

Constante și variabile în creația muzicală

Diana Gheorghiu

Considerând utilă posibilitatea de a aplica în analiza comparată a lucrărilor o teorie care să evidențieze aspectele diferențiatore din perspectiva *originalității* lor, ne-am propus să punem bazele unei astfel de teorii, pornind de la o clasificare a *constanțelor* și *variabilelor* ce pot fi identificate, în istoria muzicii, ca elemente constitutive în alcătuirea, organizarea și articularea discursului muzical. În funcție de aceste criterii, compozițiile pot fi încadrate în timp, valorizate și ierarhizate pentru stabilirea *gradului* și *tipului* de originalitate pe care îl conțin vis a vis de momentul și de contextul istoric în care au luat naștere, dar și sub aspectul *durabilității* lor (al capacității de a transcende istoria, respectiv de a suscita interes peste veacuri).

Înainte de a expune clasificarea pe care o propunem, se cuvine să precizăm că prin *constante* înțelegem acele elemente ale discursului muzical care rămân statornice și sunt recunoscutibile în toate creațiile unei epoci, unui curent, unui stil. Ele țin mai degrabă de latura obiectivă a compoziției și pot fi prezente sub forma unor reguli de construcție, a unor formule, principii, ce alcătuiesc un schelet comun peste care sunt adăugate celelalte componente de natură subiectivă, diferențiatore. *Variabilele* sunt, în consecință, tocmai acele piese adăugate la scheletul constantelor, întruchipând "carnația" unei compoziții, ținând de latura personală, individualizatoare.

Pornind de la patru aspecte esențiale, am clasificat constantele în patru grupe ce definesc acoperirea în timp, dimensiunile în cadrul cărora ființează/ pot fi definite, parametrii muzicali în cadrul / asupra cărora acționează și proiecția credințelor în modele transcendente.

1. GRUPA A – Clasificarea constantelor în funcție de acoperirea lor în timp

În cadrul acestei grupe am inclus:

- constante cu întindere lungă, ce traversează succesiv mai mult de patru perioade istorice/ curențe muzicale;
- constante cu întindere medie, ce traversează succesiv între trei și patru perioade istorice/ curențe muzicale;
- constante cu întindere scurtă, ce acoperă una sau două perioade istorice/ curențe muzicale

A.1. Grupa constantelor cu întindere lungă

În această categorie se regăsesc: limbajul tonal-modal, principiul tematic, principiul teleologic, principiul repetiției, principiul reprizei, atracția Centrului și cadențele, în special cadența perfectă compusă IV - V- I. Aceste elemente sunt prezente în toate compozițiile și genurile muzicale, de la Renaștere până la Impresionism, făcând parte constitutivă din suma regulilor de construcție a discursului muzical. Am conceput detalierea care urmează structurând informațiile în sens descrescător, de la elementele complexe în general - precum limbajul tonal-modal, până la componentele și particularitățile acestor elemente – ca atracția centrului, cadențele ș.a.m.d. – componente ce s-au impus la rândul lor, constant, în demersul procesului de creație. Am decis descompunerea anumitor elemente și prezentarea componentelor izolate de întreg în acele cazuri în care, deși întregul a fost abandonat în favoarea altor materiale de construcție muzicală, părți ale sale (precum ideea de cadență, bunăoară), au fost transpuse și utilizate în alte contexte istorice și stilistice. Cum traseul părților nu coincide neapărat cu traseul întregului, vom menționa uneori, pe parcursul lucrării, doar componentele relevante pentru preocupările noastre de cercetare.

Limbajul tono-modal reprezintă materialul sonor cel mai utilizat în istoria muzicii, acoperirea sa temporală fiind covârșitoare în comparație cu celelalte materiale cu care s-a încercat, ulterior, înlocuirea sa. Să descriem un arc de evoluție al tono-modalismului este destul de dificil, datorită faptului că, inclusiv în perioadele în care acesta a fost negat cu vehemență – cum e cazul serialismului – au existat compozitori care îl uilizau încă, în paralel. Nu putem să ignorăm nici muzica de divertisment/consum care a început să ia amploare începând cu anii 1900, căpătând o forță și o pondere din ce în ce mai mare cu cât ne apropiem de prezent – toată această muzică bazându-se aproape exclusiv pe limbajul tono-modal. Îl vom considera astfel o constantă ce s-a păstrat, cu salturile istorice și rupturile de rigoare, până în zilele noastre.

Principiul tematic sau *tematismul* se referă la obligativitatea existenței unei *teme conducătoare* în cadrul construcției muzicale. Utilizăm aici expresia "temă conducătoare", înțelegând prin aceasta atât *tema* în sensul de complex de motive melodice și ritmice ce se diferențiază în cadrul unei piese muzicale, ca idee de bază, distinctivă, cât și toate celelalte derivate ale sale, cu relațiile ierarhice ce se stabilesc între ele: tema principală, tema secundară, grupuri tematice principale și secundare etc.. De asemenea, luăm în calcul, atunci când ne referim la tematism, și subcategoriile monotematism, bitematism, tritematism și grupurile tematice - de această dată în calitatea lor de funcții sintactice.

Printr-o echivalență aproximativă – căci una absolută este greu de realizat dată fiind natura diferită a formelor de expresie artistică, analizând comparativ *tema muzicală*, *ideea* din literatură și *figura* din artele plastice, vom observa aceeași obstinență cu care le putem întâlni, pe fiecare dintre ele în domeniul de referință, în produsele artistice din perioada istorică cuprinsă între Renaștere și Impresionism.

Cu toate acestea, în interiorul spațiului temporal desemnat, felul în care aceste constante evoluează, căpătând noi valențe, atât la nivel stilistic general, cât și modul personal în care sunt tratate de fiecare creator în parte, în cadrul întregii

sale opere sau, mai mult, de la o lucrare la alta, se înscrie în coordonatele *variabilelor*, ca element de diferențiere, inovație și – în unele cazuri – revoluție.

Prin ***principiu teleologic*** înțelegem nevoia existenței unui parcurs, marcat de *început* și de *sfârșit* în creația muzicală. Orice lucrare renascentistă, barocă, clasică, romantică sau impresionistă trebuie să se înscrie într-un atare parcurs, de la momentul *incipitului* până la *finalis*-ul ce întregeste demersul creator și conferă un sens existențial al operei în cauză, ca reproducere la scară mică a sensului existenței omului și a parcosului său în univers. Teleologia unei compoziții muzicale trebuie deci realizată treptat, urmând modelul firesc al cursului vieții, iar structurile muzicale se supun acelorași legi imuabile, ce evoluează progresiv de la momentul nașterii până la momentul morții. Tehnicile dezvoltătoare, prelucrarea motivică, modulațiile, regulile de înlănțuire a intervalelor, constituie unelte cu ajutorul cărora compozitorul își exercită funcția sa de "imitator demiurgic", ce-și călăuzește întotdeauna rodul creației către finalul care i-a fost hărăzit.

Principiul repetiției este strâns legat de *atracția Centrului* și are rol de subliniere, de impunere a unui element sau a unei funcții cu importanță în discursul muzical. Repetiția excesivă dă naștere obsesiei – artificiu de mare impact în configurarea semantică a unei lucrări.

Unul din exemplele deja celebre este tema simfoniei a V-a de Beethoven, unde repetarea aceluiasi motiv – preluată și în episodul dezvoltător, conferă o extraordinară forță întregii lucrări, devenind o "emblemă" desinestătătoare.

Principiul reprizei ar putea fi numit și *principiul ciclicității*, deoarece el urmărește procesul natural al alternanței și revenirii. El se regăsește atât la nivel macrostructural, în planul formei, cât și la nivel microstructural, în cadrul secțiunilor muzicale. Formele monopartite în interiorul cărora alternează momentele de expoziție tematică cu momente dezvoltătoare, formele de tip strofă - refren, formele bipartite cu mică repriză,

formele tripartite, alternanța între secțiuni polifonice și secțiuni omofone, toate acestea sunt semne ale guvernării *principiului reprizei, al ciclicității* în construcția muzicală. Este în fapt o față sub care se deghizează o variantă a manifestării forței de **atracție a Centrului** la nivelul formei muzicale, repriza semnificând, după schema iudeo creștină, întoarcerea la timpul originar.

Bazată în principal pe funcționalitatea sistemului tonomodal, **atracția Centrului** este o constantă ce poate fi identificată și la nivelul limbajului muzical, impunând regulile de formare a legăturilor intervalice și a **cadențelor**. Pentru obținerea stabilității armonice, este indispensabilă respectarea legii atracției *Centrului* – definit ca sunet de pornire și de încheiere a unei piese muzicale, respectiv ca bază armonică a incipitului și finalisului unei lucrări. În jurul Centrului se organizează toate celelalte sunete/ trepte. Tot conform acestei legi, sunt realizate și tiparele melodico-armonice care compun cadențele – elementele care fac legătura cu alte zone armonice, în momentele dezvoltătoare, sau, dimpotrivă, reafirmă *centrul* în momentele de repriză. La nivel meta-muzical, raportarea la *Centru* reprezintă raportarea la *Divinitate*, la Univers. Ea duce în muzică la o anumită practică universală: ISONUL, ca "arhetip natural, cultural, transcendent și transcultural"¹.

A.2. Grupa constantelor cu întindere medie: trisonul și pulsația.

Trisonul, cu variantele sale Major – minor, și trisonul micșorat (începând din Romantism-Expresionism) și cel mărit (din Impresionism), reprezintă o constantă desprinsă din limbajul tonal. El poate fi recunoscut, ca element de sine stătător din punct de vedere al frecvenței cu care este utilizat, în toate lucrările aparținând perioadei Baroc – Romantism-

¹ Octavian Nemescu

Expresionism, respectiv Impresionism, în cazul trisonului mărit. Ca simbolistică, trisonul major este asociat cu Trinitatea, dar versatilitatea sa constitutivă – decurgând din celelalte trei tipuri ale sale – minor, mărit și micșorat – îi conferă o largă paletă expresivă: dualitatea major – minor, ca expresie a două dintre stările sufletești aflate la poli opuși (bucuria și tristețea), precum și extensiile lor *in extremis*, trisonul micșorat (tristețea disperată) și cel mărit (exaltarea, uimirea, dilatarea conștiinței).

Pulsația este prezentă în toate compozițiile scrise între Baroc și Impresionism. Ea este cea care imprimă *curgerea* muzicii, cursivitatea temporală a înălțărilor sonore. Își găsește corespondența în macro – univers, trimițând la pulsul planetelor, al zilelor și al nopților, al anotimpurilor, al mareelor etc. al naturii în general, dar apare și la nivelul micro-universului, în organismul uman, simbolizând pulsul inimii, ori – la nivel spiritual – pulsunile sufletești. În discursul muzical, pulsația apare fie ca element de contrast (spre exemplu pasajele motorice, rețelele mecanice etc.), în alternanță cu secțiunile statice, non-pulsatorice, "înghețate" în timp (spre exemplu coralul, planul pedalei etc.). Nu întâmplător, iambul are un loc atât de bine conturat în creațiile muzicale – el fiind cea mai naturală și universală pulsație (pulsul inimii și cel al respirației).

A.3. Grupa constantelor cu întindere scurtă: multitematismul, dualismul tematic, non-repetiția, non-pulsația, non-teleologia, non-tematismul.

Pentru explicarea alegerii constantelor din cadrul acestei categorii o să revenim la o observație anterioară - și anume la independența pe care au căpătat-o anumite componente particulare din cadrul unui element general, în articularea discursului muzical. Motivăm astfel co-existența, în cadrul aceleiași grupe, a termenilor generali de tip "principiu", cu cei particulari, care, la prima vedere, ar fi deja înglobați în cei dintâi – spre exemplu multitematismul, dualismul tematic – elemente conținute de denumirea mai globală de "tematism", cu atât mai mult cu cât existența lor în plan istoric – din punctul de vedere al acestei clasificări – nu se suprapune.

Multitematismul – ca procedeu de construcție bazat pe o pereche de teme/grup tematic cu caracter diferit, este prefigurat – ca excepție - încă din Baroc (de Johann Sebastian Bach – caz ce se abate de la monotematismul epocii, prin fugile sale duble, triple ori cvadruple, sau în sonatele fiului său, Carl Phillip Emmanuel Bach) și instituit ca regulă în Clasicism. Sub influența dialecticii hegeliene, preluate de către școlile de la Manheim, Berlin și Viena, în cristalizarea formei de sonată apare **dualismul tematic**, ce presupune două teme sau două grupuri tematice diferențiate prin caracter, dar mai ales prin tonalitate. Dualismul tematic presupune relații de subordonare (ideea de temă principală - temă secundară), de opoziție dar și de complementaritate între cele două teme/grupuri tematice, iar tensiunea dintre ele escaladează în secțiunea dezvoltătoare, fiind apoi dezamorsată în reexpoziție/repriză, unde ambele sunt prezentate în aceeași tonalitate.

Dualismul tematic se întinde până în zona perioadei romantice, unde conflictul sau, după caz, complementaritatea dintre *teză* și *antiteză* capătă noi proporții pe măsură ce secțiunile dezvoltătoare sunt lărgite mult peste granițele atât de strict trasate în schemele clasice, grație unor reguli mai permissive în ceea ce privește echilibrul construcției, în favoarea unei valorizări exacerbate a mesajului muzical poetic - purtător de o încărcătură afectivă uneori exagerată.

Ajungem apoi la episodul negațiilor vehemente, al desființării tuturor constantelor anterioare, respectiv a simbolurilor precedente, vorbind astfel de **non-pulsație, non-repetiție și non-teleologie** – în serialismul integral și de **non-tematism** – ca pulverizare a *ideii/figurii*, în serialism (tehnica poantilistă) și aleatorism.

2. GRUPA B – Clasificarea constantelor în funcție de dimensiunile în cadrul cărora ființează/pot fi definite

Pornind de la premisa că unele constante pot fi judecate ca arhetipuri, pentru conturarea acestei grupe vom reveni la clasificarea lui Octavian Nemescu și la a sa delimitare, pe 3 paliere de existență, a modelelor esențiale.

Gradul I. Arhetipurile transcendente sau transculturale, cu corespondențele lor la nivel muzical:

- Arhetipul Centru – atracția Centrului/ practica isonului
- Arhetipul Trinității – raportul trisonic
- Arhetipul Urcării și cel al Coborării - ascensio/ descensio
- Arhetipul Învierii (la iudeo-creștini) și Trezirii (la hinduși) – cadența picardiană
- Arhetipul Surprizei - cadența evitată/ întreruptă (relația V – VI)

Gradul II. Arhetipurile naturale, cu corespondențele lor la nivel muzical:

- Arhetipul gravitației – rezolvarea disonanțelor, toate cadențele, forma ABA
- Arhetipul nașterii și al morții – incipit și finalis
- Arhetipul contrariilor – conflictul tematic, dualitatea Major - minor
- Arhetipul echilibrului – proporțiile formale
- Arhetipul ciclic - principiul reprizei

Gradul III. Arhetipurile culturale, cu corespondențele lor la nivel muzical: cadențele

3. GRUPA C – Clasificarea constantelor în funcție de parametrii muzicali în cadrul /asupra cărora funcționează

Pentru această categorie am luat în calcul constantele care acționează la nivelul celor patru parametri ai sunetului muzical: înălțimea (constantele de limbaj, ce înglobează sistemele modal, tonal, atonal, politonal, polimuzical, serial, bruitist, aleatoric, spectral, arhetipal, polistilist, fusion), dinamica (cântatul uniform, cântatul în nuanțe clare - fără treceri gradate, cântatul cu treceri gradate de la o nuanță la alta), durata (ansambluri de durate ritmice, în funcție de zona geografică a culturilor unde se plasează, specificitatea anumitor tempo-uri

pentru anumite genuri și forme muzicale) și timbrul (anumite instrumente folosite cu precădere în diverse epoci).

Analiza apariției acestor constante reliefează legături de cauzalitate între:

- capacitățile tehnice ale construcției de instrumente și adoptarea/dezvoltarea unor tehnici interpretative și componistice, de exemplu: partiturile dedicate clavecinului (Baroc – început de Clasicism) sunt mai puțin solicitante din punct de vedere al virtuozității interpretative, cât și mai echilibrate din punct de vedere al mesajului/conținutului ideatic meta muzical (limitarea utilizării gradațiilor dinamice – lărgită în oarecare măsură prin artificii agocice – obligând la o anume austeritate semantică); odată cu apariția forte-pianului/hammerklavierului, suprapusă perioadei clasic-romantice, putem remarca trecerea de la stilul rezervat la cel al pasiunilor dezlănțuite, subliniate printr-o preocupare aproape nebunească pentru virtuozitate (Liszt, Schumann, Chopin,), dar și pentru treceri bruște sau treptate la/ de la intensități foarte puternice (f, ff, fff, ffff) la nuanțe minime (p, pp, ppp, pppp), ca formă de manifestare muzicală a unor trăiri sufletești supradimensionate; transformarea și îmbunătățirea calităților instrumentului conduc apoi la pianul electric, iar în cele din urmă la cel electronic și la sintetizator – adâncind separarea între muzica cultă, "serioasă" și cea a maselor, de divertisment; ca urmare a progresului tehnologic, putem deci vorbi și de lărgirea aparatului orchestral, de evoluția formelor și genurilor muzicale, de tranziția de la un limbaj muzical la altul, dar și de muzica asistată de calculator, de translația instrumentelor clasice în zona muzicii de divertisment, implicit de evoluția lor spre instrumentele electro-acustice și electronice, de apariția și dezvoltarea unei multitudini de stiluri și genuri muzicale comerciale, a muzicilor experimentale (ce îmbină elemente de limbaj "clasic" cu elemente ultra progresiste) și a experimentelor și

interferențelor inter-culturale și a producțiilor interdisciplinare (combinarea muzicii cu arte vizuale, proiecții, instalații etc.)

- conținutul ideatic non muzical (mesajul religios, laic) și conținutul ideatic muzical, de exemplu: expresia sacralității manifestată în relațiile funcționale dintre sunetele sistemului modal și ale celui tonal în perioada Renaștere – Romantism; "detronarea" Divinității manifestată muzical în desființarea temeii, a repetiției și atracției Centrului în serialism etc.
- contextul socio – politic - religios și proliferarea anumitor genuri și forme muzicale în anumite perioade istorice, de exemplu: motetul în Renastere, fuga și missa în Baroc, sonata în Clasicism, formele și genurile libere - scherzo, impromptu, fantezia - în Romantism, preocuparea pentru ieșirea din rigoarea formală și pentru genuri noi începând cu Impresionismul; în același timp, putem vorbi de redescoperirea cantatelor, a oratoriilor – în perioadele nazistă, comunistă – ca mijloc de propagandă prin intermediul muzicii, de impunerea – în țările cu dictatură politică – anumitor genuri și limbaje muzicale (sonoritățile tonale, armoniile consonante, melodiile cu profile ușor de reținut) și de interzicerea altora (limbajele avangardiste) – sub pretextul că, prin natura mesajului lor, sau prin neconcordanța cu normele impuse de partid, ele subminează autoritatea statului.

4. GRUPA D – Clasificarea constantelor în funcție de proiecția credințelor în modele transedentale

Data fiind complexitatea subiectului – ce ar putea constitui în sine un punct de plecare pentru un studiu viitor, ne asumăm din start, în tratarea acestei problematice, imposibilitatea acoperirii tuturor ipostazelor legate de proiecția credințelor în plan artistic - și în special muzical, la nivelul tuturor tipurilor de culturi și civilizații.

De aceea, vom stăruia asupra zonei europene, limitându-ne la a menționa aspecte din celelalte culturi doar cu titlu comparativ vis a vis de cele extrase din sfera principală de interes.

Ținând cont de limitarea lor culturală, temporală și geografică, vom trata aceste proiecții dogmatice transpuse în plan muzical ca pe **constante ne-universale**, tributare particularităților ce disting credințele pe care le proiectează.

4.1. Uniciclicitate versus pluriciclicitate.

Referindu-ne la spațiul european și la cel al Orientului mijlociu, respectiv la credința iudeo-creștină ce recunoaște un sigur mare ciclu al existenței universului, putem identifica următoarele arhetipuri transcedentale:

- *arhetipul trinitar*, ca ipostază a Divinității ternare (Tatăl, Fiul și Sfântul Duh), reprezentat prin trisonul format pe baza armonicilor 1, 3 și 5; cadența completă I – IV – V – I proiectează astfel traseul inițiativ pe care sufletul îl parcurge până la Dumnezeu Tatăl, prin mijlocirea Fiului și a Sfântului Duh (numai în cazul creștinismului); în cazul hinduismului, trinitatea este personificată de Brahma, Shiva și Vishnu. Viziunea asupra ipostazei ternare a Divinității se găsește și la vechile religii, ca, bunăoară, cele ale Egiptului Antic (Osiris, Isis și Horus). În iudaism și islam Divinitatea este nedivizată.
- *doctrina triumfalistă, justițialistă*, conform căreia Binele învinge Răul în finalul luptei dintre cei doi poli; Judecata de Apoi marchează Sfârșitul Timpului, glorificat de perspectiva Învierii (învierea morților); în muzică, învierea este reprezentată de utilizarea cadenței picardiene la finalul unui discurs scris într-o tonalitate minoră (dată fiind asocierea minor – trist, închis, mohorât/ major – vesel, deschis, luminos, o lucrare scrisă în perioada impunerii dogmei creștine în arte nu se putea încheia, conform principiilor guvernante de natură metamuzicală reflectate în regulile construcției muzicale, decât într-un trison major, așa cum ciclul vieții pământești se va încheia, după Judecata de Apoi, cu

triumful Binelui, cu învierea morților și cu reîntoarcerea acestora la Dumnezeu Tatăl, prin Fiul și prin Sfântul Duh).

Dacă Barocul este caracterizat, printre altele, de cadențele picardiene, nelipsite mai ales în finalul compozițiilor bachiene, Clasicismul (începând cu Beethoven) și Romantismul vor purta emblema finalurilor trimfaliste, realizate prin insistența pe trisonul tonalității de bază, susținută de o acumulare timbrală și dinamică (culminație atinsă pe finalul cadenței, prin îmbogățirea planului armonic vertical – acorduri de opt sunete în cazul partiturilor pentru pian, tutti în cazul lucrărilor pentru ansambluri camerale sau orchestră, prin crescendo și prin augmentarea valorică a ultimului acord).

Semnificația sacră a cifrei 3 nu se reflectă însă doar în reprezentarea Divinității. *Timpul* iudeo-creștin este și el ternar, cu repriză: A-ul aparține timpului originar, idilic, momentului sublim al creației, B-ul corespunde greșelii fatale și izgonirii din Rai, momentului prefacerilor, al conflictului și al degradării, iar revenirea A-ului marchează recuperarea timpului inițial, restaurarea stării de armonie și de perfecțiune. De aici forma A – B – A, ca proiecție muzicală a credinței în timpul biblic (sacru).

Altfel stau lucrurile în zona Orientului îndepărtat, unde dogma hindusă afirmă existența unei multitudini de cicluri de început și sfârșit, pe parcursul cărora sufletul se reîncarnează succesiv, parcurgând de fiecare dată traseul vieții pământene pentru a evolua spre purificare.

Timpul hindus este multicircular, trasând o spirală lineară, ascendentă, la capătul căreia se află mântuirea prin decantare spirituală, pentru racordarea la planul superior al esențelor.

Formele muzicii hinduse sunt bipartite (cu evoluție spiralo-liniară), alternând între rubato și giusto, respectiv între lumea spirituală, elevată - nonpulsatorie și cea materială, carnală, frustă - pulsatorie. A-ul este caracterizat de sonorități rarefiate, consonante, materialul acustic situându-se în zona armonicelor apropiate, în vreme ce B-ul utilizează armonicile

îndepărtate, pentru a reda densitatea disonantă a lumii pământești, impure.

4.2. Creștinism versus ateism în cultura europeană/ Tematism versus nontematism și trecerea de la religie la filosofie

Legăturile evidente și asumate între artă și religie/filosofie pot fi urmărite în toată istoria civilizației europene, ca modalitate de determinare a schimbărilor succesive de perspectivă asupra relației dintre om și Univers. Dacă la vechile culturi politeiste, ale grecilor și romanilor, sistemul intonațional bazat pe moduri cu diferite funcții ritualice era determinat în mod echilibrat de concepte religioase dar și filosofice, începând cu perioada Ars Antiqua și Ars Nova, influențele din ce în ce mai puternice ale religiei iudeo-creștine devin suverane în instituirea regulilor formale de compoziție muzicală.

În perioada Renașterii și Barocului, existența *temei* muzicale devine așadar o reprezentare artistică a dogmei zeului unic - iar de aici, în mod firesc, impunerea monotematismului ca modalitate de recunoaștere a unui singur Dumnezeu.

Complexitatea pe care o capătă conceptul teologic al esenței divine în Clasicism, odată cu punerea în discuție a dialecticii hegeliane și cu conștientizarea dualității ce însumează, în același timp, teza și antiteza matricei universale, va transforma excepțiile în reguli și va aduce în prim plan multitematismul, dar mai ales dualismul tematic. Demontarea principiului "crede și nu cerceta" va decorseta discursul muzical din rigorile structurale, dând frâu liber "digerării intelectuale" a ideilor, în secțiuni dezvoltătoare din ce în ce mai elaborate.

Începând cu Romantismul, în evoluția gândirii europene, marcată de bătaia pentru supremație între religie și filosofie, aceasta din urmă își va recâștiga un loc din ce în ce mai important – fapt proiectat și în plan artistic.

Schopenhauer, primul gânditor cu aplecări asupra spațiului extrem oriental, aduce în discuție instabilitatea lumii, iluzia și suferința înconjurătoare. În plan muzical, aceste idei se fac simțite prin instabilitatea tonală, prin modulația continuă și

prin hiper cromatism, iar de la *tema infinită* a lui Wagner nu mai este decât un pas până la dizolvarea tematică totală și intenționată - consecință firească a *ateismului*, ce va elimina *Centrul* atât din gândirea filosofică cât și din cea artistică.

Implicațiile reconsiderării relației dintre om și Univers sunt astfel resimțite la toate nivelurile manifestării existenței umane, iar expresia artistică a modului în care umanitatea se raportează la mediul înconjurător nu face excepție de la aceste reguli.

Pe lângă toate grupele și categoriile menționate mai sus, am luat în calcul și **grupa constantelor absolute**, în cadrul căreia regăsim permanențe ce țin de legile fizice de propagare și receptare a sunetului, precum vibrația și limita de percepție.

În funcție de constantele de referință - și numai în raport cu ele, putem identifica o serie nesfârșită de elemente de natură subiectivă, *variabilă*, care sunt introduse prin alegere sau datorită unor conjuncturi istorice, culturale, sociale etc.. Ele constituie modalitatea prin care un compozitor sau un interpret își poate aduce contribuția personală, recognoscibilă, la diferențierea uneia sau mai multor constante.

Exemple de *variabile* pot fi: orchestrația, profilurile melodice, organizarea ritmică, opțiunea pentru un anumit tip de estetică (expozitivă sau dezvoltătoare) și orice alt element care ține de îmbogățirea, individualizarea și *diversificarea/variația* unei constante.

Vom concluziona că, de-a lungul istoriei, credințele oamenilor în modele transcendente au dus la anumite practici culturale care s-au proiectat în variate domenii, generând, în macro și în microstructura gândirii umane, modele și reguli de sistematizare și exprimare emoțional – estetică, identificabile sub forma marilor perioade / curente ce delimitează paradigmele evoluției noastre.

TABELE

GRUPA A – Clasificarea constantelor în funcție de acoperirea lor în timp¹

A - CLASIFICAREA CONSTANTELOR ÎN FUNCȚIE DE ACOPERIREA ÎN TIMP							
Perioada	Renaștere	Baroc	Clasicism	Romantism	Impresionism	Serialism	Aleatorism
Constante lungi							
limbajul tonal-modal							
principiul tematic							
principiul teleologic							
principiul repetiției							
principiul reprizei							
atracția centrului							
Cadențele							
Incipit- Finalis							
Constante medii							
Pulsația							
Trisonul							

Constante scurte							
multitematismul							
dualismul tematic							
Non - repetiția							
Non - pulsația							
Non - teleologia							
Non - tematismul							
Trisonul mărit							

¹ Ne referim la acoperirea continuă, succesivă, pe parcursul mai multor curente.

GRUPA B – Clasificarea constantelor în funcție de dimensiunile în cadrul cărora ființează/ pot fi definite

B - CLASIFICAREA CONSTANTELOR ÎN FUNCȚIE DE DIMENSIUNILE ÎN CADRUL CĂRORA FIINȚEAZĂ / POT FI DEFINITE

Gradul I		
Arhetipuri transcendente	Arhetipul Trinității	raportul trisonic
	Arhetipul Centru	atracția Centrului
	Arhetipul Urcării și Coborării	ascensio/descensio
	Arhetipul Învierii/ Trezirii	Cadența picardiană, unele modulații sau cadențe (ex. V-VI)
Gradul II		
Arhetipuri naturale	Arhetipul Nașterii/ Morții	incipit – finalis
	Arhetipul contrariilor	bi-tematismul, conflictul tematic
	Arhetipul echilibrului	proporțiile formale
	Arhetipul ciclic	principiul reprizei
	Arhetipul gravitației	rezolvarea disonanțelor
Gradul III		
Arhetipuri culturale		Cadențele, timbrurile cântărilor

**GRUPA C – Clasificarea constantelor în funcție de
parametrii muzicali în cadrul / asupra cărora acționează**

**C - CLASIFICAREA CONSTANTELOR
ÎN FUNCȚIE DE PARAMETRII MUZICALI
ÎN CADRUL / ASUPRA CĂRORA ACȚIONEAZĂ**

CONSTANTA	PARAMETRU
Sistem tonal	Frecvență/Înălțime
Sistem modal	Frecvență/Înălțime
Sistem atonal	Frecvență/Înălțime
Sistem serial	Frecvență/Înălțime
Cântatul uniform	Dinamică/ Intensitate
Cântatul în nuanțe clare F sau p	Dinamică/ Intensitate
Cântatul cu treceri de la F la p	Dinamică/ Intensitate
Ansambluri de pulsații (în fct. de zona geografică)	Durată
Specificitatea anumitor tempo-uri pentru anumite genuri și forme	Agogică
Anumite instrumente folosite cu precădere în diverse epoci	Timbru