

MUZICA: LEGEA BUCLEI DIVINE

Doctor habilitat în pedagogie, profesor universitar

Ion GAGIM

Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți

*Dumnezeu ne-a dat muzica, în primul rând,
pentru a urca cu ea în înalțuri.*

Friedrich Nietzsche

MUSIC: THE LAW OF DIVINE LOOP

Summary. Long-time research on the science of music, especially focusing on the theory and methodology of the musical audition as a distinct activity grounded on its own laws, led the author into finding a peculiar phenomenon. It is about what the development of melodic elements does generate: the starting point of the motif / phrase in almost every musical work emerges into an ascendant axis and, after reaching a climax, it descends, thus creating a kind of loop (curve). The first motif of Bach/Gounod *Ave Maria* is a fine example in this regard. The analysis of more than three hundred musical works, belonging to different forms, genres, styles, etc. of various regions and periods, serve to prove such an assertion. The author coined the law of the divine loop to encompassing this phenomenon. An in-depth scrutiny of the objectivity of the stated premise made possible to ascertain the fact that some particular processes are to be discovered within the musical language (beginning with its source element: the sound). Based on this investigation, the author emphasizes the potential of some philosophical, psychological and musicological approaches his supposition opens toward.

Keywords: music, the divine loop law, melody.

Rezumat. Experiența îndelungată a autorului în materie de cercetare a științei muzicii, în special a teoriei și metodologiei audiției muzicale – ca activitate distinctă prin legile sale –, a condus la identificarea unui fenomen care se produce pe planul desfășurării elementului melodic al creațiilor muzicale, și anume: fiecare motiv / frază de început a oricărei lucrări (cu anumite excepții neînsemnate) se mișcă pe direcție ascendentă, după care, atingând un anumit punct, coboară, creând, spațial, o figură asemănătoare unei bucle (curbe). (În calitate de exemplu poate fi adus primul motiv al *Ave Maria* de Bach-Gounod). Acest lucru a fost verificat prin analiza a peste 300 de creații muzicale de diferit gen, formă, stil, din diferite epoci etc. Fenomenul în cauză autorul l-a definit drept Legea buclei divine. Studiul aprofundat, realizat în scopul argumentării obiective a fenomenului în cauză, a condus la determinarea unor procese care au loc în însuși interiorul limbajului muzical (începând cu elementul lui primar, sunetul), conducând la obținerea unor demonstrații de ordin filosofic (metafizic), psihologic și muzicologic, pe care autorul le prezintă în continuare.

Cuvinte-cheie: muzică, legea buclei divine, melodii.

Afirmații de genul celei expuse de Fr. Nietzsche în motto-ul la acest articol întâlnim pe întreg spațiul multiseclar al scrierilor și gândurilor exprimate despre muzică. Muzica și „înaltul”, muzica și „cerul”, muzica și „cosmosul”, muzica și „universul”, muzica și „infini-tul”, muzica și „eternitatea”, muzica și „zeii”, muzica și „Dumnezeu” etc. – toate aceste „instanțe”, aflându-se acolo, „sus” – sunt categorii care fac referință la același plan existențial, cel de „deasupra” noastră.

Cele spuse sunt expresii frumoase, desigur, dar de unde acest sentiment al omului și această „convingere” că muzica ține de „altitudine”, că „patria” ei se află anume acolo și că prin forța sa ne ia și pe noi cu sine și ne urcă „sus”? Care-i cauza acestei asociații ce se produce pe planul conștiinței noastre?

Legile deontologiei științifice ne obligă să facem – în cazul expunerii subiectului nostru – o preciza-

re, și anume: atât definirea fenomenului în discuție, cât și argumentarea lui nu poartă aici un caracter strict științific, ci unul *relativ* științific. Și aceasta, cel puțin, din următoarele considerente.

Procesele, fenomenele care se produc în muzică pe planul ei semantic (or în cazul nostru este vorba anume de acest plan) și, respectiv, pe care le tratează muzicologia, nu pot avea statutul și argumentarea aplicate în lumea științelor reale/exacte (unde fenomenele/procesele pot fi măsurate, cântărite, experimentate etc.). Muzicologia, în fond, nu este o știință în sensul strict al cuvântului, sens atribuit științelor pozitivistice, ale materiei. Muzica, în esența și în misiunea sa supremă, face parte din științele spiritului. De aceea, încercarea de a demonstra „științific” ceea ce are loc în muzică, sub aspectul ei semantic, suferă eșec.

Muzica și știința, dacă e să vorbim metaforic, sunt, respectiv, „focul” și „gheața”. Focul nu poate exista și nu poate fi explicat după legile gheții și invers. Desigur, noțiunea de „știință muzicologică” există și muzicologia este calificată ca fiind „știință”, dar această afirmație este o convenție. Muzicologia, din acest punct de vedere, este un domeniu *relativ* științific. De aceea, pentru a discuta fenomenul *Legii buclei divine* și pentru a expune argumentarea lui este necesar să ne situăm pe planul științelor spiritului. Prin aceasta, specificăm că în cazul dat propunem o explicație *obiectivă* (căci ea, totuși, are loc, după cum vom vedea), dar nu științifică (în sensul strict al cuvântului) a fenomenului în discuție. (Putem face aici o paralelă cu fenomenul *Legea secțiunii divine / proporției de aur*, prezent în artă / în muzică, care la fel, prin sintagma în cauză, nu poartă o denumire științifică).

Așadar, *Legea buclei divine* în muzică. Care ar fi explicațiile acestui fenomen? Ne-am propus să identificăm anumite argumente în acest sens. Dar nu înainte de a mai face o precizare, și anume: muzica, în fond, nu este sunete/sonorități luate în sine, ea este *raportul* dintre auzul/conștiința noastră și sunetele/sonoritățile ei, este *reacție* neuronală, psihofiziologică și psihologică, este *receptare* și este *impresie*. Muzica nu se află în sunete, ea se află în conștiința noastră. Iar dacă e să ne exprimăm și mai exact, ea este *relația* conștiinței noastre cu sunetele [a se vedea 1; 2].

Așadar, orice creație muzicală (cu anumite excepții) își începe discursul printr-un „act ceremonial” cu caracter sacru sub forma unei „reverințe” în fața unei instanțe de deasupra ei. Și acest lucru se întâmplă la nivel de submotiv, de motiv sau de frază muzicală. Ascultând atent o creație muzicală, observăm cum la un moment dat motivul ei de început urcă (fie, de regulă, lent, fie prin salt/salturi) spre un punct suprem care o atrage irezistibil și spre care el tinde, după care efectuează o coborâre, pe linie dreaptă sau în anumite unduriri. Figura pe care motivul/fraza o face în spațiu capătă forma unei curbe sau a unei bucle, după care „își caută de drum”. În calitate de ilustrație crestomatică putem aduce următoarele exemple: primul motiv al *Ave Maria* de Schubert, al *Ariei* din *Suita nr. 3* și al *Ciacconei* de Bach, al *Stabat Mater* de Pergolesi, al *Lacrimosei* și al *Simfoniei nr. 40* sau al *Micii Serenade Nocturne* de Mozart, al temei *Sonatei nr. 14* sau a fiecăreia din cele trei mișcări ale *Sonatei Patetica* de Beethoven, al temei *Concertului nr. 3* pentru pian de Rachmaninov sau al temei principale, dar și al celei secundare a *Simfoniei nr. 6* de Ceaiikovski, al temei din mișcarea a treia a *Simfoniei nr. 3* de Brahms sau al piesei *Visuri* din *Albumul pentru tineret* de Schumann, al *Valsului nr. 7 în do diez minor* al lui Chopin, al romanței pentru pian *Visurile*

dragostei de Liszt sau al *Polonezei* lui Oghinski, al *Romanței* din ilustrațiile după Pușkin a lui Sviridov, al valsului *Vocile primăverii* de J. Strauss sau al dansului popular *Ciuleandra*, al cântecului popular *Lume, lume, soro lume* sau al romanței *Vezi rândunelele se duc* etc., dacă e să ne referim, la întâmplare, la câteva teme celebre din muzica clasică, populară sau de estradă.

Dar lucrul acesta îl urmărim, în fond, și în cele 104 simfonii de Haydn, și în cele 48 de preludii și, respectiv, de fugi din *Clavecinul bine temperat* de Bach, la fel în ale sale 6 *Concerte de Branderburg*, în cele 32 de sonate pentru pian ale lui Beethoven și în cele 41 de simfonii și 27 de concerte pentru pian ale lui Mozart, în liederurile lui Schubert și în imprompturile sale, în cele 48 de *Cântece fără cuvinte* ale lui Mendelssohn-Bartholdy, în ciclurile de nocturne sau de valsuri ale lui Chopin, în ciclul de coruri *Liebesliederwalzer* al lui Brahms (N.B. observăm că fenomenul se produce chiar pe cicluri întregi, nu doar pe creații separate), în *Recviemul* și în *Simfonia fantastică* de Berlioz, în *Recviemul* lui Schnittke și, de fapt, în întreaga muzică. În marea (dacă nu chiar absolută) majoritate din sutele de creații pe care le-am analizat din acest punct de vedere, fiecare din ele realizează, inițial, un fel de „rugăciune” în fața unei realități superioare, după care își urmează cursul prescris de compozitor. Dar nu înainte de a face „poclonul” respectiv.

Bineînțeles, însăși această mișcare-bucă face parte din corpul lor, ea fiind primul „cuvânt” al mesajului pe care doresc să ni-l transmită și, prin aceasta, dând tonul (de ordin spiritual) întregului mesaj. Temele muzicale în discuție sunt, astfel, de natura acestui prim „gest” de sorginte cerească prin care-și încep discursul. Iată, probabil, de ce muzica ne conferă o stare de imponderabilitate, ea parcă ne ridică, prin sunetele ei, în sus. M-a fascinat acest fenomen. Am îndrăznit să-i acord statutul de lege generală în muzică, definind-o *Legea buclei divine*. (Ar mai putea fi numită și *Legea grației divine*).

Dar aici apar un șir de întrebări. Care este natura acestei atracții a melodiei spre o anumită culme? Or deseori, ascultând atent, ai impresia că nu melodiile (muzica) urcă spre un sunet suprem, dar că acolo sus ar exista un punct de atracție de care ele „se agață”, fie și pentru un scurt moment. „Cine” le cheamă într-acolo, „cui” fac ele această „închinăciune”? Și ce are ea la bază, oare?

Problema, dacă e să intrăm în profunzime, este mai largă și ține, în general, de fenomenul *culminației* în muzică. În legătură cu aceasta, întrebările sunt următoarele. De ce culminația în muzică se află pe planul superior al sonorității lucrării, și nu pe cel inferior sau pe cel mediu? De ce anume spre punctul de sus tinde

melodia (precum și orice creație muzicală, dar și muzica, în general) și anume în punctul de sus conștiința noastră auditivă, dar și cea afectivă, își trăiește tensiunea supremă și își găsește „satisfacția”, „împlinirea” și „mântuirea”? Și dacă melodiile sunt creații ale spiritului uman, atunci, în acest context, apare o altă întrebare: melodia merge într-acolo deoarece mintea compozitorului „o trimite” într-acolo în momentul compunerii creației date? Adică nu melodia (muzica), prin „legea” ei, dar conștiința omului tinde spre culmea respectivă și își realizează visul în mod adecvat prin melodie-muzică?

De aici, alte întrebări. De ce conștiința noastră tinde spre acea culme? E ascuns oare ceva „tăinic” în interiorul ei, care o cheamă într-acolo? Este oare conștiința noastră de natura acelui „ceva” spre care tinde și care ține de originea și de natura ei? Suntem înclinați să dăm răspunsuri pozitive la aceste întrebări. În caz contrar, cum am putea explica situația dată în muzică? După cum știm, conștiința noastră realizează acest lucru în modul cel mai potrivit anume în/prin muzică. Și asta se produce datorită naturii ei, iar mai exact, naturii (și originii „cosmice”) tonului muzical (după cum vom vedea în continuare). În tonul muzical, grație naturii sale armonic-universale, omul găsește cea mai adecvată formă de expresie, de „împlinire” a eului profund, de realizare a visului „divin” – revenirea la origini, la „sunetul fundamental” al existenței.

După cum vedem, problema culminației în muzică nu este deloc simplă și explicația naturii ei nu se află nicidecum la suprafață. Fenomenul culminației este unul determinant în arta sunetelor și, respectiv, problema culminației devine una de fond în înțelegerea și explicația acestei arte. Or eliminarea ei din limbajul muzicii conduce inevitabil la dispariția a însăși acestei arte. Ne putem imagina oare un motiv, o frază, o temă, o melodie, o secvență dintr-o piesă simplă sau o mișcare mai extinsă dintr-o creație amplă, precum și întreaga piesă sau creație fără factorul-cheie, adică fără culminație? Se vede bine că nu.

Legea buclei (grației) divine... Am numit-o „divină”, deoarece fenomenul este de origine „cerească” și, la fel ca și celebra *Lege a secțiunii divine / a proporției de aur* (aceasta, la fel, de aceeași origine), poartă un caracter universal, atât în raport cu creațiile muzicale, cu muzica însăși, cât și sub aspect supraterestru, cosmic-universal. (Un lucru nelipsit de interes: în cazuri frecvente, *Legea buclei divine* coincide, la nivel de lucrare, cu *Legea secțiunii divine*!).

În contrast cu „gravitația”, care exprimă atracția lucrurilor „în jos”, fenomenul descris de noi îl numim „grație”, deoarece exprimă dorința lucrurilor (a melodiei) de a fi chemate „în sus”. „Grația” este inversul

„gravitației”, ea este antigravitație, este înălțarea lucrurilor, este tinderea lor spre realitatea supremă (divină) de deasupra lor. Acolo se vrea ajunsă conștiința omului, acolo se vrea ajunsă muzica. De aceea lucrul acesta omul îl realizează firesc și la modul perfect prin sunetul muzicii. Astfel, expresiile de genul „muzica este o artă celestă” (sau „muzica este coborătoare din ceruri”), „muzica este o artă dumnezeiască” (sau „muzica vine de la Dumnezeu”), „Cosmosul, Universul, Existența sunt de natură muzicală” (sau „muzica este expresia Universului, a Cosmosului, a Existenței”) etc. nu sunt doar metafore, ci sunt fenomene ale realității obiective. Astfel, avem temeiul *obiectiv* de a-i atribui muzicii calificativul de „fenomen divin”.

Factorul „altitudine” îl întâlnim în însuși elementul prim și constructiv al muzicii – în *sunet*. Din cele patru însușiri ale sunetului muzical – *înălțimea, durata, intensitatea și timbrul* – esențială este prima însușire. Anume înălțimea exactă (măsurată în Hz) a sunetului muzical constituie factorul esențial al limbajului muzical, care îl deosebește de alte limbaje sonore, cum ar fi, de exemplu, vorbirea. Vorbirea la fel se construiește pe sunet, care are durată, intensitate și timbru, dar sunetului vorbirii îi lipsește înălțimea exactă. Dacă, în vorbire, am rosti silabele cuvintelor pe înălțimi fixe, ea s-ar transforma în cânt.

Așadar, în teoria muzicii aplicăm termenul de „înălțime a sunetului muzical” (aceasta fiind, repetăm, însușirea lui definitorie). Dar, de fapt, sunetul nu are, realmente-fizicește, „înălțime” sau opusul acesteia! El nu este obiect care poate fi măsurat în centimetri, metri etc. Folosind cuvântul „înălțime”, noi de fapt aplicăm o asociație (metaforă) pe care o realizează conștiința noastră. Altfel ar trebui ca în cazul sunetelor „înalte” să urcăm pe o scară ca să le putem auzi, iar în cazul celor „joase” să coborâm urechea spre podea! Chiar în fizică sunetele cu o frecvență mare se asociază ca fiind „înalte”, iar cele cu frecvență mică – „joase”. Explicația este următoarea: sunetele cu frecvență mai mare se propagă mai departe decât cele cu frecvență mai mică, inclusiv pe planul vertical al spațiului. Dar sunetul nu se propagă doar pe verticală, ci în toate direcțiile spațiului din jur! De ce atunci îi aplicăm sunetului doar calificativul „înălțime”? Răspunsul este clar: muzica, în mintea noastră, este legată organic de verticalitate. Deci, elementul definitoriu al muzicii – înălțimea sunetului muzical, – se raportează la „sus”, la „altitudine”, fie că acest raport nu este altceva decât o asociație a conștiinței noastre.

Pe lângă aceasta, un sunet muzical, după cum știm, este o construcție complexă, el este construit, pe interiorul său, din mai multe sunete. E vorba de spectrul sunetului, constituit din așa-numitele „sunete ar-

monice” sau „sunete parțiale”. Și ele la fel se produc, în procesul emiterii sunetului, în ordine ascendentă. Din acest motiv ele se numesc „armonice superioare”.¹ Or sunetul muzical, după cum se știe, nu produce „armonice inferioare”. (Armonicele superioare ale lui *Do*, de exemplu, sunt – pe plan ascendent – *Do* la octavă, *Sol*, *Mi* ș.a.m.d.). Deci, în însuși interiorul sunetului muzical (în „viața” lui interioară) procesele se produc la fel cu orientare „în sus”.

Dacă e să ne referim la elementul definitoriu al limbajului muzical, la *melodie* (care, apropo, este generată de înălțimea sunetului), atunci și aici lucrurile se află în aceeași cheie. Melodia este „fața” muzicii, este „sufletul” ei, după cum s-a afirmat întotdeauna. Melodia, etimologic, are rădăcina în grecescul *meloidia*, alcătuit din două cuvinte: *melos* = frază muzicală, ton, melodie + *oide* (în forma atică, *aoide*) = cântec (într-un fel: a cânta = a „înălța”, „a proslăvi” etc.). Printr-un joc de cuvinte am putea afirma că *melos* = melodie, iar *oide* = felul sau caracterul cântării/intonării – caracter de „odă”, de „imn”, de „înălțare” etc. Astfel, muzica a fost concepută de om pentru a „preamări”, a „înălța”, a „cânta” slavă existenței, omului și zeilor, și nu pentru a „denigra”, a „ponegri”, a „înjosii” etc.

Același lucru îl observăm și în cazul altor elemente ale limbajului muzical. De exemplu, *armonia* (ca structură a acordurilor și ca știință a înlănțuirii lor), unde sunetele la fel se „aranjează” (se succed) la construirea acordului pe verticală *de jos în sus*.

Analiza altui element al limbajului muzical – *intensitatea sunetului*, care construiește *dinamica muzicală*, ne conduce la același rezultat. Creșterea *dinamicii sonore* (de la *piano* la *forte*, de exemplu) dezlănțuie, în mod sincron, creșterea proceselor afective, a trăirii muzicii, care atinge punctul suprem în momentul atingerii intensității sunetelor și a înălțimii lor a unui punct suprem. E vorba de ceea ce este culminația (frazii, mișcării, creației) despre care am vorbit deja. Același lucru – pe plan dinamic – se produce și la nivelul motivului muzical (ca cel mai mic element structural și semantic al muzicii). Motivul muzical / fraza muzicală se execută la interpretare (se intonează) respectând procedeul *frazării* muzicale, care presupune o creștere treptată a intensității fiecărui sunet nou apărut, mișcarea atingând un punct culminant, ca apoi să revină (relativ) la punctul initial. Aici are loc o primă micro-culminație de ordin dinamic în contextul general al creației. E un proces asociat (și similar) fenomenului care constituie subiectul nostru de discuție – *Legea buclei divine*.

Nici *durata sunetului* (ca altă însușire a lui) nu rămâne în afara „participării” la procesul general de

tindere spre „înălțuri”. „Durată” înseamnă „întindere”. Sunetul muzical, în starea sa de grație (conform naturii artei sonore) este sunetul care „se întinde”, care „se propagă” în spațiu, care „planează”, care „respiră în larg” etc. Deloc întâmplător genul primar și fondator al muzicii este *cântecul*, care presupune „cantabilitate”, „melodicitate”, emiterie „legată” și „plană” a sunetelor. Cu cât sunetele sunt mai scurte și mai „săltărețe” (altfel spus, distanțate ca intervale), cu atât cântecul se apropie de genul de dans (care deja este o altă artă, fie și legată de muzică), și cu cât sunt mai lungi și mai „legate”, duc la cântec, la romanță, la baladă, la doină etc. Genul-gemene al cântecului este *aria*. În franceză „air” se traduce ca *arie* (muzicală), dar și ca *aer*. Iar aerul (văzduhul) se asociază cu întinderea, cu larghețea, cu planarea. De fapt, muzica nu este altceva decât aer. Ce este sunetul muzical? Este vibrație a particulelor de aer. Timpanul nostru nu este acționat de coarda pianului sau a vioarei, ci de aerul pus în mișcare (în vibrație) de coarda respectivă. De aici caracterul „aerian”, „ceresc” al muzicii.

Dacă e să ne referim la cea de-a patra însușire a sunetului muzical, *timbrul*, atunci și ea se asociază la tendința generală de a se orienta în „sus”. Or ce este timbrul sunetului muzical, dacă nu structura lui sub aspectul numărului și formei sunetelor armonice din care este alcătuit (sau a „deficitului” lor în cazul unui timbru „incolor”? (Să ne amintim de noțiunea de „sunet alb”. E vorba de un sunet sărac sub aspectul armonicilor din care se compune).

Fenomenul în discuție are loc și pe alte planuri ale discursului muzical. De exemplu, atunci când o structură muzicală se construiește pe un singur sunet, cum ar fi primul submotiv din *Liebstraum* de F. Liszt (dacă e să facem abstracție de sunetul din anacruză, care exercită nu altceva decât funcția unui „arc”, care propulsează motivul inițial propriu-zis), ultimul sunet al submotivului nu încearcă „a se stinge”, ci dimpotrivă, parcă își dorește a fi „susținut”, dinamic, printr-un mic *crescendo*, fie și doar în conștiința pianistului. (În cazul interpretării acestei piese de către orchestră, de instrumente cu coarde, instrumente de suflat sau de voce acest lucru poate fi realizat fizicește). Același lucru „și-l dorește” și ultimul sunet din primul motiv al *Dansului ungar nr. 1* de J. Brahms. Ș.a.m.d. Încă un exemplu la subiect. Dacă încercăm să experimentăm prin executarea primului motiv al *Serenadei (Ständchen)* de Fr. Schubert prin trecerea lui *Re* (în primul submotiv *La-Si bemol-La-Re-La*, dar și în cel de-al doilea, *Sol-La-Sol-Re-La*) din octava a II-a în octava I-a, observăm că prin schimbarea sensului mișcării liniei melodice din ascendent în descendent muzica parcă „se sufocă”, melodiei parcă „nu-i ajunge aer”.

¹ În germană – „oberton”: tonul de deasupra / de sus.

Un alt exemplu la temă ține de fenomenul *refrenului*, ca parte componentă a unei creații muzicale. Dar ce este refrenul într-un cântec, dacă nu partea lui culminantă (atât ca muzică, cât și ca text) – apogeul trăirii interioare, al mobilizării proceselor emoționale și al „înălțării” spiritului?

În concluzie, afirmăm: toate cele expuse ne demonstrează că muzica, atât prin spiritul său general, cât și prin natura și funcțiile elementelor sale constitutive, tinde spre planul altitudinal al existenței. Astfel, *Legea buclei (grației) divine* apare ca un fenomen general în muzică care-și găsește explicație, cel puțin, în cele demonstrate mai sus.

În final, rămâne deschisă, totuși, o întrebare de ordin „metafizic”: înseși elementele muzicii, prin natura lor, construiesc, în ansamblu, această „gravitație” generală a muzicii spre ceruri sau muzica, prin originea și natura ei spirituală, și-a „creat” elementele din care se constituie în conformitate cu natura sa? Cine știe? În muzică nu există răspunsuri definitive.

BIBLIOGRAFIE

1. Cf. Ansermet E. 1987. Les fondements de la musique dans la conscience humaine [1961], eds. J.-Claude Piguet, Rose-Marie Faller-Fauconnet, et al. Neuchâtel: La Baconnière.
2. Cf. Gagim I. Dimensiunea psihologică a muzicii. Iași: Timpul, 2003.



Mărțișorul, inclus de UNESCO
în Lista reprezentativă a patrimoniului cultural imaterial al umanității.
Meșter Eleonora VOLOȘCIUC.