

Real și simbol în experiența muzicală

Tudor MISDOLEA

Experiența muzicală este chemată să aducă realul original, adică adevărul, în « prezența » trăirii subiective. Opera muzicală autentică, produsul inexorabil al experienței muzicale, se constituie ca un simbol al imanenței adevărului primordial, ca un simbol al sacralității înțelesă ca o valoare absolută și imuabilă.

În studiul de față vom arăta cum expresia muzicală, prin elementele sale constitutive, unifică și armonizează realul și simbolul într-o structură vitală existenței, într-o structură definitorie a spiritului uman.

Arta este expresia adevărului, adică a realului original¹. Real și simbol² sunt două concepte ale căror definiții își găsesc izvoarele în fenomenologia intenționalității. Intenționalitatea este capacitatea omului de a reprezenta realul oricare ar fi el, fizic sau spiritual. Există o intenționalitate a simbolurilor care se constituie într-un « limbaj al gândirii » și care ține de intenționalitatea originară³. După Jung, gândirea simbolică este co-substanțială ființei umane, ea corespunzând unei necesități psihice primordiale. A simboliza realul înseamnă în ultimă instanță a-l cunoaște în profunzime și într-un anumit fel, a-l stăpâni.

Un exemplu în acest sens îl reprezintă semnificația numărului la Pitagora; dacă numărul, în filozofia pitagoreică, reprezenta rădăcina tuturor

¹ M. Heidegger, *L'Origine de l'œuvre d'art*, Gallimard, Paris, 2001

² Înțelegem aici « realul » și « simbolul » în sensul lor abstract, ideatic : realul definit ca o entitate absolută (lucru în sine și nu cum ar putea fi), prin opoziție cu relativul, iar simbolul ca reprezentare a acelor lucruri care nu se pot percepe direct, prin experiență (după Dan Sperber, *Le symbolisme en général*, Hermann, Paris, 1974, conștiința umană posedă o funcție simbolică nativă).

³ P. Jacob, *What Minds Can Do ? Intentionality in a Non-Intentional World*, Cambridge University Press, 1996. Amintim cu această ocazie că « intenționalitatea » nu trebuie confundată cu « intenția » care are o semnificație precisă și care corespunde unei finalități limitate și restrânse.

lucrurilor și a principiilor care guvernează universul, atunci în mod consecvent, el exercita o autoritate simbolică asupra realului. Ernst Cassirer, autorul unei importante lucrări asupra formelor simbolice¹, vede în simbol emanația universală a spiritului uman creator. Mircea Eliade, la rândul său, analizând în detaliu aceste noțiuni, afirmă că realul este sacru² introdus în lumea fenomenologică prin simbol, simbol pe care îl vede ca un mijloc de o mai profundă înțelegere a realului. El numește această transformare a sacrului în profan, *hierofanie*. În cadrul acestei transformări se realizează revelarea unei realități absolute, a unor valori existențiale, a unor « puncte fixe de referință » care constituie în același timp « *fundamentul primordial al lumii* » și « *axa centrală a tuturor orientărilor viitoare* ».³

Prin experiența muzicală, adică prin aducerea în domeniul expresivității reale a unor înlănțuiri de sunete sau a unor conglomerate sonore, omul materializează aceste puncte fixe de referință, făcându-le accesibile percepției senzoriale; printr-o stare psihică specifică, transcendentă lumii concrete, el (omul) intră în lumea simbolului, lume care îi dezvăluie enigma legăturii existentei subiective cu ceea ce este ascuns în ființa lui în mod primordial și obiectiv. Muzica ne dezvăluie secretele și enigmele acestei legături pe care vechii Greci o numeau pragmatic « *aletheia* », adică revelația a ceea ce este ascuns, etimologic vorbind, adică a ceea ce este sacru. Imaginând mitul, grecii au făcut cunoscut spiritului uman, primordialitatea sacralității a cărei formă inteligibilă a devenit realitate profană prin simbolismul universal al muzicii, prin natura, expresivitatea și forța semnificației ei.

În felul acesta se poate defini un nou context pe care îl numim, contextul spiritual « *real – simbol* », care evoluează simultan cu contextul « spațiu – timp » al fenomenologiei naturale și pe care îl intersectează la fiecare apariție a unei noi creații muzicale autentice. În contextul real-simbol, senzația și emoția se nasc din același orizont ; ele formează o singură unitate inexorabilă, o unitate a cărei esență provine din starea existențială primordială. În psihanaliza naturalistă freudiană simbolul caracterizează un proces al subconștientului care încearcă să depășească starea conflictuală aleatorie între pulsațiile acestuia și principiul existențial al realului. El postulează de asemenea existența unui limbaj primitiv, fundamental. Jung depășește individualitatea psihică freudiană văzând în

¹ Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, Minuit, Paris, 1972

² În studiul de față înțelegem prin « sacralitate, sacru », tot ceea ce aparține unei ordini inviolabile, cu valoare absolută și care merită deci, un respect profund (André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, PUF, Paris, 1997).

³ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1996

simbol imaginea unui arhetip (de la grecul *arche* – principiu și *tipos* – model), adică a unui real primordial. După Wunenburger¹, simbolul își găsește rădăcinile într-un strat meta-psihologic și el ascultă de regulile unei sintaxe ascunse ale conștiinței, sintaxă formată din elemente universale virtuale, apropiate arhetipurile lui Jung. El definește simbolul în relația cu realul ca o experiență totală, care depășește aspectul cognitiv, plasându-se la nivelul adevărului absolut.

Fenomenologia contextului spiritual «real – simbol», esența expresiei muzicale

Contextul «real – simbol» este contextul în care ființa umană începe a-și defini prezența, și în care dicotomia relației «fiind», «a fi» apare în conștiința omului ca o răscruce fundamentală. Spațiul existențial își pierde omogeneitatea iar perceperea lui reală se diferențiază. Fenomenologia contextului spiritual «real – simbol» se desfășoară după legile contextului primordial care la nivelul ființei umane devine, în termenii psihanalizei moderne, cunoașterea ante-predicativă a inconștientului. Această cunoaștere este sursa esențială a expresiei muzicale.

Asistăm la o veritabilă mutație ontologică pe care experiența muzicală o pune în mișcare pe drumul omului în căutarea realității ascunse, a unui *Deus absconditus*². Antichitatea analiza muzica prin mit și simbol, dându-i un sens și o semnificație bazate pe conceptul de armonie (αρμονία), concept care definește unitatea funcțională a unei entități compuse în vederea unei finalități predeterminate. Definit astfel, conceptul de armonie fundamentează experiența muzicală, experiență prin care se stabilește o relație particulară între elementul primordial și prezența fenomenologică a realului în lume. Experiența muzicală este atât apolloniană cât și dionisiacă. Ea înglobează în sine atât transcendența elementului primordial cât și prezența temporală a realității, adică a celor două lumi care subzistă simultan și continuu în spiritul uman.

¹ J.J. Wunenburger, *Les ambiguïtés de la pensée sensible*, Cahiers internationaux de symbolisme, Mons, 1994

² Ananda K. Coomaraswamy, *The Pilgrim's Way*, Journal of the Bihar and Orissa Oriental Society, vol. XXIII. În aceeași ordine de idei putem cita pe Mallarmé care vede în poet «l'homme chargé de voir divinement» și de asemenea pe Baudelaire care spune «La poésie est ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qui n'est complètement vrai que dans «un autre monde».

De la imnurile apolloniene de invocare și adorație specifice antichității grecești și indiene, trecând prin cântecele latine (secolul IV) și cântecele gregoriene ale evului mediu (sfântul Hilaire de Poitiers, sfântul Ambrosie, sfântul Gregorie cel Mare) și mai departe prin imnurile profane ale clasicismului și romantismului și până la dansurile dionisiace stravinskyiene, sfârșind în frenezia libertății caracteristică muzicii contemporane, expresia muzicală aduce în mod inexorabil simbolul timpului primordial al prezenței absolute în timpul real al prezenței fenomenologice.

În acest sens este exemplar « Imnul Bucuriei » de Beethoven care pleacă de la unitatea originară și armonia primordială pentru a ajunge la invocarea dionisiacă a beției libertății ; în esență este vorba de simbolismul universal al muzicii care, istoric vorbind, se aplică tuturor tipurilor de muzică. Expresia muzicală constituie în esență unul din mecanismele simbolice al nașterii și al prezenței absolutului în fenomenologia realului, adică al apariției unei hierofanii. Aceste mecanisme aduc imanenta transcendentă a lui « a fi » în realitatea subiectivă a lui « fiind », realitate care animă înțelegerea și în ultimă instanță moralitatea omului¹. Între muzică și om există o relație specifică pe care celelalte arte nu o posedă, pentru că ea (muzica) exprimă esența intimă anterioară oricărei forme, nucleul inițial al tuturor lucrurilor. Muzica sugerează o viziune simbolică a realității fenomenologice. Ea ne spune, în limbajul mitului și al sacralității, că viața este eternă în pofida oricărui tip de distrugere. În sensul acesta trebuie înțeleasă afirmația lui Schopenhauer că muzica este limbajul voinței, a unei voințe imanente și imuabile.

Vorbind în alți termeni, se poate spune că între o compoziție muzicală și o realitate fenomenologică concretă se stabilește o relație specifică, pentru că ambele sunt expresia unei aceleași esențe interioare a lumii, esență generatoare a nepuizabilei varietăți de fenomene².

¹ Heidegger, urmând gândirea pre-socratică după care timpul prezent este determinat de un timp originar al prezenței primordiale, face o diferență netă între « a fi » și « fiind », respectiv între « prezentă » și « prezent ». M. Eliade consideră că aceste diferențe sunt de natură ontologică. În ceea ce privește moralitatea, versurile lui Shakespeare din « Neguțatorul 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 scene 1, Flammarion, Paris, 1994, p. 262) ; amintim aici, de asemenea, că însuși Aristotel considera muzica ca un mijloc eficace de a schimba caracterele.

² Nietzsche, în *La naissance de la tragédie*, Gallimard, Paris, 1949, vorbește despre simbolismul muzicii pe care o definește astfel : « Voyez-moi telle que je suis ! Sous

Se poate vorbi deci, de o adaptabilitate a omului la « prezentă », adică de stabilirea unei corespondente directe între contextul « spațiu – timp » și contextul « real – simbol ». Reciprocitatea mutuală a acestor două contexte, articularea și conexiunea lor, determină viabilitatea perenă a conștiinței omului și deci a creației muzicale. Muzica reușește, prin expresivitatea ei, să dezvăluie întreaga complexitate a vieții spirituale umane ; ea pune în mișcare un mecanism de legătură psihică între straturile ante-predicative ale conștiinței și lumea sensibilă a cunoașterii, între contextul « spațiu–timp » și contextul « real–simbol ».

Debussy, în studiul său *La cathédrale engloutie*, prin profunzimea interiorității sale spirituale, reușește, în mod magistral, federarea și stabilirea unei simbioze perfecte între aceste două contexte. La rândul său Stravinsky în *Le sacre du printemps* ne dezvăluie puterea instinctuală a vieții care se naște ; el pătrunde în sfera inefabilului , aducând de acolo pulsațiile primordialului. Prin intuiția talentului lor și a setei lor de cunoaștere, Debussy și Stravinsky exprimă simbolul frumosului ca element de unificare a subiectului și obiectului într-o globalitate în care adevărul și binele reprezintă același ideal, aceeași finalitate.¹

Prin structura și obiectivele ei, orice expresie muzicală (demnă de acest nume, adică autentică) devine un simbol, transformându-se într-o hierofanie : ea aduce în lumea reală elementele ante-predicative ale conștiinței, elementele profunde ale sacralității, elementele primordiale transmise omului prin structura sa genetică. Din punct de vedere ontologic, elementele primordiale constituie rațiunea de a fi a celorlalte realități ; în ele găsim momentul inițial și cauza eficientă. În acești termeni, Merleau-Ponty și Levinas vorbesc de un *invizibil* , de o *entitate originară* , responsabilă, pe care o presupune necesitatea rațională și care tine de o anterioritate absolută².

Experiența muzicală devine astfel unul din mecanismele esențiale în procesul fundamentării ontologice a « lumii », în procesul identificării și a

l'incessante variation des phénomènes je suis la Mère primitive, éternellement créatrice, qui contraint éternellement l'être à l'existence et se satisfait éternellement de l'inépuisable variété des phénomènes ».

¹ Tudor Misdolea, *Experiența muzicală între frumosul primordial și cunoașterea fenomenologică*, MUZICA, serie nouă, Anul XIX nr. 4, 2008.

² Philippe Huneman, Estelle Kulich, *Introduction à la phénoménologie*, Armand Colin, Paris, 1997 ; C. Lefort, *Merleau-Ponty*, Duponchelle, Paris, 1990 ; E. Levinas, *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*, Vrin, Paris, 1988

orientării spațiului și timpului, adică în procesul definirii « prezentei » ca o calitate primordială a conștiinței umane, ca o structură unică spațială și temporală.

Funcția simbolică a conștiinței umane¹ apare ca o amprentă viabilă și perenă a ritmurilor universale, ritmuri prin care se manifestă ordinea și armonia, permanenta și perenitatea. Pe tot parcursul operei sale Mircea Eliade a insistat asupra valorii existențiale a simbolului. El afirmă că numai prin intermediul tensiunii existențiale omul descoperă simbolul. Această tensiune existențială este o emanație a primordialității în act. Simbolul este conceput de Mircea Eliade ca o structură imanentă a omului pe care nimic nu o poate șterge. Gândirea simbolică precede limbajul și rațiunea conceptuală². Simbolul apare deci ca un element care marchează evoluția dezordinii ilogice și necontrolate către un echilibru real viu și sacru. Este vorba de procesul transformării *Haosului* în *Cosmos*, adică într-un organism în care existențialitatea și sacralitatea se întâlnesc de o manieră inexorabilă formând unitatea primordială imanentă³. În desfășurarea acestui proces fundamental, realul și simbolul trăiesc într-o simbioză inexorabilă care în ultimă instanță este determinantă pentru funcția cognitivă a ființei umane, funcție care-și găsește izvoarele în cele trei ipostaze ale omului : corp, suflet și spirit. În lucrarea « Sacrul și Profanul » Mircea Eliade ne spune de asemenea că orice formă de « Cosmos », deci inclusiv omul, posedă o « deschidere superioară » spre înalt, deschidere care reprezintă însăși simbolul trecerii de la un mod de a fi la altul, de la o stare existențială la alta, căci orice existență cosmică este predestinată « pasajului ». Funcția cognitivă a ființei umane despre care vorbeam mai sus face parte din această deschidere, din acest simbolism conceput nu ca făcând parte dintr-un sistem

¹ Dan Sperber, *Le symbolisme en général*, Hermann, Paris, 1974

² B. Decharneux, *Le symbole*, PUF, Paris, 1998

³ Conceptul de « haos » a evoluat în timp ; în antichitatea primitivă haosul era definit ca un vid obscur, fără limite, și care exista înaintea lumii prezente (Platon, Banchetul) ; sub influența lumii orientale el este apoi definit ca un amestec confuz al tuturor elementelor universului, pentru ca în continuare să definească orice ansamblu dezordonat și disparat. Conceptul de « cosmos », care în antichitatea primitivă semnifică « ordine », a fost pentru prima oară utilizat de către pitagoricieni pentru a defini universul. Platon este însă primul filozof care definește în mod sistematic lumea ca un « cosmos » adică o globalitate guvernată de ordine și frumos ; deci orice unitate funcțională, orice unitate ale cărei principii vitale rezidă în menținerea echilibrului între stările și componentele sale poate fi privită ca un « cosmos ».

semiologic de tip limbaj¹, ci dintr-o funcționalitate specifică înăscută în om. Dan Sperber afirmă în lucrarea sa *Le symbolisme en général*²: « L'interprétation symbolique n'est pas un décodage, mais une improvisation qui s'appuie sur un savoir implicite et obéit à des règles inconscientes ».³ El face aici aceste afirmații în contextul strict al meseriei lui de antropolog și sociolog, fără să se intereseze de funcția simbolului de revelarea a sacralului în realitatea spirituală a omului, ASA cum o întâlnim la Mircea Eliade. În esență, această revelare face posibilă experiența muzicală în toată complexitatea ei; ea este aceea care conferă operei muzicale funcția metaforică și metonimică indispensabilă unei practici semnificative eficiente și profunde. Prin această practică semnificativă se realizează trecerea exemplară de la virtual la formal, sau utilizând termenii lui Mircea Eliade, de la sacru la real⁴.

Opera muzicală însăși, prin mecanismele făuririi ei, reprezintă realitatea perceptibilă a manifestării unei potențialități primordiale înăscute în om. Ea este simbolul trecerii de la ceea ce este dat în mod obiectiv la ceea ce este cunoscut prin trăirea fenomenologică subiectivă și individuală. Discursul muzical este un act intențional și semnificativ ; prin mecanismul metaforic și metonimic pe care îl pune în mișcare el realizează pe de o parte o «deschidere superioară» spre înalt (deschidere de care vorbeam mai sus), iar pe de altă parte el vizează contextul unei lumi reale, contextul în care spiritul omului se manifestă în mod fenomenologic, adică subiectiv și specific. Această reciprocitate mutuală reprezintă elementul fundamental al pasajului de la haos la ordine și echilibru, de la starea haotică ineficientă la existența universală și conștientă. În sensul acesta muzica poate fi privită

¹ F. de Saussure și în continuare C. Lévy-Strauss, pentru a nu cita decât pe cei mai cunoscuți cercetători, au pus bazele și respectiv au dezvoltat axa semiologică semnificativ-semnificat și în general principiile lingvisticii moderne.

² op. citat.

³ ... « simbolismul nu este un simplu decodaj ci o improvizație care se sprijină pe un mecanism de cunoaștere implicit și care ascultă de reguli ale inconștientului »

⁴ termenul de « metaforă » vine din verbul grec « metapherein » care înseamnă « a transporta » ; pe această idee de transport își bazează Aristotel definiția metaforei în « *Poetica* » care din punct de vedere logic revine la un raționament prin analogie ; Baudelaire într-un poem din « *Les paradis artificiels* » descrie metaforic pasajul mutual de la real la simbol : « Vous prêtez d'abord à l'arbre vos passions, votre désir et votre mélancolie, ses gémissements et ses oscillations deviennent les vôtres, et bientôt vous êtes l'arbre ». « metonimia » de la grecul « metonymia » (schimbare de nume) este un instrument de continuitate, ea desemnând un fenomen printr-un alt fenomen de care este legat printr-o necesitate existențială. (M. Aquien, *Dictionnaire de poésie*, Librairie Générale Française, Paris, 1993)

sub două aspecte, unul exogen iar altul endogen¹. Ambele aspecte se întrepătrund dând naștere elementului semnificativ al expresiei muzicale.

Sub aspectul ei exogen muzica se adresează direct simțurilor noastre, ea este percepută direct ca o construcție sonoră funcțională și semnificativă, construcție care este generată și în final structurată conform experienței empirice a necesității. Este ceea ce Platon numește « τεχνη » cu sensul general de « tehnica », adică ansamblul capacității experimentale al practicii curente care exprimă necesitatea.

Aspectul endogen pune în evidență o muzică care, metaforic vorbind, nu se aude, adică a unei muzici care ține de funcția cognitivă a omului, funcție înăscută în om și care rezidă în straturile ante-predicative, pre-conceptuale ale conștiinței. Aspectul endogen pune în evidență ceea ce vechii Greci numeau « *a-letheia* », ceea ce este ascuns, ceea ce este adevărat, adică realul original. Aspectul endogen ține de universal, adică de cauza esențială. Este ceea ce Platon numește « επιστημη » adică « știința »².

Experiența muzicală aduce în lumea reală existențialitatea transcendențială. Ea este simbolul existenței « *ante rem* », a unității existenței unice și ultime în calitate de principiu al ființei și al gândirii. Ea pune în evidență unicitatea timpului și simultaneitatea spațiului, esența unității primitive. Ființa intimă a muzicii revelează armonia lumii prin simbolismul ei universal. Ea aduce în domeniul cunoașterii relative, elementele inefabile ale unei primordialități latente³.

¹ « 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.

² Platon utilizează termenul de « τεχνη » în evocarea aspectelor legate de realitatea bazică a vieții, iar termenul de « επιστημη » pentru revelarea a ceea ce Mircea Eliade numea « deschidere superioare » spre înalt, spre sacru. Aristotel de asemenea face distincție între « τεχνη » și « επιστημη », adică între senzația subiectivă extrinsecă care este un simplu semn al necesității și universalul care ne dă cauza esențială. Wittgenstein, la rândul său, face deseori referință la o anumită categorie de elemente « despre care nu putem vorbi » și la care avem acces numai prin « επιστημη » adică numai prin « deschiderea superioară » de care vorbea Mircea Eliade

³ Thomas din Aquino afirmă că universalul nu are o existență « *post rem* » în intelectul nostru, o existență « *in re* » în lucrurile particulare, ci și o existență « *ante rem* » în spiritul primordial ; mai pragmatic, Aristotel vede în universalitate ceea ce

Timpul muzical, element regenerativ al timpului primordial

Din punct de vedere ontologic¹ timpul și spațiul formează un context în care apar și se dezvoltă elemente pe care conștiința umană le consideră semnificative. Timpul primordial este ceea ce a fost definit la origine, înaintea oricărei cunoașterii conceptuale predicative. El este nediferențiat, omogen, și egal în toate direcțiile. El constituie elementul fundamental în formarea celorlalte tipuri de timp. Putem gândi și imagina timpul primordial ca un timp atomic, (în conformitate cu teoria corzilor, una din teoriile moderne explicând apariția universului), timp bazat pe oscilațiile unui atom în condiții controlate și bine determinate, condiții specifice big-bangului inițial.

Newton și Clarke văd timpul primordial ca un element absolut existând prin el însuși; Kant considera acest timp absolut o intuiție, care se prezintă conștiinței umane în calitate de « prezentă » immanentă.² De altfel însăși această noțiune de « prezentă » conduce mai departe la diferențierea noțiunii de timp, diferențiere care corespunde pe de o parte multilelor fațete ale evoluției universului fizic cât și ale modificărilor survenite în conștiința umană. Astfel a apărut noțiunea de « timp propriu »³ pentru a pune în evidență imposibilitatea de a raporta toate fenomenele macro și micro cosmosului la un unic punct de referință temporal. Ideea de « prezenta » în conștiința umană capătă în felul acesta o nouă dimensiune, o temporalitate specifică, temporalitate care îi permite exteriorizarea ei în forme inteligibile. Cel puțin două componente se pot distinge în această temporalitate specifică, și anume : timpul real și timpul simbolic. Timpul real este timpul pe care conștiința îl percepe ca prezent, ca moment inițial al tendinței ei naturale spre tot ceea ce există numai ca existentă posibilă ; acest timp pune în lumină proprietatea conștiinței de prevedere, de

poate să constituie predicat pentru mai multe subiecte, definiție care face mai accesibilă înțelegerei umane, noțiunea de universalitate.

¹ Prin « ontologic » înțelegem aici, ceea ce tine de știința fundamentală a cunoașterii care după Fichte și Shelling ajungând la Heidegger și Sartre a devenit știința cunoașterii ființei umane.

² E. Husserl, P. Ricoeur și M. Merleau-Ponty în lucrările lor (« Idées I », « Idées directrices pour une phénoménologie » și respectiv « Phénoménologie de la perception ») dezvoltă pe larg problematica acestei « prezente » fenomenologice ca o noțiune ideatică.

³ P. Langevin, în studiul său « *Le Temps, l'Espace et la Causalité* », a creat această expresie pentru a marca, în teoria relativității, necesitatea diferențierii sistemelor de referință temporală

explorare a posibilului fenomenologic. Timpul simbolic este un timp ontologic prin excelență pentru că prin existența lui se realizează reactualizarea continuă a timpului primordial ASA cum el a apărut « ab origine », « in illo tempore » ; acest timp permite conștiinței de a menține în câmpul prezentei, fenomenologia trecutului.¹ Simbioza timpului real cu cel simbolic se face în ASA numitul « timp trăit » care reprezintă, conform fenomenologiei lui Husserl, o mișcare perpetuă prin care prezentul se îmbogățește cu ceea ce a fost trăit și în același timp se deschide către noi orizonturi. Conștiința unifică toate aceste manifestări în ceea ce ei îi apare ca o « prezentă ».² În sensul acesta Bergson compară « lapsul de timp », « durata » conștiinței care se nuanțează continuu, cu o « frază muzicală » în care fiecare notă este determinată de fluxul sonor anterior și în același timp pregătește apariția sunetului care urmează³. Reiterarea timpului primordial este o condiție fundamentală a menținerii echilibrului existențial. În virtutea unei corespondente analogice, trecerea de la timpul primordial la timpul trăit se face tocmai prin manifestarea timpului simbolic. Această trecere este în fond o hierofanie pentru că ea introduce, în mod inexorabil, existența primordială în prezenta fenomenologică a trăirii subiective.

Creația muzicală, expresia experienței muzicale, se manifestă într-o temporalitate specifică, ea definindu-și un timp propriu specific – timpul muzical ; din punct de vedere ontologic, timpul muzical este un timp federator al timpului primordial și al celui simbolic în procesul conștientizării prezentei obiective, al prezentei trăite. Bergson este de părere că prezenta trăită se conturează ca o « melodie interioară intimă », că însăși conștiința noastră și viața noastră interioară urmează o structurare melodică. La rândul său Boucourechliev, în lucrarea sa *Dire la Musique*, afirmă că : « Muzica [...] creează, inventează un timp diferit, care nu este

¹ Husserl și în continuare Heidegger și Merleau-Ponty construiesc fenomenologia formelor temporale ale conștiinței timpului. Gândind în această logică fenomenologică ei afirmă că « prezenta » are un dublu orizont, orizontul rememorării și orizontul previzionar. Pentru Bergson, care nu gândea în termeni fenomenologici, noțiunea de « durată » unifică cele două orizonturi husserliene; în lucrarea *L'Evolution créatrice*, el afirmă : « Nous ne pensons pas le temps réel ; mais nous le vivons, parce que la vie déborde l'intelligence ».

² H. Parret, *Epiphanie de la Présence*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 2006

³ H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Quadrige/PUF, Paris, 1991

suportul său ci substanța sa devenită perceptibilă prin sonoritate »¹. Muzica își găsește arhetipul în cosmogonie ; prin aceasta ea înglobează în sine timpul primordial manifestat ca timp simbolic, făcând astfel posibilă inițierea timpului real, adică a timpului prezent. Orice reiterare a creației muzicale este o reactualizare a eternității, o revitalizare a « prezentei », o regenerare a timpului prin recrearea lui. Messiaen, care era un bun cunoscător al metricei grecești și indiene, afirmă cu asiduitate intenția sa de a face din timpul muzical cadrul « aspirației omului către eternitate ». El inventează diverse procedee, care țin în principal de ritmică, pentru a pune în lumină potentele timpului muzical ca timp unificator al prezentei cu eternitatea. În felul acesta Messiaen ajunge la poliritmie, asimilând-o cu extraordinara complexitate a ritmicei universale.² El se alătură total ideilor expuse de Gisèle Brelet³ asupra timpului muzical pe care îl consideră un element fundamental în definirea și regenerarea timpului primordial. Messiaen este impresionat de « metafizica imanentă a timpului muzical » pe care o avansează Brelet și pe care a întâlnit-o în lucrările lui Debussy. Brelet insistă pe bună dreptate, punându-l în față pe Debussy, că în sonoritate se regăsește esența muzicii și că timpul muzical este forma sonorității. A asculta timpul muzical imanent înseamnă a elimina durata senzorială empiric măsurabilă, pentru a regenera timpul primordial în actualitatea eternă a prezentei momentului. Ori reiterarea, cultura repetiției, repriza continuă de tip stravinskyan aduce în prezent perenitatea eternității. Messiaen și-a propus întotdeauna ca prin muzica sa, combinație savantă de sunete pregnant colorate și timbruri complexe, să iasă din temporalitate pentru a atinge universalul. El scrie pentru aceasta « Quatuor pour la fin du Temps » și « Chronochromie » în care « la fin du Temps » simbolizează timpul muzical în afara timpului, adică eternitatea.⁴ Prin înțelegerea timpului muzical, prin reiterarea lui continuă, prin simbolismul lui universal, realul manifestat ca prezentă capătă imanenta primordialității. La Messiaen, aceasta se traduce prin « sentimentul existențial al eternității » care se degajă viguros din compozițiile sale. În aceeași ordine de idei, contrapunctul Bachian, pentru a nu aminti decât o altă manifestare printre

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 Messiaen gândea că substanța lumii este poliritmia : « La substance du monde est donc la polyrythmie » .

³ G. Brelet, *Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, P.U.F, Paris, 1949

⁴ Trebuie amintit aici că Messiaen se interesa îndeaproape de filozofia timpului așa cum apare ea la Bergson, Husserl, Bachelard, Brelet.

multiplele exteriorizări ale experiențe muzicale, pune în evidență în mod magistral această metamorfoză globală a timpului, metamorfoză care este sursa oricărei fenomenologii reale, adică sursa oricărei existente. Muzica lui Bach este sacră pentru că ea aduce în prezentul trăit sacralitatea primordialității, ea sanctifică lumea dând omului sentimentul eternității alăturate ; ea este, vorbind simbolic, « capabilă de a opri timpul ». Această « oprire a timpului » capătă valențe noi în contextul fenomenologic al prezentei ca sinteză a două momente semnificative : unul care aduce în câmpul conștiinței fenomene anterioare instanței prezentului dar care sunt prezente diferențiat în memorie, iar celălalt, fenomene care țin de proiecția pe care conștiința o realizează în cadrul procesului de anticipare a noului prezent. În contrapunctul lui Bach, prin structurile temporale utilizate care corespund unei logici interne proprii, fiecare sunet, fiecare secvență sonoră aduce cu sine potentele acestei « opriri a timpului », acestei manifestări a eternității în realul prezentului. În studiul *L'analyse dynamique de la monophonie*¹, studiu care prezintă un model teoretic pentru analiza fenomenologică a monofoniei, se ia în considerare, printr-un procedeu de eșantionare secvențială, existența celor două momente : anterior, respectiv posterior, ale instanței sonore prezente. Pentru exemplificare, procedeu a fost aplicat fugilor din primul caiet « Clavecinul Bine Temperat » de Bach. Concluziile acestui studiu demonstrează în mod obiectiv (matematic) că într-o frază muzicală fiecare notă este determinată atât de fluxul sonor creat anterior cât și de tendința naturală a compozitorului de a prevedea fluxul sonor încă necreat. Luarea în considerare a acestei tendințe naturale a compozitorului de a prevedea fluxul sonor încă necreat are meritul de a introduce în procesul analizei elementul emoțional, element psihologic fundamental în definirea contextului compozițional. Este evident că acest context este un context « real-simbol » pentru că în cadrul lui se realizează acea hierofanie de care vorbea Mircea Eliade în lucrarea citată anterior. Prin analogie cu definițiile expuse mai sus se poate vorbi de un timp contextual (în limbaj clasic timp emoțional) ca o componentă a timpului muzical. În jurul acestei fenomenologii, la intersecția contextului « real-simbol » cu contextul spatio-temporal ia naștere și se dezvoltă opera muzicală.

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

Realitatea perenă a experienței muzicale, simbolul universalității ei

Stravinsky, în *Chroniques de ma vie*, spune : « Fenomenul muzical ne este dat numai într-un singur scop, acela de a institui o ordine între om și timp ... »¹. Trebuie remarcată aici calitatea pe care Stravinsky o atribuie fenomenului muzical, aceea « de a fi dat », adică aceea de a fi inexorabil și imanent. Stravinsky vorbește de « instituirea unei ordini » care în terminologia lui Mircea Eliade devine « transformarea Haosului în Cosmos ». Contextul existențial este un context consacrat pentru că în el s-a manifestat imanenta care i-a transmis omului funcția simbolică a creativității. În sensul acesta trebuie înțeleasă afirmația lui Stravinsky citată mai sus și care pune în lumină o facultate muzicală distinctă. Creația muzicală este o repetiție rituală și deci continuă a cosmogoniei prin care omul instituie ordine în relația sa cu timpul primordial, adică cu eternitatea. Messiaen, Stockhausen, Xenakis au încercat, fiecare în conformitate cu viziunea sa asupra expresiei muzicale, să aducă în domeniul sensibilului transcendentă acestei relații a omului cu timpul, relație fără de care existența nu este posibilă. Experiența muzicală este o realitate perenă (de la latinul « perennis » care înseamnă « etern ») adică o realitate perpetuă devenită simbol al eternității.² Ea este un element al transcendentiei. Ea se prezintă ca o intensificare a realului pe care îl îmbogățește cu puterile sacralității primordiale împlinind în felul acesta una din necesitățile existențiale ale omului, una din rațiunile lui de a fi.³

Incantațiile lui Orpheus, celebrul aed din epoca prehomerică, devin prin forța expresivității lor simbolul puterii regeneratoare a muzicii. De la poemele orphice ale secolului VI î.H. și până la Monteverdi, prin opera sa *Orfeo*, ajungând în final la Stravinsky, prin baletul său *Orpheus*, realitatea creatoare generată de mitul orphic ne revelează « *a-letheia* », adică după vechii Greci, ceea ce este ascuns în noi, ceea ce este sacru, și adevărat. Orice operă muzicală autentică, prin izvoarele ei profunde, prin simbolismul

¹ « Le phénomène de la musique nous est donné à seule fin d'instituer un ordre entre l'homme et le temps... » în I. Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Gonthier-Médiations, Paris, 1995

² de altfel cuvântul « simbol » provine din grecul « συμβολον » care desemna un semn de recunoaștere format de cele două jumătăți ale unui obiect secționat, pe care le apropiem ; în cazul de față experiența muzicală apropie elementul primordial, sacru, cu realitatea trăită, profană, emoțională.

³ Gordon Epperson, *The Musical Symbol, a Study of the Philosophic Theory of Music*, Iowa State University Press, 1967.

ei universal, prin expresivitatea și forța semnificației ei face cunoscut spiritului uman primordialitatea imanentă, primordialitate a cărei formă inteligibilă devine realitatea profană a prezentei emoționale. Prin puterea ei unificatoare, muzica este capabilă să realizeze o imagine simbolică a realității și deci ea este aptă de a crea mitul care conține prin definiție o semnificație universală în lumea conceptuală. Claude Levy-Strauss în « *Mythologiques* » prezintă mitul ca o partitură prin care se realizează trecerea de la continuu la discontinuu, adică de la natură la cultură. După el « *Bolero* »—ul lui Ravel este un mit codificat în sunete. Aaron Copland vorbește despre structurile muzicale în termeni metaforici, ca despre imagini sonore « *sonorous images* ». În felul acesta iau naștere expresiile simbolice universale ale frumosului, ale emoției estetice și în fapt ale absolutului. Este rezultatul funcției simbolice a spiritului care construiește, plecând de la fenomenologia contextului « real-simbol », o lume obiectivă, o prezentă semnificativă în contextul spatio-temporal al trăirii senzoriale. Este spiritul universal care se manifestă astfel. Prin universalitatea experienței muzicale, prin simbolismul ei, realul devine « transparent », el manifestă din ce în ce mai pregnant « transcendentă », el este susceptibil de a fi transfigurat și trăit pe un plan superior, liber de orice fel de restricție artificială. Acest « pasaj » la un nivel superior este absolut obligatoriu pe drumul desăvârșirii existențiale, pe drumul cunoașterii aceluia « *Deus absconditus* » de care vorbeam la începutul acestui studiu. Un om numai rațional este o abstracție, el nu se întâlnește niciodată în realitate pentru că în straturile preconceptuale ale conștiinței sale își face simțită prezenta tocmai acest « *Deus absconditus* ». Muzica este reflectarea acestei prezente. Ea proclamă în mod exemplar manifestare acestei prezente. Înțelegând realitatea perenă a muzicii, simbolismul ei transcendental, omul reușește să trăiască universalul în toată plenitudinea lui. Muzica devine o axă a lumii, « *Axis Mundi* », o axă de comunicare, o axă prin care primordialitatea absolută comunică cu prezenta trăită, cu ceea ce Gordon Epperson, în lucrarea sa « *The Musical Symbol* »¹, numea « *the here and now* », « *hic et nunc* ». Ea conferă acestui « *here and now* » logica și coerența echilibrului, elemente care după Schönberg sunt indispensabile definirii omului în contextul în care trăiește. Privită și mai adânc, această legătură cu primordialitatea absolută face prezenta lui « *here and now* » un lucru real prin excelență. Dacă privim în modernitate, orice căutare de formalizare a muzicii, începând cu serialismul, trecând prin aleatorismul matematic Xenakian și sfârșind cu unele tendințe neuro-biologice ale zilelor noastre, nu reprezintă decât simboluri ale acestui lucru real, ale acestei « prezente »

¹ Op. citat.

perpetue pe care Messiaen, în creația sa muzicală, căuta să o definească ca eternitate. Pentru el aspirația către eternitate cadențează muzica («l'aspiration à l'éternité temporalise la musique») înglobând în ea ritmul cosmic fondator. Muzica devine astfel o imagine a lumii, o reală «*Imago Mundi*».

Experiența muzicală în lumea postmodernă

Modernitatea s-a născut la sfârșitul secolului XIX când arta a cunoscut o serie de transformări fundamentale datorate unor noi viziuni ontologice a omului asupra lumii. Începutul secolului XX a fost martorul aprofundării acestor noi viziuni care s-au concretizat într-o multitudine de opere de artă mai mult sau mai puțin viabile. Se pare că adjectivul postmodern, apărut încă din anii 60, a fost introdus de criticii literari americani. Cel care însă, în 1975, a dat sensul actual a termenului a fost criticul de artă Charles Jencks. El vedea în postmodernism posibilitatea câștigării unei libertăți totale de expresie care să-și găsească sursele în toate perioadele istorice ale culturii și nu cramponată într-un spirit de inovație sistematic.

Lumea postmodernă se confruntă cu câteva probleme majore, printre care cităm : accelerarea timpului în sensul micșorării duratei fenomenologice, contractia spațiului prin mărirea vitezelor și a cadențelor finale, exigenta unei libertăți individuale totale cu predispoziția spre anarhie, mondializarea economică și culturală, dirijarea atenției către problemele ecologice. Toate aceste noi probleme conduc la un nou tip de existență la o altă modalitate de percepere a realității, la o altă poziționare a omului în noul context « real-simbol », context în care primordialitatea imanentă își pierde din vizibilitate. Se ajunge chiar la un sentiment de îndoială asupra sensului existențial, sens privit numai din punct de vedere istoric și nu transcendent, atemporal. Este consecința setei de libertate absolută pe care omul post modern 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.¹ Este în fapt o fugă de responsabilitate prin refuzul artificial al moștenirii primordialității transcendente, devenită pentru el superfluă și de care cu greu se poate debarasa; de altfel nici nu se debarasează

¹ termenul de « demiurg » este utilizat de Platon în *Timeu* pentru a desemna pe Dumnezeu, organizatorul universului, iar de Socrate când vorbește de fabricare corpului uman ; Plotin, mai spiritual, vede în « demiurg », sufletul lumii.

ci o transformă într-o serie de ritualuri moderne non-inteligibile și degradate până la ridicul. Se poate spune că omul a ascuns această moștenire în străfundurile inconștientului său, în straturile antepredicative cele mai îndepărtate¹ de unde numai mecanisme și transformări excepționale o mai poate aduce în lumea «prezenței» subiective, adică în lumea trăită «here and now».² Prin aceasta omul contemporan pierde orizonturile vaste ale existenței sale pe care numai legătura continuă cu primordialitatea universală le regenera și le aprofunda. El pierde de asemenea «deschiderea superioară» a spiritului său în schimbul valorificării «micilor și vulgarelor plăceri» cum le numea Tocqueville. Și totuși aceste noi condiții existențiale reprezintă o realitate care se impune cu forța inexorabilului. Experiența muzicală face parte din această realitate și ea este chemată să creeze simbolurile, elementele semnificative, de referință, ale acestui nou real. Ori, modificările survenite în structurile noului real aduc cu sine creșterea gradului de artificialitate și pierderea într-o mare măsură a autenticității operei muzicale. Există o concordantă absolută între structurile realului și ceea ce transmite opera muzicală, prin simbolul ei, spiritului uman. 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, la dezintegrarea ei. În consecință, opera muzicală devine, contrar concepției lui Stravinsky, simbolul dezordinii existente în relația omului cu timpul, adică cu eternitatea. Suntem departe de ideile aceluiași Stravinsky care afirma: «Plus l'art est contrôlé, limité, travaillé, et plus il est libre»³. În fond, experiența muzicală urmează menirea ei de totdeauna, aceea de a aduce sacralitate în viața profană, oricât de ridicolă ar fi transformarea acestei noi sacralități în ritualurile actuale.

¹ Mircea Eliade numește această stare de lucruri « o nouă Cădere a omului » ; el adaugă că dacă prima « Cădere » s-a produs la nivelul conștiinței destrămate, această nouă « Cădere » se face la nivelul cel mai adânc al inconștientului.

² Câteva personalități de prim rang au teoretizat această stare nouă de lucruri, încercând să vadă în ea o evoluție firească, dar mai ales logică în contextul actual al dezvoltării umane. Cităm : J.F. Lyotard care în lucrarea sa, *La condition postmoderne*, Minuit, 1979, subliniază că omul trebuie să trăiască acum, fără mituri și simboluri având în vedere dominația tehnicii și a științei ; Richard Rorty, profesor la Universitatea din Virginia care consideră că postmodernitatea a apărut când conștiința omului a pierdut orice punct de vedere care să exprime adevărul absolut (*L'Espoir au lieu du savoir* , Albin Michel, Paris, 1995) ; G. Deleuze, propune metafora rizomului care se dezvoltă în toate sensurile și nu are niciun centru care să fie un punct de echilibru și de sprijin ; J. Derrida, etc.

³ I. Stravinsky, *Poétique musicale*, Plon, Paris, 1952