întrucât aici avem, pe de o parte, o coloană de aer care vibrează, pe de altă parte mușchii care fac să intervină și principiul corzii întinse bine... vocea omenească conține în ea totalitatea ideală a sunetului care, în celelalte instrumente, nu face decât să se descompună în deosebirile lui particulare” (*Ibidem*, p. 319).

¹⁶ *Ibidem*, p. 327. Cu precizarea că „în libera ei desfășurare de tonuri, melodia, pe de o parte, planează, desigur, independent deasupra tactului, a ritmului și armoniei, dar pe de altă parte nu are alte mijloace de realizare a sa decât tocmai mișcările ritmice, conforme tactului, tonurilor în raporturile lor esențiale și necesare în ele însele. Prin urmare, mișcarea melodiei este cuprinsă în aceste mijloace ale existenței sale și nu-i este îngăduit să caute a dobândi existența prin ele, împotriva legilor necesare implicate în natura însăși a acestora” (*Ibidem*, p. 328).

¹⁷ *Ibidem*, p. 320. Importanță au aici, pentru acest sistem armonic următoarele: „*tonurile* singulare în relația lor determinată de măsură și în raportarea acesteia la tonuri”, „învățătura despre *intervale*”; „*seria* care rezultă din așezarea tonurilor în succesiunea lor cea mai simplă, în care fiecare ton trimite direct la alt ton: *gama tonurilor*”; „*diversitatea* acestor game, care, dat fiind faptul că fiecare dintre ele pornește de la alt ton al ei fundamental, devin *tonalități* particulare, deosebite de celelalte, precum și totalitatea acestor tonalități” (*Ibidem*, p. 321).

se bazează pe o diversitate”, căci tonurile „sunt ceea ce sunt de fapt, numai datorită raporturilor lor reciproce”¹⁸.

Aici comentariile devin utile. În acest sens, s-a făcut legătura cu teoria lui Hegel despre *măsura* și raporturile dintre *cantitate și calitate*: în *Logica* sa, Hegel considera că măsura este „raportarea calitativă *immanentă* a două cantități una la alta”, ceea ce duce la „predominare originară a calității și la cantitate ca anulare a ei, ca prima ei apropiere de esență. Totuși, în timp ce se dezvoltă complet și-și scoate la iveală determinările imanente, cantitatea, după ce a devenit măsura obiectualității – și fără a-și pierde caracterul cantitativ, fără a înceta să fie expresia naturii și modificării cantitative a obiectelor – include în propria sa determinativitate calitatea anterioară anulată”¹⁹.

Dacă ne îndreptăm acum spre cunoașterea acestor relații în muzică, trebuie să subliniem că aici „criteriul de adevăr stabilit mai sus” este valabil, întrucât „se știe că, în teoria muzicii, relațiile metrice, cantitative determinabile, ale tonurilor sunt orânduite sistematic din anumite puncte de vedere, și că din ele se deduc reguli pentru prelucrarea muzicală. Dacă există o artă în care asemenea reguli trebuie să fie luate în serios, cunoscute, într-adevăr însușite, atunci aceea este muzica”²⁰.

5. Să revenim însă la puncte de vedere ale muzicienilor. Acestea nu-mi par nicicum în dezacord cu cele spuse mai sus, așa cum o arată, în primul rând înțelegerea raporturilor artei muzicale cu științele care studiază sunetul și particularitățile sunetului muzical.

De fapt, atât în domeniul său teoretic, cât și în cel practic, „muzica se servește de datele ce i le oferă două dintre științele exacte: *acustica* și *matematica*: cea mai strânsă corelație o are muzica „cu *acustica*, acea ramură a fizicii care furnizează artei muzicale întregul material sonor, în forma lui brută, neartistică”²¹.

Dar există o deosebire între „știința sunetelor” și „arta sunetelor”, în acest context și legătura muzicii cu matematica făcându-se „numai în domeniul teoretic, unde o serie de principii se explică prin calcule și operații matematice, cum sunt, de exemplu, sistemul de divizare a timpului, măsurile și altele”²².

După cum se știe, între melodie, ritm și armonie există o strânsă interdependență, deși natura fiecăreia este distinctă: Studiul *armoniei* este în principal *studiul*

¹⁸ *Ibidem*, p. 321, 322, 324.

¹⁹ G. Lukács, *Estetica*, vol. II, Editura Meridiane, București, 1974, p. 294.

²⁰ *Ibidem*, p. 297.

²¹ V. Giuleanu – V. Iușceanu, *Tratat de teorie a muzicii*, I, Editura muzicală, București, 1952, p. 15. Pe când *acustica* studiază fenomenul în mod izolat (ca fenomen fizic și fiziologic), *în muzică*, „un sunet izolat nu ne spune nimic... El capătă un *sens artistic* numai dacă este pus în raporturi estetice cu alte sunete. Astfel de raporturi se stabilesc între sunete numai în procesul creației artistice muzicale” (*Ibidem*).

²² *Ibidem*, p. 15, 16. În acest context, *armonie* este „elementul care constă din combinarea simultană a mai multe sunete, ordonate în acorduri după legi proprii artei muzicale... Ca element principal al artei muzicale, ea susține melodia, îi reliefează conținutul și-i scoate în evidență frumusețile” (*Ibidem*, p. 18).

intervalelelor (în livrarea a două sunete, luate succesiv sau simultan, împărțite în intervalul melodic și armonic) și *studiul acordurilor* (acordul fiind sonoritatea armonică ce se compune din cel puțin trei sunete, dispuse sau care pot fi dispuse în terțe), *armonia* însăși fiind reunirea sunetelor în sonorități și succesiuni armonice.

În principal, *armonia* este „disciplina teoretică muzicală – de factură clasică occidentală – care se ocupă cu studiul relațiilor verticale realizate prin îmbinarea sunetelor în *acorduri*, a înlănțuirii acestor acorduri și a relațiilor care se stabilesc între diferitele centre tonale sau modale”; armonia este „studiul acordurilor consonante și disonante, a rezolvării acestora din urmă, a relațiilor dintre ele și a variatelor forme care pot apărea (poziții, răsturnări). Studiul *modulației* constituie o latură fundamentală esențială în *armonie*, pentru că în relațiile dintre diferite centre tonale, în trecerea dintr-o tonalitate în alta rezidă însăși desfășurarea muzicală de esență evoluată”²³.

6. Să desprindem aici din context câteva concepte fundamentale pentru tema armoniei: tonul; intervalul; acordul; consonanța și disonanța; modulația.

Poate că este bine să insistăm asupra *modulațiilor*, care „sunt recunoscute în baza unei legi ce guvernează armonia tonală și care impune «soluționarea» disonanțelor și consonanțelor... disonanțele dau un sens de suspendare, de așteptare. Modulațiile au loc de-a lungul disonanțelor, noile tonalități (sau revenirea la tonalitatea originară) sunt afirmate de consonanțele care sunt preanunțate de secvențe preparatorii numite *cadente*... Consonanțele și disonanțele corespund *acordurilor*, adică suprapunerii de sunete în asocieri verticale catalogate minuțios pe baza legilor armoniei. Frecvența modulațiilor induce frecvent disonanțe”²⁴.

În sistemul tonal, *modulația* (trecerea dintr-o tonalitate în alta prin caracteristicile tonalității noi) are loc după puterea de afirmare a noului centru sonor. În procesul modulației distingem: inflexiunea modulatorie; modulația pasageră; modulația definitivă (realizată prin părăsirea tonalității inițiale, ajungerea într-o tonalitate nouă și fixarea definitivă în aceasta).

Modulația într-o compoziție este de fapt schimbarea centrului sonor de gravitație de pe un punct pe altul, angajând sau nu schimbarea modului. Odată mutat centrul sonor de gravitație (tonica), în legătură cu aceasta se deplasează, pe alte sunete, întregul sistem funcțional (melodie și armonie) al piesei. După natura compoziției și a proceselor folosite, distingem: *modulația în sistemul tonal* și *modulația în sistemul modal* (schimbarea unei formații modale prin caracteristicile altei formații modale).

²³ D. Bughici, *Dicționare de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală, 1974, p. 20.

²⁴ Claudio Casini, *L'Arte di ascoltare la musica*, Milano, 2010, p. 104. Ca exemple: *Scherzo musicale* și *Quartetto delle dissonanze* de Mozart, căruia „îi plăcea disonanțele”. De fapt, disonanțele sunt caracterstice „unui limbaj totdeauna mai complex, în care tonalitatea apare în mod progresiv în crize și consonanțele se manifestă mai rar” (*Ibidem*).

La începutul secolului al XX-lea disonanțele sunt promovate de avangardă; apoi de „minimaliști” (reacția față de monumentalismul wagnerian („asez Wagner”), chiar față de Berlioz).

Sunt mai multe feluri de modulație în sistemul tonal (trecerea dintr-o modalitate în alta prin caracteristicile tonalității noi) între care reținem: *modulația la tonalități apropiate* (de exemplu: modulația din tonalitatea majoră la relativa ei minoră și invers) și *modulația la tonalități depărtate* (care se efectuează prin procedee diferite, precum: modulația prin tonalități tranzitorii, progresii melodice, schimbarea modului, pasaje cromatice, enarmonie și modulație bruscă).

Reținem atenția asupra modulației *prin tonalități tranzitorii*, în care în melodie apar elemente constitutive ale tonalităților tranzitorii ce despart vechea tonalitate de cea nouă și creează astfel posibilitatea modulării la o tonalitate depărtată. Aceste elemente au valoarea unor modalități pasagere și favorizează afirmarea unui nou centru tonal, îndepărtat de cel de la care se pornește.

Ca exemplu: Beethoven, *Cvartetul nr. 12, op. 127, în Mi bemol* (din: Ultimele cvartete de coarde), în care se realizează modulația de la tonalitatea *do minor* la tonalitatea *mi bemol minor* (modulație la trei cvinte descendente) prin modalitățile tranzitorii: *fa minor, re bemol major și sol bemol major*. Pentru ilustrare luăm: *Adagio, ma non troppo e molto cantabile*, considerate drept una dintre mișcărilor lente cele mai sublime, care ia forma unei teme și a șase variațiuni, tema însăși fiind o lungă melodie susținută violino I, violino II și violoncello. *Să ascultăm!*

Să urmărim mai îndeaproape *Consonanța* (lat: *consono*) și *Disonanța* (lat: *dissono*). Studiul lor se leagă nemijlocit de cel al *intervalelor* (alcătuite fie din trepte alăturate sau conjuncte ale scării muzicale, fie din trepte dispuse prin salturi sau disjuncte).

Pe acest fond, consonanța și disonanța se situează între criteriile de cunoaștere și analiză a *intervalelor*: se numesc *consonante* intervalele ale căror sunete, auzite simultan, se contopesc, fiind percepute de auz într-o unitate sonoră; se numesc *disonante* intervalele ale căror sunete componente, auzite simultan, *nu se contopesc* (fiecare sunet având tendința de a se desprinde, ceea ce dă senzația de instabilitate, tensiune, și cere rezolvarea în intervale consonante).

Intervalul (lat. *intervallum*, distanță), ca raport de înălțime între două sunete, este *i.armonic*, atunci când cele două sunete sunt cântate simultan, și *i.melodic*, atunci când cele două sunete sunt cântate succesiv.

Este de precizat că „opозиția consonanță-disonanță depinde de posibilitățile de recepție, de cultura muzicală și de contextul în care apar consonanța și disonanța. Înțelegerea și folosirea adecvată a intervalelor și acordurilor consonante și disonante constituie factorul determinant în realizarea compozițiilor ce se înscriu în albia muzicii tonale sau modale. Adepții și teoreticienii *muzicii atonale* (de fapt, este negarea principiilor tonalității și implicit ale armoniei clasice – n.n.) recomandă în mod deliberat, folosirea pe cât posibil, numai a intervalelor și a acordurilor *disonante*, denumite *agregate sonore*, rezultat al egalizării funcționale între consonanță și disonanță, *al emancipării* disonanței de sub tutela consonanței... În fond, împărțirea intervalelor și acordurilor în consonante și disonante este o lege a procesului de creație, pentru că e greu de conceput o muzică fără contraste”²⁵.

²⁵ Dumitru Bughici, *Dicționare de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală, București, 1974, p. 77. De fapt, „încă de la originile ei, muzica s-a configurat ca locul ales al armoniei, înțeleasă ca unitate

7. De fapt, noțiunile de *consonanță* și *disonanță* au cunoscut în cursul istoriei multiple interpretări, ajungându-se până la tendințele de a se lărgi numărul intervalelor consonante, prin trecerea în rândul lor a unor intervale disonante. Pe măsura educației auzului, adică al „emancipării” unor disonante în consonante (de pildă, septima și nona). Aceasta era o evoluție firească, și nu trebuie echivalată cu *concepția atonală*, potrivit căreia între intervalele consonante și disonante nu există nicio deosebire.

Se uită că opera muzicală nu poate rezulta din calcule matematice, punându-se la îndoială principiile tonalității (implicit ale armoniei clasice), supralicitându-se cromatizarea, eliminându-se atât raportarea la un centru tonal, cât și contrastul consonanță–disonanță.

Se uită că unele elemente de atonal și interferențe între tonal și atonal au existat și înainte de atonalități. Totul revine astfel la necesitatea de a păstra un echilibru în practica componistică, care nu se poate lipsi de organizare în numele unei libertăți neîngrădită de o funcție tonală.

Să ne referim la cel mai clasic, poate, dintre compozitori, la W.A. Mozart, care, departe de a fi „exclusiv apolinic” în cele șase *Quartetti* dedicate lui Haydn, „pune în act contrastele, în stilul hrănit din clasică doctrină muzicală”²⁶, dar într-o modalitate rară, greu de atins în muzica de acest gen, tocmai pentru că e „mozartiană”.

Este vorba de *Cvartetul nr. 6 în do major* (K.V. 465), compus în 1785, numit „al disonanțelor” care, „prin originala lui introducere lentă”, a provocat „obiecțiile critice ale compozitorului Sarti, ale unor critici apologeți... Un aristocrat, după ce l-a auzit, a cerut interpreților să nu cânte fals”²⁷.

Cvartetul (structurat în: partea I – adagio; partea II – andante cantabile; partea III – menuet; partea IV-a – allegro molto), „de o intensă luminozitate și de o vigoare constructivă, ce se contrastează cu introducerea lentă”, creează o atmosferă de convorbire, în care cele patru instrumente cu coarde apar „ca niște persoane cu o bogată viață lăuntrică”²⁸. *Să ascultăm!*

8. Peste timp, în era „tonalității suspendate”, într-o muzică în care materialul tindea să se confunde cu organizarea, Stravinski scria: „...ceea ce ne preocupă este

dobândită prin mediere pornind de la elemente discordante... «Pitagoricii spuneau că muzica e armonie de contrarii și unificare a mai multe, și acord de discordante»” (Nicolae Di Stephano, *op. cit.*, p. 153).

Este interesant că în *Compendium musicae* (1650), Descartes socotea că „consonanța înseamnă: «a suna în sine» fără nici o referire la caracterul plăcut al sunetului care se produce. Dintre consonanțe, înțelese în acest sens general, el excludea unisonul deoarece în acesta nu se distinge un sunet grav și unul acut... Între consonante, octava, cvinta și cvarta ocupă locul privilegiat față de altele. Disonantele sunt în schimb septima și nona, și toate intervalele consonante alterate, mărite sau diminuate” (*Ibidem*, p. 64).

²⁶ Massimo Mila, *Breve storia della musica*, Einaudi, Torino, 1993, p. 190.

²⁷ V. Cristian, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Editura Muzicală, București, 1958, p. 261. Într-adevăr, Introducerea (adagio) „este unică în întreaga creație de cvartete a lui Mozart”, în care instrumentele dau naștere „unui preludiu grav ale cărui sunete se ciocnesc în disonanțe expresive” (*Ibidem*, vezi aici și textul muzical al acestui adagio).

²⁸ *Ibidem*, p. 263.

mai puțin tonalitatea propriu-zisă, cât ceea ce am putea numi polaritatea sunetului, a unui interval sau chiar a unui complex sonor. Polul sunetului constituie într-un anumit fel axul esențial al muzicii... Articulațiile discursului muzical tratează o corelație *ocultă* între *tempo* și jocul tonal. Orice muzică, fiind numai o secvență de impulsuri și de repaos, este ușor să se conceapă că apropierea sau îndepărtarea polilor de atracție determină oarecum respirația muzicii”²⁹.

De mai bine de un veac, în muzică s-au înmulțit „exemplele unui stil în care *disonanța s-a emancipat*... Muzica de ieri și de azi unește fără menajamente acorduri disonante paralele care își pierd astfel valoarea lor funcțională, iar urechea noastră acceptă în mod firesc juxtapunerea lor”³⁰.

Nu poate să nu fie observată o rămânere în urmă a instruirii și educării publicului față de evoluția creației muzicale, cu fenomene ca politonalitatea, serialismul etc. Poate nu întâmplător, Schönberg spunea că nu există autor dificil, ci numai rău interpretat. Căci au intervenit atitudini noi ale unor compozitori, de pildă Debussy (el însuși remarcabil teoretician), care „concepeau muzica în strânsă legătură cu imaginile și limbajele altor arte”³¹.

Oricum, o privire asupra muzicii secolului al XX-lea „nu poate face abstracție în cele din urmă de două fenomene care continuă să influențeze conștiința muzicală a secolului nostru: invențiile tehnologice și sistemul de distribuție comercială a masei de produse muzicale”³².

Este de reținut că sunetul însuși devine teren de investigație prin practica diverselor tehnici, ceea ce face iminentă o schimbare în însăși gândirea muzicală. Nu este întâmplător, de pildă, că marii compozitori care au dat tonul în muzica secolului al XX-lea (Schönberg, Stravinski, Debussy) au fost ei înșiși și teoreticieni de marcă; chiar Arnold Schönberg, de care se leagă în cea mai mare măsură promovarea atonalismului, este autorul unor lucrări teoretice: *Harmonienlehre* (1911) și *Structural functions of harmony* (1950).

În aceasta din urmă scrie: „După multe tentative infructuoase de-a lungul a circa douăzeci de ani am trasat bazele unui nou procedeu de *construcție* muzicală (subl. n.), procedeu care îmi pare a fi în stare de a substitui în articulațiile structurale un tempo garantat al armoniei tonale... Am numit acest procedeu: *Metoda de compoziție cu douăsprezece note puse în relație numai una cu alta*”³³.

²⁹ I. Stravinski, *Poetica muzicală* (Paris, 1952, București, 1967), Editura Muzicală, p. 38–39. Pe baza cunoașterii noilor experiențe ale creației muzicale, el considera că aceasta ne obligă „să precizăm noțiunile de inventivitate, imaginație, inspirație; cultura și gustul, ordinea ca regulă și ca lege opusă dezordinii; în sfârșit, opoziția dintre domnia necesității și domnia libertății” (*Ibidem*, p. 37).

³⁰ *Ibidem*, p. 37.

³¹ Claudio Casini, *Storia della musica*, II, Milano, 1994, p. 653.

³² M. Baroni, E. Fubini, P. Patuzzi... *Storia della musica*, Einaudi, Torino, 1999, p. 506. Se observă apoi (p. 511) că „procedeele de conservare și producere a sunetului nu au făcut să fie abolită, așa cum mulți gândeau și se temeau, practica muzicii pe viu...”.

³³ A. Schönberg, *Metodo di composizione con dodici note poste in relazione soltanto l'una con l'altro* (redă: *Method of Composing with 12 Tones*, conferință ținută în martie 1941 la Univ. din

Este de interes motivarea acestei concepții: „Justificată de dezvoltarea istorică, metoda de compoziție cu douăsprezece note nu-i lipsită de susțineri estetice și teoretice. Dimpotrivă, aceste susțineri sunt menite de a ridica procedeul tehnic la rangul și la importanța unei teorii științifice... Pornind de la ideea că muzica nu este cu totul una dintre multele forme de divertisment, ci este prezentarea de către un poet muzical sau un filosof muzical, de idei muzicale care trebuie să corespundă legilor logicii umane și de a fi, deci, parte din ceea ce omul poate percepe, rațional și exprima”³⁴.

„Validitatea acestei forme de gândire muzicală – subliniază Schönberg – este demonstrată de legea privind unitatea spațiului muzical la care acum ne putem referi mai precis, definindu-l astfel: *unitatea spațiului muzical reclamă o percepție unitară și absolută*. În acest spațiu... nu există, în mod absolut, deasupra nici dedesubt; dreapta sau stânga, în față sau în spate. Orice configurație muzicală, orice mișcare a notelor trebuie de-acum să fie înțeleasă ca o relație reciprocă a sunetelor, a vibrațiilor oscilatorii care se prezintă în diferite puncte și în tempo diferit”³⁵.

Semnificative ar fi cele *Patru cântece pentru orchestră*, op. 22, în care se observă ceea ce este fundamental pentru ceea ce s-a numit „filosofia muzicală a lui Schönberg: balansarea între tradiție și inovație, acest din urmă aspect relevându-se cel mai clar în orchestrație, dar și în punerea pe note a textului, din care răzbat și tablouri gândite în mod tradițional, accente furtunoase à la Wagner. Oricum, liederurile prin „eterna reîntoarcere a aceluiaș-ului” în linii melodice. Într-o analiză din 1932, Schönberg spunea că poezia i-a susținut sentimentele, cunoașterea și impresiile. *Să ascultăm!*

După cum se vede, „emanciparea” distonanței în epoca atonalismului nu-i lipsită (la Schönberg, îndeosebi) „de deschidere, mai mult de un compromis între rigoarea constructivă și utilizarea de moduli expresivi și formali ai tradiției”, așa cum o arată *Concertul pentru vioară* (1936) și *Concertul pentru pian* (1942), în care „seria însăși conține elemente tonale”³⁶.

Oricum, suntem departe de principiul dodecafonismului, pentru care nu există atracție și interdependență între sunete, ci numai intervale și complexe sonore disonante.

9. Poate că e bine să ne amintim de ce spuneau și unii filosofi de odinioară: pitagoreicii, Descartes, Leibniz, Hegel ș.a. Așa cum subliniază și muzicienii, „reconstrucția istorico-critică arată că noțiunile de natură metafizică prezintă un

California), în: G. Salveti, *La Nascita del Novecento* (Storia della musica, 10), Torino, 1991, p. 345. Pentru aceasta a propus compozițiile sale: 5 piese pentru pian, op. 23; Variațiuni pentru orchestră, op. 31; Concertul pentru pian, op. 42 (o oarecare întoarcere la tonalitate): Pierre lunaire; Kammer-symphonie, op. 9.

³⁴ *Ibidem*, p. 347.

³⁵ *Ibidem*, p. 348.

³⁶ Guido Salveti, *La Nascita del Novecento*, p. 215.

conținut muzical și, viceversa, noțiunile asimilate teoriei muzicale au o origine și o destinație metafizică³⁷.

Poate că Hegel are dreptate: „muzica nu constă nici în diverse intervale, și nici în serii abstracte și în tonalități disparate, ci ea este acord concret, opunere și armonizare de tonuri”; „dintre toate artele muzica are cea mai mare posibilitate să se elibereze nu numai de orice text real, ci și de exprimarea oricărui conținut determinat pentru a se mulțumi numai cu o desfășurare încheiată în sine de combinații, de variații, contraste și acorduri care aparțin domeniului pur muzical al tonurilor. Însă muzica rămâne atunci goală, lipsită de semnificație... Numai când în elementul sensibil al tonurilor și în figurația lor variată este exprimat ceva de natură spirituală în mod adecvat se înalță și muzica la nivelul adevăratei arte”³⁸.

Să nu uităm însă „ascultătorul” Pentru a stabili „ce este mai plăcut”, trebuie „să avem în vedere capacitatea ascultătorului, care se schimbă precum gustul, de la o persoană la alta”; legat de „întrebarea privitoare la motivul pentru care intervalul de la 1 la 7 nu este primit în Muzică, explicația este clară: deoarece în urma acestuia ar trebui primite o infinitate de intervale, care depășesc capacitatea urechilor noastre”³⁹.

În fapt, muzica „modernă” constituie un teren al confruntărilor privind forma și stilul (care nu poate să dispară!) compoziției, a cărei înțelegere depinde în mare parte de educația muzicală pe care a reușit să și-o facă fiecare dintre noi. Căci nu poate să nu fie luată în seamă o rămânere în urmă a instruirii și educării publicului față de „noua muzică”, dominată de forme precum politonalitatea, serialismul ș.a. Poate de aceea, muzicienii care „au marcat istoria muzicii contemporane” (Schönberg, Stravinski, Debussy) au dezvoltat și „o intensă reflecție teoretică, devenită apoi esențială pentru înțelegerea propriei lor muzici”⁴⁰.

În noul context al creației muzicale, limbajul însuși cunoaște o mare diversitate de forme, la mulți compozitori muzica gravitând în sfera sonorului și a coloristicii, unii dintre ei (Debussy, de pildă) concepând muzica „în strânsă relație cu imaginile și limbajele altor arte”⁴¹.

Mai mult (și aceasta solicită legătura muzicienilor cu filosofia), noile creații solicită ascultătorul îndeosebi sub raportul facultăților lui intelectuale și fac necesară „o revizuire generală a elementelor primordiale ale artei muzicale”, întrucât acum muzica presupune „o căutare prealabilă, o voință care se mișcă mai întâi în *abstract*, cu scopul de a da formă unei materii concrete”⁴².

³⁷ Nicolae Di Stefano, *op. cit.*, p. 17. Amintind de școala pitagoreică – „prima care s-a ocupat de consonanță și disonanță în mod sistematic” –, autorul subliniază rolul lui Kepler și Descartes.

³⁸ G.W.F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, II, p. 287–288.

³⁹ R. Descartes, *Correspondență completă*, I (1607–1638), Polirom, 2014, p. 141, din: Descartes către Mersenne (ianuarie 1630).

⁴⁰ Carlo Mogliaccio, *Il pensiero musicale tra Ottocento e Novecento*, în: *Introduzione alla filosofia della musica*, p. 284.

⁴¹ Claudio Casini, *Storia della musica*, II, Milano, 1994, p. 600, 653. Debussy pune accent pe actul în sine al creației: „facerea”, urmând cumva preceptul lui Rameau: „ascunde arta prin artă”.

⁴² I. Stravinski, *Poetica muzicală*, p. 29–30. Ne aflăm „în fața unei noi logici muzicale”, care „ne deschide ochii asupra unor bogății a căror existență nici nu o bănuim”, ceea ce ne îndeamnă „să

Noile experiențe ale creației muzicale arată că s-au înmulțit „exemplele unui stil în care *disonanța s-a emancipat*”, iar muzica de azi „unește fără menajamente acorduri disonante paralele care își pierd astfel valoarea lor funcțională, și urechea noastră acceptă în mod firesc juxtapunerea lor”⁴³.

10. Problema care se pune astăzi compozitorilor este una a complexității, mai exact, este aceea „de a jongla cu categoriile muzicii așa cum un compozitor de pe vremea lui Bach jongla cu tonalitățile. Dar să ajungi aici este, cred eu, foarte greu... în 1955–56, când Xenakis a început să vorbească de muzica stohastică, el nu mai gândea o muzică cu ornamente sau fără ornamente, muzica cu contrapunct sau cu armonie și așa mai departe... El gândea muzica *lucrată* cu virtualități – care sunt probabilitățile, nu? – și muzica reală – pe care noi am exprimat-o mai târziu, «clase de compoziții» – care conțin o mulțime vidă, și clase de compoziții care nu conțin o mulțime vidă. Cele bazate pe structuri stohastice – care pot lua valoarea 0 corespund acestor clase de compoziție, iar mulțimile lor, care, ca să spunem așa, au o gramatică precisă... aici nu mai e mulțime vidă, cel puțin trei-patru acorduri trebuie să existe...”⁴⁴.

Nu-i de prisos să reținem că prin aceasta „s-a creat una dintre cele mai mari bifurcații care există în istoria muzicii. Și anume, între cea a unei gândiri aleatoare, având la bază aleatoriul (dar asta nu înseamnă că aleatorul nu e controlabil și nu trebuie controlat) și algoritmul, gândirea algoritmică (care are la bază... o algebră precisă, o logică matematică bine cunoscută, când rezultatele sunt cele pe care le așteptăm, adică univoc determinate”⁴⁵.

Este vorba, așadar, de ideea unei situații dincolo de „canoane clasice”, fenomen pentru care se potrivește modul nietzschean de a jongla cu aforismul: „Un aforism – scria Nietzsche –, întipărit cum se cuvine și turnat în *formă*, nu este cu aceasta și citit, nu este încă «descifrat» (entziffert); abia de-acum urmează să înceapă explicarea (Auslegung) lui, pentru care este nevoie de o *artă a explicitării*... și de aceea este încă nevoie de timp până a se ajunge la «lisibilitatea» scrierilor mele”⁴⁶.

ascultăm nu de idoli noi, ci de eterna necesitate, și de a recunoaște existența unor anumiți poli de atracție” (*Ibidem*, p. 37).

⁴³ *Ibidem*, p. 37.

⁴⁴ Aurel Stroe, *Arta Compoziției, 2001*, în: *Secolul 21* (1–6), 2001, p. 422–423: *Nietzsche – un precursor al secolului 21: „așa cum a stat Nietzsche în fața unei pietre”*. Autorul semnalează că tratarea serială, atonalismul, conduc la o stare în care „putem să suferim un șoc al neclarității. Nu mai putem pătrunde în structură; nu mai găsim drumul spre centru. Și atunci am făcut un pas mai departe și am ajuns la momentul Xenakis, când Xenakis a preferat o distribuție aleatoare, în loc să încerce să determine pas cu pas și la modul structuralist, totul” (*Ibidem*, p. 423).

⁴⁵ *Ibidem*, p. 423–424.

⁴⁶ Fr. Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*, în: *Sämtliche Werke in 15 Bänden*, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, Bd. 5, dtv, Berlin–New York, 1980, p. 225. Dificultatea nu-i de neglijat, întrucât aforismul este aici „arta de a interpreta și lucrul de interpretat”.

Aforismul necesită astfel un limbaj interpretativ, pentru că îi este structural „elementul parodicului”: „pune în legătură concepte care în înțelegerea generală a aforismului se înstrăinează, iar conținutul de fapt, care pare a fi exprimat, se descoperă ca mască, dincolo de care trebuie căutat faptul real”⁴⁷.

11. Privită în acest context, compoziția „modernă” poate fi descifrată numai prin interpretare (ca execuție și ca gândire a acestei execuții de către interpretul-executant), prin intermediul unei înțelegeri a aparatului categorial în adaptarea lui la modul de a fi azi al operei muzicale, în care, așa cum s-a subliniat adesea, „materialul începe să se confunde treptat cu organizarea”, domină timbrul și coloritul, atrăgând auditoriul mai mult spre desfășurarea unui proces greu de urmărit, în care mai apar, ca semnale, figurile muzicale.

Gândirea muzicală rămâne totuși *gândire*, fie chiar și dominant algoritmică sau favorizând o interpretare ontologică, prin care „opera” vine în prezență prin ceea ce *este* pur și simplu. Acesta face necesară o mai strânsă colaborare între muzică și filosofie. Nu este întâmplătoare, credem, următoarea remarcă (a unui muzician): „...se poate pune întrebarea dacă mai există astăzi o gândire muzicală care să aibă relevanță filosofică și să se înscrie într-o tradiție estetică... într-un fel, era ușor de recunoscut o dezvoltare coerentă și unitară a gândirii muzicale atunci când ea era corelată cu o tradiție filosofică bine precizată: este mai dificil însă de a găsi această coerență atunci când sursele nu mai aparțin scrierilor filosofice, ci sunt mai degrabă ale muzicienilor, ale teoreticienilor, ale criticilor și istoricilor muzicii”⁴⁸.

Rolul mijloacelor tehnice în creație și interpretare a favorizat transformarea muzicii într-un vast experiment, a cărui semnificație și valoare nu pot fi contestate. Să nu uităm însă cele spuse de Xenakis (el însuși un mare inovator): „nu trebuie să te lași fascinat de computer. Este un instrument. Trebuie să fii fascinat de ceea ce ai în minte. Dacă nu ai nimic în minte, nu ai de ce să fii fascinat”⁴⁹.

Ajungem astfel, și pe aceste căi ale tehnicii, la importanța gândirii în creația muzicală. Căci mesajul tănuț al unei compoziții (cu mijloace „clasice” sau mijloace „tehnice”) trebuie descifrat într-o interpretare-execuție și interpretare hermeneutică, prin care e vorba de „a traduce” pentru auditor, prin capacitățile individuale ale unei a treia instanțe, mesajul purtat de un discurs muzical, care ia forma unei enigme:

în enunțuri intervenind caracterul contradictoriu (G. Deleuze, *Nietzsche. Sa vie, son oeuvre*, Paris, 1965, p. 3).

⁴⁷ H. Berger, *Untersuchungen zur Philosophie Nietzsches als Problem der Sprache*, München, 1969, p. 13.

⁴⁸ E. Fubini, *Estetica della musica*, Bologna, Mulino, 2003, p. 45. Amintind de Adorno – „ultimul mare filosof al muzicii” –, autorul „are nostalgia unui punct de sprijin într-o operă filosofică de referință, în funcție de care să se trateze, marile teme ale gândirii muzicale”, îndeosebi în epoca noastră, care relevă tot mai insistent, „notarea eminentă filosofică a oricărei reflecții asupra muzicii” (*Ibidem*, p. 157).

⁴⁹ Cf. Carmen Chelaru, *Cui i-e frică de istoria muzicii?*, vol. III, Iași, 2007, p. 105 (textul din conferința din 1992 pe tema muzicii computerizate).

desfășurarea are loc mai întâi „un dialog cu sine” (*Selbstgespräch*), dar „adevărul” se produce în sistemul de referință al celui care îl lansează în exprimare și comunicare”; înțelegerea depinde însă de interlocutor, de cel care înțelege (sau nu înțelege). Devin relevante aici spusele lui Xenakis: „...Eu am fost obligat să reflectez mai mult decât să simt. Deci, am ajuns la noțiuni abstracte”⁵⁰.

12. *În loc de încheiere*, fie-ne îngăduită citarea unui gând al lui Nietzsche: „Există oameni cărora le este proprie o neliniște permanentă și o de la sine situare armonică a tuturor disponibilităților, astfel încât orice activitate care-și propune scopuri le este ostilă. Ei se aseamănă cu o muzică ce constă din acorduri armonice susținute prelungit și mai tare fără să-și arate apartenența la o melodie în desfășurare. Orice mișcare din exterior vine să redea corăbiei noul echilibru *pe marea armoniei* (subl. n.). În mod obișnuit, *oamenii moderni* devin extrem de nerăbdători atunci când întâlnesc astfel de naturi... Dar, în anumite stări de spirit se iscă acea neobișnuită întrebare: la ce bun melodie? De ce nu e de ajuns că viața se oglindește liniștit într-o mare adâncă?”⁵¹

Un comentariu la acest text (deloc criptic!) ar cere dezvoltări teoretice la care este greu (și poate riscant!) să te angajezi! Ca urmare, renunț! Dar fac apel la adevărul unei spuse cândva în istoria cugetării: „Der Verzicht nimmt nicht, der Verzicht gibt” („Renunțarea nu ia, renunțarea dă”). Ceea ce nu ne poate scuti însă de constatarea prezenței unei utopii în lumea de azi; unii (și aici și critici, și oratori, interpreți etc.) cred că o viață a culturii se poate menține „artistic” numai prin „destrucție” și contestare! Este o constatare, nu o explicație, și mai ales nu o apreciere!

Parafrazând un vers celebru (din „Ballade des Dames du temps jadis” a lui François Villon): „Où sont les neiges d’antant”, aș spune: Unde sunt armoniile de altădată? De explicație nu cred că ar fi nevoie, chiar dacă parafraza nu are rezonanța celebrului vers, care rezistă prin el însuși, poetic și nu teoretic, așa cum o melodie face de prisos orice motivare sub zodia logicului! „Est nobis voluisse satis!” (Tibul, *Elegii*, IV, 1, 7: „Nouă ne este de ajuns că am voit!”).

⁵⁰ Cf. *Dictionnaire de la Musique*, 1994, p. 876.

⁵¹ Fr. Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches: Ein Buch für freie Geister* (1878), în: *SW*, Bd. 2, p. 352 (Vezi: *Der Mensch mit sich allein*, având cumva semnificația că gustul pentru muzică nu este universal!).