RETORICĂ ȘI PASIUNE ÎN FENOMENOLOGIA DISCURSULUI MUZICAL (I)

Tudor MISDOLEA

Retorica este arta de a convinge. Regulile ei se aplică la orice tip de discurs menit să convingă printr-o argumentație atât rațională cât și emoțională. Discursul configurează relația umană de o manieră metafizică exprimând contingența omului în cadrul asumării responsabilității libertății sale. Discursul muzical se constitue conform unei practici retorice specifice care pune în valoare independența muzicii constituită ca un sistem de comunicație directă de la individ la individ, de la personalitate la personalitate.

În studiul de față vom arăta cum elementele și legile retoricii sunt implicate în fenomenologia discursului muzical, discurs al cărui scop este să transmită auditorului dorința spirituală și pasională a cunoașterii estetice.

Orice discurs este o modalitate perenă de a sesiza realul conform viziunii locutorului, locutor implicat el însuși în acest real. Discursul muzical este expresia dinamică a unei necesități particulare în procesul afirmării capacității omului de a-și cunoaște structura și funcționalitatea orizontului său social și cultural. În acest proces el are nevoie de o putere de convingere fără echivoc și deosebit de eficace. El și-a făurit și a dezvoltat un instrument, o tehnică specifică pe care vechii greci au numit-o «rhetorike» și care apoi a devenit în limba

https://biblioteca-digitala.ro

latină, « rhetorica ». Atât pentru grecul Aristotel[1] cât și pentru latinii Quintilian și Cicero[2], retorica este arta de a convinge, arta de a atrage și emoționa auditoriul, artă fundamental bazată pe reacțiile naturale ale omului la modificările contextului în care trăiește. Ea este arta de a descoperi prin spirit și emoție toate căile care ne pot convinge. De aici decurge în mod direct caracterul social și cultural al retoricii. Nu există retorică singulară. Nu există retorică a deșertului. Ea nu reprezintă o speculație artificială, un exercițiu gratuit al limbajului. Retorica pune în evidență poziția și atitudinea omului într-un cadru instituțional determinat de legi, moravuri și credințe. Dimensiunea culturală a retoricii este în același timp dimensiunea sa istorică pentru că acest exercițiu social nu poate să se desfășoare decât într-un context de valori simbolice care adâncesc posibilitățile omului de a cunoaște în profunzime realul. Lumea retoricii este lumea vieții însăși, lumea mișcării și a comunicației, lumea profundă a sufletului uman și în ultimă instanță, lumea adevărului. De aceea ea este o artă. Precizăm că termenul « artă » provine din grecul « technê » care în latină devine « ars » și care la origine făcea referință mai mult la ideea unei metode raționale, a unui sistem de reguli destinate practicii unei meserii. În timp, termenul a căpătat conotațiile pe care le cunoaștem astăzi[3].

În acest context «pasiunea» este un element determinant al dinamicii recunoașterii adevărului în forma sa originară; ea își pune amprenta hotărâtoare în arta de a convinge, constituindu-se, după Descartes, ca o formă de gândire. Fenomenologia și structurarea unui discurs muzical pleacă de la ideea de convingere ca să ajungă în final, prin desfășurarea sa pasională, la descoperirea realității sufletului uman.

---

[1] Aristotel, *Retorica.*
[2] Quintilian, *Institutio oratoria ;* Cicero*, De Oratore.*
[3] M. Heidegger, *L'Origine de l'œuvre d'art*, Gallimard, Paris, 2001.

https://biblioteca-digitala.ro

1. Retorica, mecanism necesar în structurarea discursului muzical

Retorica înțeleasă în sensul ei de artă a convingerii este locul de întâlnire al omului cu discursul, locul unde pasiunea în starea ei brută devine « logos »[1], unde haosul devine ordine, unde sacralitatea intră în cotidian. Retorica este o ontologie, adică o știință a « ființei ». Ca subiect « ființa » este « unul »; ca predicat ea este « multiplul ». Cu această observație Aristotel face din teoria lui Platon a « Ideilor » o teorie desuetă punând în același timp bazele teoriei « propozițiilor ». Prin retorică, acolo unde pasiunea (în grecește « to pathos ») joacă un rol esențial în procesul de convingere, se pune în evidență logica identității și a diferenței, logică care prin dialectica ei, stă la baza teoriei limbajului. Mai mult, după Gorgias, retorica este arta supremă pentru că ea impune regulile sale tuturor celorlalte arte. Ea este de fapt arta de a pune în valoare obiectivele estetice ale celorlalte arte, adică un fel de mediator universal.[2]

Discursul muzical, prin arta retoricii, pune față în față raportul neîntrerupt între mijloacele de expresie și finalitatea căutată a operei. Pe tot parcursul acestui discurs se articulează dialectal succesiuni de mișcări care constitue cadrul imanent în care timpul, metaforic vorbind, devine perceptibil. În sensul acesta Stravinsky vede în opera muzicală o construcție unică și necesară al cărui scop este constituirea unei ordini imuabile între om și timp: « Le phénomène musical nous est donné ă seule fin d'instituer un ordre entre l'homme et le temps. Pour être réalisé, il exige

[1] În filozofia lui Heraclit « logos-ul » este legea ființei, necesitate universală; la Platon « logos-ul » reprezintă divinitatea ca sursă a ideilor; la stoicieni « logos-ul » este însăși rațiunea, la neo-platonicieni unul din aspectele divinității, iar la creștini cea de a doua parte a Trinității; cele trei principii fundamentale ale « logos-ului » sunt: rațiunea, identitatea și non-contradicția.

[2] P. Aubenque, *Le problème de l'être chez Aristote*, Quadrige/Presses Universitaires de France, Paris, 1962.

https://biblioteca-digitala.ro

donc nécessairement et uniquement une construction.» (I. Stravinski *Chronique de ma vie*, Ed. Denöel, Paris, 2000). Muzica, care are drept vocație esențială structurarea unei temporalități atât umane cât și cosmice, pune în mișcare o ontologie fenomenologică care sondează în cele mai mici detalii interioritatea primară a omului. În sensul acesta putem gândi sunetele muzicale ca o modalitate primordială de a exprima emoțiile, sentimentele, ideile, adică tot ceea ce determină pasiunile. Astfel, ca în orice relație retorică, o operă muzicală pune față în față trei elemente determinante în constituirea ordinei de care vorbeam mai sus citându-l pe Stravinsky: compozitorul, auditoriul și discursul. Compozitorul pune în mișcare « argumentele », adică elementele primare ale construcției muzicale prin care se dezvoltă « pasiunile » atât în starea de spirit a creatorului cât și în cea a auditoriului. Discursul este cel care configurează relația umană de o manieră metafizică și care, în final, exprimă contingența omului în cadrul asumării responsabilității libertății sale. În fapt discursul muzical se constitue conform unei practici retorice specifice care pune în valoare independența muzicii constituită ca un sistem de comunicație directă de la individ la individ, de la personalitate la personalitate. Acest sistem pune în mișcare elementele constitutive ale percepției interioare la nivelul substraturilor primitive fundamentale ale conștiinței de sine. La nivel macroscopic, adică la nivelul exteriorizării și al practicii, activitatea conștientizată a percepției interioare devine ceea ce numim în mod curent « patos » și « etos ». « Patosul » este starea de spirit către care un individ tinde în mod natural conform dispozițiilor sale firești și către care este orientat și disponibil. Această stare de spirit conduce în mod direct la pasiune și ea caracterizează atât compozitorul cât și auditoriul. « Etosul », în schimb, este acea predispoziție imuabilă, acea capacitate intențională prin care compozitorul face din arta sa expresia adevărului, expresia realului originar. În cadrul discursului muzical etosul și patosul se completează reciproc printr-o dialectică a necesității înțelegerii. Pe drumul acestei înțelegeri a realității, omul se

https://biblioteca-digitala.ro

simte în mod imuabil dator să intervină, să argumenteze, să convingă cu toate mijloacele ce îi stau la dispoziție[1]. Conștiința acestei datorii metafizice fundamentează obiectivele retoricii dându-i în același timp mijloacele practice de structurare a discursului de orice natură ar fi el. Etosul este cel ce dă credibilitate discursului, în timp ce patosul este cel ce îl face acceptabil. Etosul și Patosul devin astfel două entități complementare. Dialectica lor dă naștere pasiunii care este logica identității și a diferenței și în același timp potențialitatea acțiunii. Practica discursului muzical își găsește sursele primare în această logică a identității și a diferenței, logică care relevă problematica comunicației de la individ la individ și care conferă muzicii funcția ei metaforică și metonimică. Prin această practică semnificativă se realizează conivența intrinsecă a spiritului cu natura, complicitatea acestuia cu pasiunea individuală, trecerea exemplară de la virtual la formal, adică, în termenii utilizați de Mircea Eliade, de la sacru la real[2].

Pe tot parcursul acestui drum, omul muzical în căutarea metafizică a identității personale, descoperă în interiorul său enigma timpului biologic și cosmic care constitue cadrul existențial în care își desfășoară cu toată plenitudinea dorința sa de viață pasională. Este un specialist în retorică, grecul Denys din Halicarnas (sec. I î.Chr.) cel care conferă reprezentării ascunse din spatele expresiei muzicale un fel de putere supranaturală pusă la dispoziția omului pentru a se defini el însuși, pentru a-și încerca puterea de înțelegere în scopul integrării lui în ordinea universală. Contemporaneitatea este epoca întrebărilor; ea este epoca în care totul se repune în cauză ; ea este epoca dezbaterilor și a preponderenței promovării individuale. În acest tip de epocă elementele principale ale retoricii, etosul, patosul și logosul și în consecință pasiunea în toată complexitatea ei, devin cu mai multă acuitate elementele determinante ale discursului în contextul în care ele se manifestă. Putem vorbi de o

[1] C. Plantin, *Essais sur l'argumentation*, Presses Universitaires de France, Paris 1990.
[2] Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1996.

https://biblioteca-digitala.ro

conștiintă pasională care este o conștiință de sine proiectată în ordinea naturală a realității și care este facultatea de a lua o decizie în fața problemelor existențiale ale omului « estetic »[1]. Pasiunea este omul în fata situatiei, cum ar spune Sartre. Pasiunea face ca omul să existe în ansamblul lui, dându-i sentimentul responsabilității libertății asumate de el însuși. Prin ea omul își definește o poziție, o atitudine cu care reușește să învingă incertitudinea și contingența legată de trecerea timpului. Pentru Stravinsky, muzica este singurul domeniu unde omul realizează prezentul. Orice discurs muzical pune în miscare argumentele unei logici pasionale, logică care articulează elementele retoricii într-un sistem de gândire global capabil să facă față întrebărilor imuabile ale existenței. Parafrazându-l pe Hugo Friedrich putem spune că întreaga muzică contemporană exprimă semne de întrebare și probleme din cele mai complicate ale căror soluții rămân de cele mai multe ori în suspensie sau în cel mai bun caz înconjurate de un mister contrafăcut. În aceste condiții discursul muzical este chemat să argumenteze de o manieră exemplară orice idee nouă, orice nou procedeu, orice înlănțuire sonoră specifică, recurgând pentru aceasta la o retorică dintre cele mai subtile[2]. Orice tip de limbaj, deci și cel muzical, este argumentativ deci retoric. În spatele oricărei fraze muzicale stă o stare de spirit, o idee pe care creatorul, conform posibilităților lui, încearcă să o pună în evidență, să o argumenteze. De felul cum o face depinde însăși perenitatea operei sale. De felul cum mânuiește această « praxis » care este retorica depinde succesul instaurării unei ordini imuabile în relația omului cu timpul, ordine pe care Stravinsky, în lucrarea sa *Chronique de ma vie*, o considera drept scopul muzicii. Retorica, cu corolarul ei pasiunea, conferă discursului muzical două proprietăți determinante care se transformă în tot atâtea forțe fundamentale în definirea poziției omului în contextul în care trăiește. Este vorba de capacitatea de adaptabilitate și de variabilitate. Adaptabilitatea se realizează

[1] A. Michel, *La Parole et la Beauté. Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, P.U.F., Paris, 1992.
[2] C. A.Willard, *A Theory of Argumentation,* University Press of Alabama, 1989.

https://biblioteca-digitala.ro

în raport cu auditoriul, cu circumstanțele momentului, cu personalitatea compozitorului. Variabilitatea se modelează după gust, după stil și după materia sonoră vehiculată. Prin aceste două concepte expresia muzicală se integrează în realitatea contextuală, în lumea mișcării și a comunicației, în lumea profundă a conștiinței umane și în ultimă instanță, în lumea adevărului. Ea pune sonoritățile în act, transformându-le în emoție, sentiment și rațiune.

2. Componentele dinamice ale retoricii discursului muzical

Epoca modernă este epoca întrebărilor și în același timp a detronării oricărui piedestal, într-un cuvânt a desacralizării. Această desacralizare aduce cu sine impunerea relativului și al refuzului transcendenței în perceperea realității. Este evident o nouă situație existențială. În căutarea obsesională a libertății mai mult sau mai puțin artificiale omul se vede în postură de demiurg căzând astfel, paradoxal, în capcana egocentrismului absolut. Arta este chemată să reflecteze această nouă lume. Pe ringul dezbaterilor relative și al relativității pozitionale, retorica devine una din armele esențiale ale interlocutorilor. Expresia muzicală, prin capacitatea ei de abstractizare profundă a fenomenologiei conștiinței de sine, aduce în câmpul observației retorice elementele specifice ei, stabilind, după Stravinsky, o relație de ordine între om și timp.

Am vorbit în paragraful anterior de stările statice care caracterizează retorica discursului muzical : patosul, etosul și pasiunea. Vom aborda în continuare aspectul dinamic al derulării argumentației, argumentație care își găsește izvoarele tocmai în aceste stări. Mai întâi trebuie să observăm că argumentația se desfășoară într-un cadru dialectal particular. Această particularitate provine din faptul că factorul uman este predominant în evoluția oricărui discurs care caută să demonstreze o anumită realitate, în timp ce cadrul dialectal clasic nu ia în considerare factorul uman decât pentru a semnaliza contradicția. Într-un discurs retoric, oricare ar fi natura lui, patosul, etosul și logos-ul trăiesc într-o simbioză

https://biblioteca-digitala.ro

existențială în care pasiunea joacă un rol esențial, în timp ce în dialectica clasică numai natura și algoritmul raționamentului contează. Aristotel situa dialectica la mijlocul drumului între filozofie (sau știință) și retorica înțeleasă în sensul ei cel mai general ca arta de a convinge[1]. Conținutul și structura componentelor dinamice ale retoricii diferă de la subiect la subiect. În studiul de față vom aborda dinamica acestor componente de o manieră caracteristică discursului muzical. Vom analiza în continuare, rând pe rând, caracteristicile retorice esențiale ale compoziției unui discurs muzical capabil să exprime convingător acea relație de ordine între om și timp de care vorbea Stravinsky.

a. Invenția. Elementul dinamic care marchează în primul rând orice discurs muzical este « invenția ». Invenția este facultatea de a inventa (de la latinul « inventio », adică « găsirea ideilor »), înțelegând prin aceasta, acțiunea de a imagina, de a crea ceva nou. Fenomenologia expresiei muzicale este tributară invenției pentru că prin ea se realizează o nouă sinteză de idei și în special o nouă combinație de mijloace în vederea obținerii rezultatului scontat. Orice compoziție autentică aduce cu sine o nouă abordare a realității, o nouă reflecție a adevărului în forul interior al compozitorului. Este deajuns să facem referință la celebrul « Clavecinul bine temperat » de Bach care explorează magistral universul sonor, ideatic și emoțional al celor douăsprezece tonalități majore și minore. Lucrarea se transformă într-un original tratat de compoziție în cadrul căruia caracteristicile estetice ale fiecărei tonalități se materializează într-un adevărat portret. În acest context al invenției trebuie remarcat că asocierea unui preludiu cu o fugă, dacă nu este inventată de Bach, este în mod considerabil dezvoltată de el. Preludiul provine direct din spiritul imaginativ, la care răspunde fuga, contraponderea lui, adică produsul rigoarei și al ordinii transcendentale. Ansamblul « preludiu – fugă » devine astfel o modalitate de exprimare al unui sistem de gândire specific și în același timp

[1] M. Meyer, *De la métaphysique ă la rhétorique*, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1996.

https://biblioteca-digitala.ro

un autentic tratat al pasiunilor sufletului, al stărilor emoționale[1]. Fiecare compozitor autentic, fiecare creator găsește în propria sa personalitate, în straturile ante-predicative ale conștiinței sale, resursele dezvoltării inventive ale ideilor muzicale ce îl animă. El reușește să exprime astfel adevărul transcendent și originar.

b. Elocuțiunea și Dispoziția. Într-un discurs muzical, răspunzând unor cerințe particulare, elocuțiunea și dispoziția constituie două elemente dinamice ale căror funcționalități se întrepătrund într-o complementaritate specifică construcției frazei muzicale. Prin elocuțiune se stabilește sintaxa care să fie capabilă de a argumenta eficient ideile vehiculate în faza invenției. Situându-se între inimă și spirit[2], practica elocuțiunii conduce la alegerea și organizarea motivelor, a propozițiilor și a frazelor în cadrul unei sintaxe muzicale determinate. Calitățile esențiale ale elocuțiunii sunt claritatea și diversitatea. În practică, elocuțiunea capătă sensul de stil[3] a cărei definire este determinată de compoziția sintactică a frazei. Elocuțiunea definită astfel trebuie să facă față exigenței de convenienţă adică de adaptare la subiect , la circumstanțe și la auditoriul implicat în evoluția estetică a unui discurs muzical. Elaborarea unei elocuțiuni care să ordoneze de o manieră clară invenția în cadrul unei sintaxe particulare, trece în mod necesar prin trei faze esențiale. În cadrul discursului muzical aceste trei faze se percep simultan printr-un concept caracteristic care definește însăși actul compozițional. *Este vorba de ordonarea propriu-zisă a materialului sonor, de dinamica legăturilor între componentele sonore și de raportul între ritmică și metrică*[4].

Prima fază a elaborării unei elocuțiuni este deci *ordonarea materialului sonor* în cadrul unei categorii

---

[1] G. Cantagrel, *Symbolique et rhétorique dans l'œuvre de Bach*, Comunicare ținută la Academia de arte frumoase, Paris, 2008.
[2] J. Gardes-Tamine, *La rhétorique*, Armand Colin, Paris, 1996.
[3] Kibédi-Varga, *Rhétorique et littérature. Etudes de structure classique*, Didier, Paris, 1970.
[4] În literatura de specialitate acest raport între ritm și metru este definit prin termenul « număr » (Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Librairie Générale Française, 1992)

https://biblioteca-digitala.ro

sintactice specifice în care acest material sonor devine realitate muzicală[1]. În general, astăzi, sunt cristalizate patru categorii sintactice elementare: monodia, omofonia, polifonia și eterofonia. După Ștefan Niculescu, toate aceste patru categorii sintactice de bază se pot defini prin raport cu monodia. Astfel, considerând că monodia este o distribuție orizontală de obiecte sonore, polifonia este o distribuție verticală, o suprapunere de mai multe monodii distincte, care evoluează simultan și într-o relativă independență. Dacă în cadrul polifoniei, monodiile care o compun evoluează independent, omofonia este un fel de dilatare pe verticală a unei monodii, dilatare care respectă limitele fiecărui obiect sonor constitutiv al monodiei de referință. Cu toate că există mai multe definiții pentru eterofonie, o vom preciza pe aceea dată de Ștefan Niculescu care ni se pare cea mai cuprinzătoare și în același timp cea mai precisă. Pentru el eterofonia este o distribuție verticală de monodii asemănătoare care evoluează simultan și oscilează permanent între două stări: una de totală dependentă (obiectele suprapuse sunt identice: caz particular de omofonie), și alta – eterofonia propriu-zisă – de totală independență (obiectele suprapuse sunt diferite: caz particular de polifonie). Eterofonia, conform acestei definiții, se prezintă ca o categorie sintactică intermediară între omofonie și polifonie, deși este ireductibilă la acestea. Întreaga creație muzicală din toate timpurile este structurată în jurul acestor categorii sintactice, iar în orice discurs muzical ordonarea obiectelor sonore într-o relație sintactică specifică determină autenticitatea și capacitatea lui de a convinge. Compozitorul autentic simte că în acest proces de ordonare, el trebuie să urmeze « ordinea naturală ». Este de la sine înțeles că această « ordine naturală » ține de contextul social și cultural al momentului de creație, dar există o componentă a acestei ordini care este transcendentă și imuabilă. Autencititatea discursului muzical provine din sesizarea acestei componente.

---

[1] Ștefan Niculesu, *O teorie a sintaxei muzicale*, Muzica nr. 3, București, 1973.

https://biblioteca-digitala.ro

A doua fază în elaborarea unei elocuțiuni este stabilirea, în cadrul unei sintaxe particulare, *a unor legături specifice între componentele sonore constitutive* care să ofere discursului muzical potențele necesare respectării acelei « ordini naturale » de care am amintit mai sus. Ordinea naturală presupune în primul rând coerența fluxului sonor, coerență care cere ca orice parte constitutivă, la toate nivelele, să posede o funcție predicativă prin raport cu subiectul discursului muzical. Se obține astfel o unitate semnificativă tematică și semantică a expresiei muzicale[1]. Acestă fază a unei elocuțiuni pleacă de la ideea că orice compoziție muzicală poate fi privită ca o categorie dinamică globală în care se dezvoltă forțe de atracție și de respingere la fel de bine ca în orice proces dinamic natural. În sensul acesta se pot stabili modele teoretice de analiză obiectivă a relațiilor existente în orice succesiune de obiecte sonore ordonate într-o anumită categorie sintactică. Se poate da o măsură realistă a dependențelor funcționale existente, prin stabilirea unor indicatori corelativi (corelație simplă, multiplă și globală) capabili să exprime interdependența părților constitutive ale discursului muzical[2]. Acest aspect al elocuțiunii, care relevă în mod esențial de talentul compozitorului, conferă discursului muzical capacitatea de convingere a firescului pentru că el are ca fundament, structurile realului.

Cea de-a treia componentă a elocuțiunii este *relația între ritmică și metrică.* Această relație este fundamentală pentru elaborarea unei elocuțiuni care să respecte ordinea naturală. Conștiința umană sesizează ritmurile universale ca o manifestare a ordinii și armoniei cosmice. Messiaen, care era un bun cunoscător al metricii grecești și indiene, gândea că substanța lumii este poliritmia încadrată într-o metrică polivalentă și precisă. El afirma că substanța lumii este poliritmia (« …la substance du monde est donc la

[1] M. Cressot, *Le style et ses techniques, Presses Universitaires de France*, Paris, 1974.

[2] T. Misdolea, *Pour une phénoménologie de la musique. L'analyse dynamique de la monophonie*, Revista Muzica seria nouă anul XVI nr. 1, București, 2005.

https://biblioteca-digitala.ro

polyrythmie »). La rândul său, Stravinsky, în *Le Sacre du Printemps* stabilește un raport între ritm și metru capabil să dezvăluie, de o manieră pasională, puterea instinctuală a vieții care se naște. Prin capacitatea talentului său, el pătrunde în sfera inefabilului, aducând de acolo pulsațiile primordialului. Relația între ritmică și metrică crează cadrul expresiei muzicale care se manifestă într-o temporalitate specifică, într-un timp propriu – timpul muzical ; din punct de vedere ontologic, timpul muzical este un timp federator între timpul primordial și cel simbolic în procesul conștientizării prezenței obiective. Bergson este de părere că prezența obiectivă se conturează ca o « melodie interioară intimă », că însăși conștiința noastră și viața noastră interioară urmează o structurare melodică. În lucrarea sa *Dire la Musique*, Boucourechliev afirmă că: « Muzica crează, inventează un timp diferit, care nu este suportul său ci substanța sa devenită perceptibilă prin sonoritate »[1]. După Boucourechliev, ca și după Messian dealtfel, relația « metru-ritm » capătă o dimensiune revelatoare în definirea muzicii ca expresie a adevărului originar. Într-un discurs muzical, sesizarea corectă a relației metru-ritm ține de simțul retoric al compozitorului, de capacitatea lui de a percepe pulsațiile realului reflectate în straturile ante-predicative ale conștiinței sale. Elocuțiunea configurată astfel prin cele trei componente ale sale enumerate mai sus, devine un act compozițional convingător și expresiv, un act conform legilor firescului intrinsec și imuabil.

Mijloacele practice prin care elocuțiunea autentică reușește să convingă, sunt definite prin termenul generic de « figură ». După Jean-Marie Klinkenberg figura în sens general este un principiu activ, o structură specifică care produce un sens implicit[2]. Din punct de vedere al conținutului, figurile pot fi de două feluri, și anume: figuri care acordă o importanță particulară expresiei și figuri a căror frumusețe

[1] « La Musique crée, invente un temps autre, qui n'est pas son support mais sa substance même, rendue sensible par le sonore » în Boucourechliev, *Dire la musique*, Minerve, Paris, 1995.

[2] J-M. Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, Seuil, Paris, 2000.

https://biblioteca-digitala.ro

rezidă în structurarea și vehicularea anumitor idei. Este adevărat că ideea cere totdeauna o expresie și deci diferențierea celor două tipuri de figuri este, de cele mai multe ori, o chestiune de grad sau nivel. Structura figurilor este co-substanțială discursului muzical, ea fiind determinată de sintaxă, stil și gen. Una este această structură într-o monodie iar alta este într-o eterofonie; una este în muzica romantică iar alta este în muzica serială[1]. Elvio Cipollone[2] distinge, în funcție de consistența lor, două categorii de figuri, și anume: figuri locale și figuri globale. Figurile locale se rezumă la gesturi sonore, la câteva note, eventual la un motiv, în timp ce figurile globale sunt unități mai vaste plecând de la fraze și ajungând chiar la secțiuni. Insistăm asupra conceptului de figură pentru că el a condus la definirea așa numitelor « Unități Semiotice Temporale » (U. S. T.) care reprezintă astăzi, conform autorilor lor, o cale nouă și fecundă în analiza spațiului muzical. Există cinci figuri care sunt în același timp Unități Semiotice Temporale și anume: Acumularea, Multiplicarea, Transformarea Genetică, Little Bang și Forma de Fereastră. Detalii asupra definițiilor și structurilor acestor noțiuni se pot găsi în lucrarea « Les Unités Sémiotique Temporelles: Eléments nouveaux d'analyse musicale » care are drept autori grupul de la Marseille și care a apărut în Editions MIM, Document Musurgia, Marseille, 1996. Prin aceste cinci figuri se vehiculează ideea de spatializare a muzicii încercându-se o integrare mai profundă a ideii muzicale în realitatea contemporană a actului de comunicație. După opinia grupului de la Marsilia aceste Unități Semiotice Temporale, utilizate atât ca figuri locale cât și ca figuri globale, stau la baza structurării oricărui discurs muzical.

Dispoziția, este conceptul dinamic al retoricii care contribuie în mod esențial la punerea în ordine a materialului furnizat de invenție în așa fel încât fiecare element să fie plasat într-un loc determinat de logica interioară a

[1] S. Sciarrino, *Le figure della musica da Beethoven ad oggi*, Milano Ricordi, Milano,1998

[2] E. Cipollone, *Musica rhetoricans*, Harmattan, Paris, 2008

https://biblioteca-digitala.ro

discursului[1]. Ea organizează discursul muzical după criterii argumentative, structurale și estetice. Scopul ei final constă în aranjarea componentelor discursului după o ordine cât mai perfectă care să corespundă, după cum am spus mai sus, ordinii naturale. Articularea acestor componenete se realizează printr-o dinamică atât tematică cât și semantică. Dinamica legăturilor tematice asigură continuitatea gândirii iar cea semantică aceea a coordonării înțelegerii. Organizarea obiectelor sonore se poate face numai în cadrul uneia din sintaxele muzicale enumerate mai sus sau într-o combinație mai mult sau mai puțin complexă a acestor sintaxe[2]. Este de observat că această organizare este dependentă de subiect și ea trebuie să fie întotdeauna clară și inteligibilă. Ea se realizează atât în planul expresiei cât și în cel al conținutului. Apartenența la o sintaxă particulară sau la o combinație a acestora asigură coerența discursului muzical, oferindu-i acestuia unitatea stilistică a unei argumentații expresive.

c. Memoria. Vom descrie în continuare conceptul retoric al memoriei într-o viziune care diferă de cea clasică dar care răspunde mai bine cerințelor unei analize moderne a discursului muzical. Memoria permite realizarea unui discurs muzical fluid și coerent. Rolul ei consistă în reproducerea în prezent a unei stări de conștiință legată nemijlocit de o activitate spirituală trecută. Ea aduce în prezentul momentului compozițional caracteristicele fazelor precedente în vederea obținerii unei expresivități estetice continue și omogene. Ea constitue un element centralizator în care sunt adunate toate ideile furnizate de invenție, conservând în același timp structura discursului muzical. Fără memorie elocuțiunea și dispoziția sunt imposibile pentru că activitatea lor se desfășoară într-un așa-numit « timp trăit ». Acest « timp trăit » este realizat printr-o mișcare perpetuă prin care prezentul se îmbogățește cu ceea ce a fost trăit și în același timp se

[1] Autor necunoscut, *Rhétorique ă Hérennius*, Les Belles Lettres, Paris, 1997.
[2] Ștefan Niculesu, *O teorie a sintaxei muzicale*, Muzica nr. 3, București, 1973

https://biblioteca-digitala.ro

deschide către noi orizonturi[1]. Prin memorie conștiința unifică toate aceste manifestări în ceea ce ei îi apare ca o « prezență » în câmpul structurării discursului muzical. Cu alte cuvinte fiecare notă a acestui discurs este determinată de fluxul sonor anterior și în același timp pregătește apariția sunetului care urmează. Se obține astfel o metamorfoză globală a timpului, metamorfoză care este sursa oricărei fenomenologii reale, adică sursa oricărei existențe. La Messiaen, aceasta metamorfoză conduce la « sentimentul existențial al eternității », sentiment care se degajă viguros din majoritatea compozițiilor sale. Muzica lui Bach este sacră pentru că ea aduce în prezentul trăit sacralitatea primordialității, ea sanctifică lumea dând omului sentimentul eternității alăturate; ea este, simbolic vorbind, « capabilă de a opri timpul ». Memoria este aceea care dă sentimentul opririi timpului în contextul fenomenologic al prezenței. În acest context conștiința realizează sinteza a două momente semnificative: unul care aduce în câmpul cunoașterii fenomene anterioare instanței prezentului dar care se regăsesc diferențiat în memorie, iar celălalt, fenomene care țin de proiecția pe care conștiința o realizează în cadrul procesului de anticipare a noului prezent. Contrapunctul lui Bach prin structurile temporale utilizate, structuri specifice unei logici interne proprii geniului său, aduce în realul prezentului potențele opririi timpului ca o manifestare a eternității. Astăzi existența sintezei celor două momente semnificative ale prezentului de care vorbeam mai sus se poate pune în evidență de o manieră obiectivă prin crearea unor modele logice de analiză structurală[2].

În ultimă instanță este vorba de o nuanțare continuă a prezentului expresiv prin procesul psihic al memoriei.

d. Acțiunea. Acțiunea sau actul în sine ține de interpretarea discursului muzical. Acest aspect al retoricii muzicale iese din cadrul studiului de față, el fiind menționat numai pentru a defini complet și omogen tabloul unei gândiri

---

[1] H. Parret, *Epiphanie de la présence*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 2006.

[2] Tudor Misdolea, *L'analyse dynamique de la monophonie*, Revista Muzica seria nouă, Anul XVI nr. 1, București, 2005.

https://biblioteca-digitala.ro

retorice riguroase și expresive. Trebuie însă remarcat, că interpretarea discursului muzical are capacitatea de a-l susține și al face interesant tot așa de bine cum ea îl poate face ineficace și banal.

3. Musica perpetuo rhetoricans sau rhetorica perpetuo musicans

Din punct de vedere ontologic, muzica și retorica se situează pe poziții complementare; ambele se manifestă ca funcțiuni ale unei ontologii în care « ființa » și « non-ființa » formează cadrul de analiză a universalității omului. În cadrul dinamicii lor existențiale, muzica și retorica fac din discurs forma lor de manifestare. Muzica și retorica au funcții cognitive esențiale și eficace; și una și alta încercă să aducă, printr-un discurs adecvat, realul obiectiv în câmpul prezenței subiective. Arta de a convinge pune în mișcare mecanisme care relevă imanenta transcendență a lui « a fi » în realitatea subiectivă a lui « fiind », realitate care animă înțelegerea și în ultimă instanță moralitatea omului.[1]

Vorbind în alți termeni, se poate spune că între muzică și retorică se stabilește o relație specifică, particulară, pentru că ambele sunt expresia unei aceleiași esențe interioare a omului pe drumul lui în căutarea realității ascunse, a unui *Deus absconditus*[2]. Printr-un discurs muzical convingător, omul reușește să adapteze « prezentul » imanent la « prezența » pasională.[3] Amintim cu această

---

[1] În ceea ce privește moralitatea, versurile lui Shakespeare din *Negețătorul din Veneția* fac din muzică, simbolul cinstei și a luminozității ființei umane. Omul care nu ascultă muzica înscrisă în el este sortit corupției și lipsit de demnitate. (Shakespeare *The Merchant of Venice,* acte V, scène 1, G Flammarion, Paris, 1994, p. 262) ; amintim aici, de asemenea, că însuși Aristotel considera muzica ca un mijloc eficace de a schimba caracterele.

[2] Ananda K. Coomaraswamy ,*The Pilgrim's Way*, Journal of the Bihar and Orissa Oriental Society, vol. XXIII.

[3] Heidegger, urmând gândirea pre-socratică după care timpul prezent este determinat de un timp originar al prezenței primordiale,

https://biblioteca-digitala.ro

ocazie că Cicero vedea în retorică împlinirea filozofiei prin estetică[1]. Mai mult, în *De oratore*, Cicero aspiră către o simbioză imanentă între retorică, filozofie și artă. Această simbioză rezidă, spunem noi astăzi, în existența unui limbaj primitiv, fundamental, limbaj care își găsește rădăcinile într-un ascuns al conștiinței, sintaxă formată din elemente universale virtuale apropiate arhetipurilor (de la grecul *arche* – principiu și *typos* – model) lui Jung[2]. Complementaritatea elementelor retorice cu cele muzicale prin aspectele lor exogen și endogen[3] determină în mod esențial claritatea și în ultimă instanță semnificația expresiei argumentative. În comentariile asupra operei lui Platon se compară deseori structurile retorice existente la Platon cu configurația elementelor muzicale, făcându-se referire la unitatea și expresivitatea structurilor pe care aceste elemente le generează. Este vorba deci de o adaptabilitate a omului la « prezență », adică de stabilirea unei corespondențe directe, existențiale între cele două contexte, contextul « spațiu – timp » și contextul « real – simbol » , contexte în care omul se manifestă prin asumarea responsabilității opiniilor sale.[4] Un exemplu în sensul acesta îl constitue studiul *La cathédrale engloutie* de Debussy care prin profunzimea interiorității sale spirituale, reușește în mod magistral federarea și stabilirea unei simbioze perfecte între aceste două contexte. Problema argumentației devine astfel o problemă esențială în stabilirea

---

face o diferență netă între « a fi » și « fiind », respectiv între « prezență » și « prezent ». Mircea Eliade consideră că aceste diferențe sunt de natură ontologică.

[1] C. Lévy, Les lumières de la rhétorique, în *Schèma/Figura,* Editions rue d'Ulm /Presse de l'Ecole Normale Supérieure, Paris, 2004.

[2] J.J.Wunenburger, *Les ambiguïtés de la pensée sensible*, Cahiers internationaux de symbolisme, Mons, 1994

[3] « exogen » semnifică aici, ceea ce se percepe la exterior, la nivel empiric adică la nivelul simțurilor; « endogen », din contră, este ceea ce provine și se manifestă, în și din interiorul unui sistem, care ține de funcționalitatea intrinsecă a unui sistem.

[4] Detalii privind analiza contextelor « spațiu-timp » și « real-simbol » se pot găsi în studiul meu, « *Real și simbol în experiența muzicală* » (în curs de apariție)

https://biblioteca-digitala.ro

identității spirituale a ființei umane. Acuitatea acestei argumentații capătă o importanță deosebită astăzi, când lumea contemporană se confruntă cu câteva probleme majore, printre care cităm: accelerarea timpului în sensul micșorării duratei fenomenologice, contracția spațiului prin mărirea vitezelor și a cadențelor finale, exigența unei libertăți individuale totale cu predispoziția spre anarhie, mondializarea economică și culturală, dirijarea atenției către problemele ecologice. Se ajunge chiar la un sentiment de îndoială asupra sensului existențial, sens privit numai din punct de vedere istoric și nu transcendental, atemporal. Este consecința setei de libertate absolută pe care omul contemporan o caută cu precădere în speranța găsirii unui panaceu universal. Prin câștigarea aceste libertăți absolute omul vrea să-și construiască propria lui lume în care numai el să fie demiurgul. Frenezia căutării libertății totale, a tendinței de transformare a omului în demiurg prin pierderea punctelor de referință ale sacralității primordiale, conduce nemijlocit la pulverizarea expresiei muzicale în elementele sale constitutive, și la dezintegrarea ei.

Toate aceste probleme conduc la un nou tip de existență, la o altă modalitate de percepere a realității, la un alt tip de retorică și deci la un alt tip de discurs[1].

Rămânând însă tributari unei atitudini relativiste în care omul se conformează restricțiilor impuse de contextul universal în care trăiește, vedem în continuare în discursul muzical, prin elementele sale retorice pasionale,[2] un act intențional și semnificativ. Acest act pune în evidență cu acuitate, capacitatea omului de a reprezenta realul oricare ar fi el, fizic sau spiritual[3] . Mecanismul metaforic și metonimic

---

[1] Mai mult despre această problemă se poate găsi în lucrările prezentate în cadrul unui seminar organizat în aprilie 2001, de Centrul de cercetări « Langages Musicaux » al Universitătii Paris-Sorbonne în colaborare cu Universitatea din Trento (Italia) și intitulat « Musique et rhétorique aux XIXe et XXe siècles »

[2] În lucrarea sa « Les passions de l'âme » Descartes consideră pasiunile ca o formă de gândire

[3] P. Jacob, *What Minds Can Do ? Intentionality in a Non-Intentional World*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996. Amintim cu

https://biblioteca-digitala.ro

pe care discursul muzical îl pune în mișcare realizează pe de o parte o « deschidere superioară »[1] spre înalt, iar pe de altă parte vizează contextul unei lumi reale, contextul în care spiritul omului se manifestă în mod fenomenologic, adică subiectiv și particular. Această reciprocitatea mutuală reprezintă elementul fundamental al pasajului de la haos la ordine și echilibru, de la starea haotică ineficientă la existența universală și conștientă.

Două lucrări de Bach sunt semnificative în acest sens: « Preludiul și fuga în si minor » și « Ofranda muzicală ». Preludiul, scris într-o tonalitate caracteristică expresiei pasionale a durerii este organizat în șase părți articulate riguros după regulile retorice ale unei orațiuni funebre. Ofranda muzicală se ridică la un nivel superior al discursului retoric pentru că lucrarea este constituită ca un ansamblu organic de piese care ilustrează cu acuitate trecerea de la starea haotică a materialului sonor brut la existența universală și conștientă a semnificației muzicale. Bach pune în evidență o gândire retorică profundă a discursului muzical, gândire care în ea și prin ea însăși definește ordinea și echilibrul. Ordinea și echilibrul care derivă din această gândire trec în mod obligatoriu prin pasiune pentru ca ele să devină elemente fundamentale în comportamentul natural și continuu al omului. Printr-o construcție elaborată care ține seama de principiile unei retorici riguroase, discursul muzical reușește să impună, să convingă, să transmită auditorului dorința emoțională și spirituală a cunoașterii estetice.

---

această ocazie că « intenționalitatea » nu trebuie confundată cu « intenția » care are o semnificație precisă și care corespunde unei finalități limitate și restrânse.

[1] Înțelegem prin « deschidere superioară » tendința naturală a transcendenței care caracterizează funcția cognitivă a ființei umane.

https://biblioteca-digitala.ro