

Oleg GARAZ

Despre trans-temporalitatea fenomenului muzical Suprimarea reprezentărilor temporalului

“... muzica pură, luată în sine nu este neapărat arta timpului.”

Alexei Losev

1. Perenitatea operei muzicale ca fenomen trans-temporal

Problema perenității (durabilității) unor lucrări muzicale care ajung celebre și-ar putea găsi o soluție pertinentă într-un mod cât se poate de simplu prin fenomenul de “popularitate”, pe care o dobândește o anumită compoziție muzicală la noi și noi generații de auditori¹. Tot astfel, am putea explica, într-un sens sociologic, și “încadrabilitatea” operei muzicale respective în noi și noi contexte socio-culturale, atât pe verticala temporală (istoria), cât și pe orizontala claselor și stărilor sociale (sociologia). Într-un final, fenomenul perenității dobândește o semnificație chiar în starea de trans-actualitate pe care o deține fenomenul muzical sub forma specifică de operă de artă muzicală care este capodopera. Într-un mod extrem de simplu explicăm trans-actualitatea operei muzicale prin trans-actualitatea fondului valoric universal pe care doar o capodoperă ajunge să-l reprezinte și să-l articuleze.

Astfel, obținem imaginea conform căreia compoziția muzicală se comportă similar unui “vârf de lance” care străpunge noi și noi straturi succesive de stări temporal-istorice ale culturii și civilizației umane, re-afirmând continuu superioritatea statutului său de operă de artă (muzicală) și legitimitatea poziției superioare pe care o ocupă în sistemul valoric al omenirii. *Clavecinul bine temperat* de Johann Sebastian Bach, *Ludus Tonalis* de Paul Hindemith, cele *24 de preludii și fugi* de Dmitri Șostakovici sau, spre exemplu, *Simfonia op. 21* de Anton Webern, toate reprezintă, din momentul compunerii lor și până în prezent, capodopere al căror statut nu este afectat în nici un mod de “scurgerea” timpului (cultural, istoric, valoric etc.)².

¹ “Din punctul de vedere al raportului său cu timpul, un “lucru”, sau în sens curent un “obiect” material, și deci o operă care imanează într-un astfel de obiect, unic sau multiplu, se caracterizează prin ceea ce putem numi **durată de persistență**: din momentul producerii sale până la eventuala sa distrugere totală..., un astfel de obiect de imanență se menține în identitatea sa numerică imuabilă, care supraviețuiește tuturor schimbărilor sale inevitabile de identitate specifică.” (în: Genette, G. *Imanența și transcendența*, Ed. Univers, București, 1999, pag. 84).

² Termenul de “străpungere” îl utilizăm în calitatea lui de metaforă pentru un plus de sugestibilitate imagistică, ce ar servi o mai bună înțelegere a funcției de **trans-actualizare continuă**, în conformitate cu cu care există muzica. De asemenea, utilizăm acest termen, admițând doar la modul prezumptiv că muzica ar intra, sub o formă oarecare și/sau într-un mod oarecare, în relație cu temporalitatea.

Este evident că muzica, în forma ei realizată de capodoperă, satisface o sumă de parametri structural-expresivi, estetici și, bineînțeles, valorici, a căror convergență conferă muzicii această funcție de "trans-actualizare" continuă. O lucrare muzicală (forma interpretată a unui text muzical definitiv) reușește să se stabilizeze sub formă de constantă într-un ambient istoric "curgător". Sau, altfel spus, istoria "curge" pe lângă lucrarea muzicală respectivă (*Sonata în la major pentru vioară și pian* de C. Franck sau *Sonata "Kreutzer"* pentru același ansamblu de L. van Beethoven, *Concertul pentru violoncel în la minor* de R. Schumann sau *Concertele Brandenburgice* de J.S. Bach), "învăluind-o" în istoricitate și conferindu-i-o.

Durabilitatea pe care o are "popularitatea" o putem explica însă și prin capacitatea capodoperei muzicale de a atinge un nivel al valorilor universale, dar nu doar într-un sens sincron (pe orizontală), ci diacron (pe verticală), istoric, sub forma unui cod legat mai degrabă de durabilitatea valorilor pe care le reprezintă. Atingerea unui "apogeu" valoric și "blocarea" definitivă în acel punct, necătând la "curgerea" timpului și succesiunea epocilor istorice, impune și reprezentarea unei **trans-istoricități** a capodoperei muzicale și nu numai. Funcția de trans-istoricitate se validează nu doar ca și trecere de la o epocă istorică la alta, ci ca și capacitate de a "naviga" printr-o succesiune de epoci. Astfel, ciclul *Polonezelor* scrise de Fr. Chopin necesită o certificare valorică, pe care o și dobândesc chiar în timpul vieții compozitorului, deci ating acel punct de "apogeu" valoric în care se și instalează definitiv. Interpretările lui J. Hoffmann sau I. Paderewsky, N. Igumnov, L. Oborin sau V. Sofronițkii nu reprezintă fenomene de certificare valorică a *Polonezelor* chopeniene, ci o reluare în vederea unei "reformulări" sau "certificări" valorice mai degrabă în planul interpretării. Aici vorbim despre o hermeneutică specifică a interpretului aplicată sieși, propriului mod de a fi "în Chopin".

Capodopera în sine nu mai stă sub incidențele variabilității sau instabilității contextuale a unei anumite perioade istorice, ea "decoleză" de pe istoricitate, ieșind de sub incidențele conjuncturalului. Însă această atitudine "sfidătoare" pe care o are opera muzicală față de scurgerea timpului cultural este motivată de mai multe elemente care se pare că funcționează nu neapărat în concordanță cu reprezentările temporalității (culturale, istorice, valorice, sau a oricărei alteia) pe care le generează și le deține conștiința. Devine clar că fenomenul de "străpungere" a temporalității istorice (fără pierderi în densitatea valorică) ar putea reprezenta limita superioară de generalitate, o accepțiune extrem de largă și atotcuprinzătoare, în ceea ce privește "indiferența" faptului și obiectului muzical față de fenomenul temporalității. Puterea cu care este realizată "străpungerea" temporalității sau/și "decolarea" de pe istoricitate este definită și de criteriile care oglindesc chiar modul în care este structurată densitatea valorică a operei muzicale, acesta la rândul lui fiind definit de cantitatea de libertate consumată în producerea compoziției muzicale.

Astfel, putem vorbi aici despre un quantum suficient și necesar de libertate, consumat de către compozitor în timpul procesului de creație. Altfel spus, soluțiile compoziționale (teme, forma, articularea și interacțiunea articulațiilor tematic-arhitectonice, organizarea și controlul expresiei) adoptate de către compozitor reprezintă finalitatea unui extraordinar de complex proces de selectare din șirurile practic infinite de mijloace existente. Doar printr-o astfel de metodă, selecția, mijloacele de expresie sau formale ajung în ipostaza de modele arhetipale în planul compoziției muzicale: principiul contrapunctării, fuga bachiană, sonata, cvartetul, uvertura și simfonia la Haydn, Mozart și Beethoven, sistemele de organizare sonoră atonal, dodecafonic și serial în creația lui Schönberg, Berg și Webern etc.

Ne referim aici la un nivel "macro-structural" de manifestare a acestei atitudini specifice a muzicii. O motivație implicit muzicală a acestei capacități a capodoperelor muzicale o găsim în:

a. contopirea, în interiorul modului de ființare al formei muzicale, a celor trei stări temporale, pe care le generează și le deține în exclusivitate **conștiința**, semnifică anihilarea lor reciprocă și, în același timp, indică instaurarea stării de **atemporalitate** sau, mai precis, non-temporalitate, a unei "autoexcluderi" din temporalitate prin simultaneizare ale celor trei stări temporale: trecutul, prezentul și viitorul. Altfel spus, muzica se "autoelimină", se "a-temporalizează", "refuză" chiar participarea la temporalitate, supralicitând-o. Expansiunea în ambele sensuri (înspre trecut și, simultan, înspre viitor/virtual) din "epicentrul" localizat în actualitate, duce la instaurarea unei stări de **actualitate totală sau continuă**¹. Oricum, nu mai vorbim despre "curgere" temporală, despre deplasarea între cele trei terase (trecut, prezent, viitor). Și nu este vorba doar despre o altă "temporalitate", specific muzicală².

¹ "Problema unei imagini de ansamblu a compoziției (muzicale – n.n.), dar și cazul așa-zisei **simultaneității a reprezentărilor muzicale** (evidențierea ne aparține – O.G.), acestea din urmă oarecum legată de prima, fiind vorba despre o reproducere concentrată (esențializată - n.n.), **ca și cum extra-temporală** (evidențierea ne aparține – O.G.), în memorie a compoziției muzicale respective, care deși ocupă un oarecare segment temporal, este caracterizată de cu totul alte raporturi și legături între elementele componente, a fost pusă, în special, de B.M. Teplov. El sublinia faptul că "oglundirea mișcării muzicale într-o imagine simultană este legată de un transfer specific al raporturilor temporale în unele spațiale". (în: E. Nazaikinskii, *Psihologia percepției muzicale*, Ed. "Muzika", Moscova, 1972, pag. 165).

² (...) În timpul muzical nu există trecut. Trecutul s-ar crea prin nimicirea totală a obiectului care a supraviețuit propriului prezent. Doar nimicind obiectul până în rădăcinile lui absolute și eliminând toate modalitățile posibile de manifestare a ființării acestuia, am putea vorbi despre **trecutul** acestui obiect. În muzică am văzut și conștientizat funcția unificatoare față de momentele "diferite" temporal. Dar dacă nu există trecut, atunci, se pare, că real este doar **prezentul** și existența lui, care crează în adâncurile acestui prezent viitorul lui. ... oricare compoziție muzicală, până când există și este audibilă, este un omni-prezent, preaplin de tot felul de transformări și procese, fără a se scurge în trecut și a se diminua în ființarea lui absolută. Timpul muzical nu este o formă sau specie de curgere a evenimentelor sau fenomenelor muzicii, ci este chiar aceste evenimente și fenomene în cea mai autentică a lor bază ontologică." (în: Losev, A.F. *Muzica – obiect al logicii*, în: *Opere*, Editura pentru literatură politică, Moscova, 1991, pag. 239).

Specificul acestui proces de construire "a-temporală" și, simultan, a "atemporalității" sau, altfel spus, de "a-temporație" rezidă chiar în felul în care muzica își integrează "temporalitatea" propriului obiect. În aria fenomenului artistic muzical "rupturile" provocate de reprezentările temporalului (trecut, prezent, viitor) le reprezentăm mai degrabă ca "rupturi" valorice sau/și substanțiale, deoarece nu poate fi vorba de rupturi cantitative, ci calitative. Astfel încât, aplicând structurile temporalității la fenomenul muzical, ar putea fi ruptă și "reprezentarea" muzicală sau/și a muzicalului, ar putea fi "rupt" procesul existenței operei, ar putea fi "ruptă" chiar conștiința, generatoare sau/și receptoare. Însă acest lucru nu se întâmplă atâta timp cât în conștiința compozitorului acel virtual corp al compoziției muzicale sau, în esență, obiectul muzical, mai degrabă "curge" sfidând limitele de separare între structurile de trecut, prezent și viitor. În conștiința compozitorului obiectul muzical se "adună" sau trebuie "adunat" în forma lucrării muzicale chiar prin contopirea celor trei "spații" temporale pentru a-l integra anume ca obiect "polimorf" sau, mai bine "poli-cron". Altfel spus, compozitorul construiește din acea "tridimensionalitate" temporală, pe linia volitivului, intenționalului și posibilului, o compoziție muzicală, pe care o și adună, însă de această dată, pe linia integrării, deci anulării reciproce prin întrepătrundere a celor trei "stări" ale timpului. Are loc un proces de absorbție reciprocă a "stărilor" temporale¹⁹, proces care este dictat mai degrabă de puterea proceselor de integrare a corpului ontologic al compoziției muzicale. Timpul își pierde cu atât mai mult "stările" (odată cu ele pierzându-se, este evident, chiar identitatea Timpului, suprimată fiind chiar ideea de Timp), cu cât chiar morfologia formală a operei muzicale va necesita grade de integritate tot mai mari. Am putea reprezenta acest fenomen drept o **reducere la Real** sau, chiar mai mult, o reducere la o stare de "hiper-actualitate", la starea reală a lucrurilor, la acea realitate exterioară conștiinței în care pur și simplu nu există temporalitate, nici "structuri temporale", ci doar procese.

Planul interpretării însă, introduce anumite corecturi: câmpul compoziției muzicale este integrat cu atât mai mult ca spațiu "non-temporal" cu cât primul sunet al compoziției muzicale nu are un "trecut" (un analogon pe care l-ar repeta sau imita, indiferent), iar ultimul sunet al lucrării nu are un "viitor" (nu poate exista un analogon repetabil de către un virtual sunet succesor).

Acesta fiind un prim criteriu, al doilea se referă la activarea prioritară, în timpul interpretării, a extracției (din virtual) și conversiei (în prezent), astfel articulându-se modul ființial al operei muzicale. În acest mod funcționează procesualitatea muzicală, desfășurarea expansiv-progresivă, a materiei muzicale organizate, controlate și orientate de către compozitor.

Un al treilea criteriu se referă la integrarea întregii opere interpretate mai degrabă ca și dat mnemonic, în memorie. Atâta timp cât desfășurarea procesuală pe linia "virtual-prezent" semnifică depozitarea acumularilor de formă-expresie/

¹ "Timpul muzical adună împreună bucățile sparte și împrăștiate ale existenței... (în: Losev, A.F., op. cit., pag. 239).

substanță direct în memorie, chiar memoria semnifică posibilitatea valorificării operei muzicale ca întreg și integritate valorică. În cazul muzicii putem vorbi, în cel mai bun caz, despre o formă specific muzicală a unui prezent continuu, "lărgit" atât înspre zonele trecutului, dar și "autoextragându-se" continuu din virtualitate – un prezent "muzical" expansiv în ambele direcții "temporale", atât retroversiv, cât și prospectiv. Astfel, are loc un proces de substituire, chiar dislocare a "teraselor" temporale prin absorbția lor reciprocă. Putem imagina aici o posibilitate de re(a)ducere la prezent a trecutului, în sensul în care trecutul devine accesibil doar prin posibilitatea de a-l reactualiza continuu chiar prin repetarea actului interpretativ. Aceasta, reactualizarea, se produce pe linia mai multor sensuri. În primul rând este recuperat continuu chiar stratul semantic/expresiv al compoziției muzicale. Într-un alt sens, este recuperată acea amprentă subiectiv-individuală a compozitorului, în sensul în care acesta reprezintă un model unicat al convergenței unor elemente caracteristice specifice epocii în care a existat, a gândit și a acționat, la rândul-i, într-un sens specific doar unui om din acea epocă (Beethoven și clasicismul vienez, Chopin și romantismul european sau Bach și barocul înalt).

Această situație aduce o precizare semnificativă referitor la sursa care generează chiar conceptul de temporalitate, deoarece trebuie să constatăm că Timpul sau, altfel spus, fenomenul de temporalitate, nu este o constituentă, un atribut al Naturii și nici al Muzicii, ci al structurilor de "citire" a Realității pe care o deține Conștiința. Atunci Muzica, prin capacitatea ei de trans-actualizare (contopirea "stărilor" temporale într-un "prezent continuu"), nu interferează, la nivelul daturilor implicite, cu temporalitatea, din moment ce aceasta din urmă reprezintă o abstracțiune cu funcții instrumentale, pe când Muzica, prin aceeași capacitate de trans-actualizare, de situare într-un "Timp" suficient sieși sau închis spre sine, se integrează ca "realitate-în-sine".

b. Judecată la nivelul sugestibilității, a conținuturilor, a ethos-ului, a expresiei, în nici una dintre funcțiile "comunicative" indicate aici, Muzica nu deține nici o posibilitate de a sugera sau de a ex-prima temporalitatea. Se pare că sugerarea directă și nemijlocită a temporalității îi este "interzisă" muzicii sau, altfel spus, muzica "neglijează" tematizarea acestui domeniu ontologic.

Chiar și cu o capacitate avansată în ceea ce privește abstractizarea modului de structurare a expresiei, Muzica nu poate surprinde această stare "hiper-abstractă" a conceptului și reprezentării Timpului. O formă explicită de sugerare specific muzicală a temporalității nu este posibilă. Căpătăm astfel, încă un argument pentru demonstrarea faptului că: 1. fenomenul și conceptul de Timp reprezintă unul dintre conținuturile Conștiinței și este, așadar, un fenomen al conștiinței mai degrabă decât unul al Realității; 2. Timpul, Chronos-ul, reductibil în esența lui la ipostazierea singulară de simplă **durată**, implică o zonă constitutivă extrem de limitată a fenomenului muzical care, în același timp, nici nu este una prioritară.

Poate doar la acest nivel elementar de indivizibilitate a sensului, în calitatea ei de durată, temporalitatea "întersectează" fenomenul muzical prin însuși faptul că entitățile elementare și indivizibile ale muzicii, sunetele muzicale, sunt și durate (pe lângă starea de înălțime, intensitate și timbru). Însă aici intervine nevoia unei departajări între **fenomenul de durată și conceptul de timp**, temporalitate și stabilire a modului în care **fenomenul de durată (și periodicitate sau/și ciclicitate) generează conceptul de timp**, sau, într-un alt sens, a modului în care durata poate fi "extrasă" din șirul de tipologii ale temporalului. Între funcția duratei într-un context muzical și rolul fenomenului de durată (în asocieri cu fenomenul de ciclicitate) în generarea conceptului de temporalitate există o distanță apreciabilă, care ar trebui luată în considerare atunci când ne încumetăm să afirmăm temporalitatea fenomenului muzical. De aici deducem fenomenul de "absorbție inversă", atunci când un fenomen (durata) este absorbit ca tipologie constitutivă chiar de conceptul (timp, temporalitate) pe care l-a generat.

Altfel spus, Timpul și, mai pe larg, temporalitatea, nu reprezintă o structură implicit muzicală. Ar fi cu totul altceva a spune că muzicalitatea **durează**, dar în acest caz ar trebui să recunoaștem o situație inversată: muzica generează o așa-zisă temporalitate mai "ciudată" sau, altfel spus, muzica generează o sumă de efecte convertibile și reprezentabile în termenii conștiinței drept temporalitate.

Într-un mod extrem de simplificat s-ar putea afirma că muzica nu deține mijloace pentru: 1. a prezenta cu suficientă claritate, la modul explicit, nici starea de prezent sau trecut și nici pe cea de viitor, dar nici procesul de deplasare treptată "prin" acestea; 2. muzica nu poate înfățișa stările "temporale" de dimineață (*Dimineața* de E. Grieg?) - zi (*A l'apres midi d'un Faune* de C. Debussy?) - seară (*Amurgul zeilor* de R. Wagner?) - noapte (personajul Regina Noptii din *Flautul fermecat* de W.A. Mozart sau glorificarea nopții din *Tristan și Isolda* de R. Wagner, actul II?), ciclicitatea anotimpurilor (ce au în comun *Anotimpurile* lui A. Vivaldi sau *Anotimpurile* lui J. Haydn cu anotimpurile naturale? prin ce se aseamănă o "furtună" de Ceaikovski cu un uragan natural?), cu atât mai puțin muzicale, dar mai intens programatice, explicit concretistică, este sugestia funcționării unui orologiu (*Simfonia "Ceasornicul"* de J. Haydn, *Boris Godunov* de M. P. Mussorgski, scena nebuniei lui Boris sau *Ora spaniolă* de M. Ravel), dar aici deja am ieșit cu totul în afara limitelor fenomenului muzical. Cu atât mai greu ne-am putea imagina un "trecut" sau "viitor" specific muzical, atâta timp cât muzica nu posedă posibilitățile limbajului de a realiza flexiunea verbală. Cu atât mai puțin putem ști ce este un "trecut" sau "viitor" muzical, cu cât în muzică, după cum am văzut, singura "stare temporală" articulabilă este actualitatea totală sau continuă..

c. În cazul operei muzicale o problemă mult mai sensibilă o ridică procesul de multiplicare a tipologiilor de reprezentare a Timpului. Astfel, este constatat faptul că actul de audiție al unei compoziții muzicale comportă distorsiuni în procesul de reprezentare a timpului. Vorbim despre: 1. timpul psihologic, inerent

dinamicii procesuale a psihismului uman, fiind vorba, mai degrabă, despre anumite **tempo-uri** de derulare a reprezentărilor, pe care le provoacă opera muzicală în psihicul uman; 2. timpul fiziologic, "măsurabil" prin ritmurile cardiace (regularitatea pulsațiilor) sau ritmurile respiratorii (ciclicitatea inspirație-expirație); 3. timpul propriu-zis obiectiv sau timpul fizic, un timp măsurabil prin convențiile unanim acceptate de "măsurare" a acestuia – secunde, minute, ore sau dispozitive de "măsurare" a timpului cum este mecanismul de ceas. La limita pertinentei, putem vorbi despre un timp cultural sau un timp al civilizației tot astfel precum putem vorbi despre un timp specific, "încetinit" al arborilor sekvoja sau al marilor lanțuri muntoase, un timp măsurabil prin durata existenței. Chiar faptul că pentru fiecare subiect uman care ascultă muzică, percepția timpului consumat pentru audiție va fi diferit și va fi (un timp) ființat mai degrabă decât un timp consumat, vorbește de la sine despre relevanța și operanța reprezentărilor temporale în zona fenomenului muzical.

Această primă contradicție între definiția Timpului drept durată absolută și multiplicarea incontrollabilă a tipologiilor Timpului, indică importanța oarecum redusă a categoriilor temporale în definirea specificului fenomenelor psihice, fiziologice, culturale sau naturale. În esență, Timpul fiind durată pură, acest fapt semnifică și o omogenitate absolută între "punctele"-durată, limita accepțiunii fiind reprezentabilă prin procesul de deplasare de la un punct la altul. Chiar mai mult, deplasarea va fi realizată de la un punct-al-prezentului la un alt punct-al-prezentului, fără nici o altă specificare inerentă specificului temporal. Astfel, în esență, Timpul și temporalitatea tind mai degrabă înspre reducerea multiplicității, se impun ca daturi care mai degrabă cenzurează multiplicarea tipologică a "stărilor de temporalitate", decât să o stimuleze. În fundamentele lui, Timpul pur și simplu durează, acest fapt în nici un caz neputând indica vreo calitate a acestei scurgeri. Astfel, de sub incidențele unei definiții temporale scapă și fenomenele de tempo (viteza derulării duratelor) și agogică (accelerare-decelerare a derulării duratelor). De aici deducem că nu am putea afirma nici existența unui timp "psihologic", un timp al "receptării" sau/și "interpretării", "social", "cultural" sau "natural". Definițiile s-ar referi mai degrabă la calitatea articulării procesuale a realității în conștiință, în termeni improprii temporalității.

Toate cele expuse mai sus ar trebui să trezească o suspiciune în mare măsură justificată în ceea ce privește inoperanța categoriilor temporale în evaluarea fenomenului muzical. Atâta timp cât reprezentările temporalității nu oferă un model stabil (în structura sa interioară) și pertinent (în rezultatele pe care le oferă), ideea temporalității nu-și va găsi o suficientă credibilitate. "Generozitatea" ofertei de modele furnizate de temporalitate, plasează ideea acesteia din urmă și operanța ei într-o poziție marginală în șirul modelelor de asimilare a faptului muzical.

2. Elementele constitutive ale unei ruperi de Temporalitate

Chiar dacă Muzica durează, notele muzicale fiind și durate, este evident că nu durata reprezintă criteriul fundamental în evaluarea substanței sau valorii unei compoziții interpretate și în nici un caz durata nu reprezintă o constituentă prioritară a obiectului muzical.

Există definiții conform cărora Muzica reprezintă o desfășurare a sonorității organizate în timp, nemaivorbind de postulările faptului că Muzica este o artă a timpului. Luată în esența lucrurilor, exclusivitatea unei astfel de definiții ne-ar justifica să afirmăm că deoarece Muzica este o artă a timpului, ea este o artă a duratelor și nimic mai mult.

Însă este evident că din moment ce Timpul este doar durată pură, acest fapt nu atinge în nici un caz specificul **sonor** al compoziției muzicale. A spune că Muzica este o artă a Timpului, înseamnă că ea ar trebui să fie doar durată, durată **“mută”**. Astfel, conflictul Timp-Sonoritate reprezintă unul dintre argumentele de bază care infirmă temporalitatea exclusivă a muzicii. Temporalitatea nu deține posibilități de a reprezenta fenomenul muzical în specificitatea acestuia. În relevarea specificului muzical ne interesează mai degrabă **ce durează**, care este **conținutul duratei**, deoarece durata întotdeauna este **durata unui ceva**. Astfel, judecând prin excludere, anume acel ceva ar putea să reprezinte, chiar și într-un mod limitat, un element al specificului muzical și nu neapărat faptul duratei în sine.

Dar să nu uităm că în cazul sunetului muzical (dacă e să pornim chiar de la un nivel elementar), care constituie fundamentul material al muzicii, ar mai trebui să vorbim și despre înălțime, intensitate și timbru și ar fi destul de dificil să optăm pentru funcția prioritară a unuia dintre acești parametri de bază ai sunetului muzical. Cum am putea defini Muzica drept o artă a înălțimilor, intensităților sau a timbrurilor? Într-un sens implicit acustic, dar și, mai larg, pur muzical, durata semnifică mai degrabă o durată a înălțimii, intensității și timbrului, înălțimea este o înălțime a duratei, intensității și timbrului etc. Dacă, totuși, Muzica ar fi o artă a timpului, aceste elemente indivizibile ale sunetului muzical ar trebui să fie posibil de definit în termeni specifici unei reprezentări temporale sau, poate, ele n-ar fi trebuit să existe sau să fie eliminate din ecuația sunetului muzical. Cum ar putea fi formulată o definiție specific temporală a înălțimii, intensității sau timbrului?

În teoria elementară a muzicii, atunci când se ajunge la capitolele legate de mijloacele de manifestare ale procesului de mișcare (ritm, tempo, agogică), se insistă mult pe afirmația că acestea reprezintă atribute specific sonore de manifestare a duratei. Însă: “(...) muzica nu este doar artă a timpului chiar și (reieșind din faptul că) aceeași figură muzical-ritmică o putem interpreta cu oricare viteză, și rapid, și lent. Dacă muzica ar fi doar arta timpului, în ea nu ar exista ceea ce se numește tempo. Atunci toate figurile ritmice și fizice ale muzicii s-ar fi

interpretat în același tempo. (...) luată în sine (muzica) nu este nici timp, dar nici un tempo anume.”¹

Într-un alt sens, Muzica nu este doar “temporală”, ci, mai degrabă, spațială, atât în sensul implicit al cuvântului, cât și în cel explicit. Sensul implicit ar însemna că pornind: 1. chiar de la parametrii de intensitate și înălțime; 2. până la “spațialitatea”, deci profunzimea, densitatea și puterea articulării evenimentelor sonore-muzicale în regim sincron sau diacron. Sensul explicit al spațialității l-ar oferi chiar modul acustic de existență a operei muzicale, existența propriu-zis fizică a Muzicii, prin vibrațiile ce se răspândesc de la sursa care emite sunete. Astfel, s-ar impune o restrângere semnificativă în ceea ce privește o reprezentare exclusivistă asupra “temporalității” muzicale, și o reconsiderare a rolului celorlalte elemente, cu atât mai mult că înălțimea sunetului muzical – reperatele de sus-jos – sau dinamica – aproape-departe - sugerează fără echivoc spațialitatea. Atunci, poate Muzica ar trebui să fie definită drept spațio-temporală? Iar dacă ea trezește acea “furtună” psiho-afectivă, ar trebui să-i spunem “spațio-temporal-afectivă”?

Nu cere demonstrații faptul că Muzica face parte din artele dinamice sau, altfel spus, mobile, însă a spune **dinamică** sau dinamism nu înseamnă neapărat implicarea prioritară a semnificațiilor legate de temporalitate, ceea ce ar reduce complexitatea articulării fenomenului muzical doar la fenomenul de durată. Dinamica sau/și mobilitatea Muzicii se referă mai degrabă la evenimentialitate, la ceea ce se întâmplă, se mișcă, se agită. Într-o primă secvență a receptării nu neapărat sesizăm și sensul evenimentului sau a “întâmplării” muzicale. Remarcăm că ceva “se întâmplă”, **este sau există** prin manifestare și transformare continuă. Cuvântul-“cheie” este aici **mișcarea**. Sugestiv este exemplul titlului pe care I. Stravinski îl dă unei lucrări - “Mișcări” pentru pian și orchestră. Simplu, clar, eficient și relevant în șirul argumentelor de mai sus.

În același timp, nu suntem în nici un caz tentați să considerăm temporalitatea și în special unitatea elementară și indivizibilă a acesteia – durata, drept “motor” și/sau “propulsor” al stării de desfășurare expansivă a evenimentelor (succesiv), a proceselor de multiplicare evenimentială “polifonică” (simultan), a sintezei între aceste două stări (“fâșii” de “șiruri” sau “fâșii” de “mulțimi” de evenimente muzicale), astfel încât în evaluarea fenomenului muzical tot mai mult se impune nevoia unei departajări clare între **temporalitate** și **procesualitate**, două stări distincte și radical diferite în substanța lor. Filosoful rus Alexei Losev ajunge chiar în preajma unei asemenea separări, însă rămânând în totalitate tributar reprezentărilor temporalității atunci când afirmă: “(...) înlăturând din șuvoiul temporal componenta (umplutura) lui calitativă, obținem un timp care curge oarecum non-calitativ.”² Această curgere temporală non-calitativă sau, să-i spunem, “indiferentă”, Losev o numește **devenire**. Însă devenirea, înainte de a reprezenta drept atribut al temporalității, o reprezentăm mai întâi de toate drept

¹ Losev, A.F., *Filosofia. Mitologia. Cultura*, Ed. pentru literatura politică, Moscova, 1991, pag. 322.

² Losev, A.F., op. cit., pag. 322.

acumulare (de calitate sau cantitate, dar și de specificitate), care deja în caracterul orientării ei conține un virtual punct final al realizării unei forme integrate. Devenirea explicitează astfel și sensul pe care îl are procesualitatea în ecuația compoziției muzicale – relevarea treptată, în urma unor acumulări de formă-sens, ale unor stări de integritate tot mai performante, tinzând tot mai mult înspre atingerea stării de totalitate. Aspectul temporal însă rămâne oarecum irelevant din moment ce, în cel mai bun caz, ne-ar servi la indicarea duratei pe care o are procesul, ceea ce este prea puțin.

Limita unei "pudori" raționale îl oprește și pe Gerard Genette să afirme cu claritate disocierea procesualității de temporalitate, deși valoarea observațiilor lui în legătură cu artele dinamice, cum este și muzica, sunt extrem de utile în economia discursului nostru: "Durata unei performanțe (și a oricărui alt eveniment) nu este, precum cea a obiectelor materiale, o durată de persistență, ci o durată de proces care nu poate fi fracționată fără a atenta la proces, adică la evenimentul însuși. În acest sens, este evident că operele de performanță sunt obiecte "temporale" (? - n.n.), a căror durată de proces participă la identitatea specifică, obiecte ce nu pot fi simțite decât în această durată a procesului, care nu pot fi simțite complet decât asistând la totalitatea procesului lor, și pe care nu le putem simți decât o dată, deoarece un proces este ireversibil prin definiție și irepetabil într-un mod riguros."¹ Contradicția neobservată de Genette se impune chiar pe linia eterogenității conceptului de timp și a fenomenului de procesualitate, a indivizibilității procesuale spre deosebire de divizibilitatea timpului. Alăturarea acestora trădează cu o evidență suficientă contradicția în termeni care suprimă de la bun început credibilitatea calității temporale, pe care, chipurile, ar deține-o fenomenul muzical.

Această stare de lucruri șochează, astfel încât ar fi binevenită o expunere treptată a incompatibilității mai sus enunțate:

a. Construirea acestei dihotomii am putea-o începe și, ulterior, aprofunda, chiar prin ideea că Muzica ființează în calitatea ei de dat procesual, reprezentabil în linii generale (prin datul tradiției muzicologice) în termenii temporalității, dar în nici un caz reprezentând temporalitatea.

a.1. Astfel, procesualitatea este definibilă mai întâi de toate printr-un prim atribut al ei care este **mișcarea**, a cărei motor interior, în sensul muzical al cuvântului, este **tinderea**, **gravitarea** explicabilă printr-o **atracție** orientată progresiv, înainte. Această tindere sau/și atracție generează un **dinamism** - 1. generator și 2. expansiv, ambele însușiri intercondiționându-se. Cumularea atributelor de tindere/atracție/dinamism semnifică un mod de **înaintare** prin **desfășurare**, deci de implicare acumulativă a unui orizont tot mai larg de fenomene sau/și sensuri-structuri. Într-un alt sens, desfășurarea semnifică și reprezentarea unui mod de activare gradată a ontologicului chiar în fundamentele funcționale ale acestuia. De la acest nivel al unui dat indivizibil, pășim ferm înspre afirmarea celui de-al doilea atribut al procesualității, care este **devenirea**, deci

¹ Genette, G., *Imanență și transcendență*, Ed. Univers, București, 1999, pag. 85.

creșterea treptată, acumulativă înspre integrarea sau/și realizarea într-o stare de integritate/totalitate.

Acestea ar fi, într-o expunere esențializată, componentele fundamentale ale procesualității. Însă unde identificăm aici vreo aluzie la temporalitate, care în opinia lui A. Losev este doar “durată pură”?

b. Faptul operării cu duratele semnifică, implicit, și un anumit număr al posibilităților de operare cu acestea. Ele, duratele, pot fi mai extinse și mai restrânse. Însă logica alăturării acestora ține de un alt prag ontologic sau, în termenii compozitorului, de un alt model de operare, care în nici un caz nu poate fi derivat sau dedus din fenomenul duratei. În acest sens durata ține mai degrabă de zona materialului operabil, iar logica transformărilor gradate sau/și a organizării de succesiuni de sunete, ține de acele modele fundamentale implicite prin care se articulează gândirea compozitorului. Este evident că “producând” o operă muzicală, compozitorul operează cu durate mai degrabă decât cu timpul, în acest sens fiind relevantă metoda de analiză metro-tectonică propusă de muzicologul rus Konius. Conform acestei metode, numărul de măsuri pe care îl are o temă muzicală, o articulație a formei (vorbim aici despre “durata formei”) reprezintă daturi comparabile între ele, în scopul evaluării multiplelor stări de echilibru, care se stabilesc între componentele structurii muzicale.

c. Logica succesiunii organizate ale unor **evenimente** muzicale, grupate în contexte intercorelate, a nu se confunda cu **durata** și simpla succesiune a duratelor, chiar dacă ne referim la durata evenimentelor. Evidența **durabilității** evenimentelor muzicale, a faptului că ele durează și se desfășoară **în timp**, ține mai degrabă de rutinele de reprezentare ale conștiinței, de obsesia temporalizării și, implicit, de reprezentările fenomenului muzical drept temporalitate sonorizată, deci făcută “perceptibilă” chiar prin intermediul sunetelor muzicale. O imagine “nefiltrată” prin uzanțele de reprezentare ne arată clar că temporalitatea este o succesiune a duratelor, care este doar o structură auxiliară și oarecum constitutivă a procesualității.

c.1. Constituentele temporalului, duratele, operează deci, la nivelele elementare de funcționare ale operei muzicale, fără puterea de a influența și defini atât substanța, cât și specificul procesualității muzicale în general.

d. Fiind doar o simplă succesiune a unor durate, temporalitatea nu “controlează” și nu “definește”, deci nu influențează în nici un fel starea evenimentială a unităților procesuale, dar nici modul în care acestea intră în constituirea procesului. Un **eveniment** muzical nu poate fi definit în esența lui în termeni temporali, ci doar în termeni de procesualitate (mod implicit) și conținut (mod explicit). În acest sens, **durata** unui eveniment este evaluată mai degrabă din optica unor criterii de conținut și expresie, decât din optica temporalității. Epuizarea unui eveniment muzical, al formei, ține mai degrabă de densitatea substanțială (conținutist-expresivă), decât de necesitățile unei organizări a “timpului interior” al compoziției muzicale.

d.1. Procesualitatea se situează între conceptul de Timp și fenomenul de Sens, astfel încât este evident care va fi perechea categorială a Procesualității, din moment ce ea servește în primul rând necesitatea integrării compoziției muzicale în vederea atingerii totalității. Procesualizabil este Sensul, deoarece Devenirea compoziției muzicale reprezintă atingerea stării de supra-sens atât în planul structurii, cât și în planul expresiei, doar astfel fiind justificate procesele de articulare acumulativă a Sensului într-o lucrare muzicală. În această situație se relevă o atitudine “indiferentă” a temporalității față de sens, acumulare, integrare, totalitate, procesualitate și mișcare. În cel mai fericit caz, Timpul semnifică o abstracțiune instrumentală, utilizată în scopul de a indica: 1. durata și 2. deplasarea de la un punct, convențional reprezentând prezentul, înspre un alt punct, virtual, omogen ca substanță sau, ducând la limită definiția Timpului drept durată pură, ajungem la ipostazierea unei continuități absolute.

e. De sub incidențele temporalității scapă și controlul **transformărilor** survenite pe parcursul desfășurării evenimentiale. Temporalitatea nu definește aspectele **transformaționale** ale procesualității muzicale, dar nici “a doua” procesualitate, cea a efectelor produse, o procesualitate a procesualității, trena propriu-zisă pe care o receptăm de fapt, nu intră sub incidențele temporalității. Mai mult, în receptarea compoziției muzicale ne concentrăm pe “a doua” procesualitate, care ține mai degrabă de psiho-afectiv decât de muzical propriu-zis.

f. Cu atât mai puțin temporalitatea definește relațiile ce se stabilesc între evenimentele constitutive ale desfășurării operei muzicale, dar și transformările pe care acestea le suportă. Și în nici un caz, prin termenii temporalității nu poate fi explicat modul de interdeterminare (locală, concentrică, globală, distanțată etc.), care definește specificul “construirii” și “controlului” prin care compozitorul modelează opera muzicală.

g. Procesualitatea reprezintă o desfășurare, o ființare acumulativă de materialitate-substanțialitate, consistența acumulărilor definind puterea și viteza expansiunii procesuale.

h. “În muzică devenirea pură și simplă reprezintă datul ei nemijlocit. Iar acest fapt înseamnă că pentru cunoașterea unui asemenea dat nu avem nevoie de nici o teorie. Din această cauză în muzică devenirea și reprezintă un dat nemijlocit, deoarece el este receptat aici în forma lui pură și necesită nici un fel de explicații, construcții și, în general, nici un fel de raționare.”¹

Însuși conceptul și fenomenul de procesualitate înfățișează atât datele Realului (ca fenomenalitate evenimentială “obiectivă” – evenimente specifice domeniului muzical), cât și datele Conștiinței (ca fenomenalitatea evenimentială a subiectivității – efectele conversiei evenimentialului muzical la evenimentialul psiho-fiziologic), ambele fiind reproduse în muzică chiar în substanța lor irațională,

¹ Losev, A., op. cit., pag. 327.

aceste date fiind într-o mare măsură (dacă nu și absolut) "indiferente" față de determinismele impuse de raționalitate. Integrarea obiectivității (Realul) prin subiectivitate (Conștiința), biunivocitatea amândurora, operează pe "terase" infinit diversificate, creând noi și noi "stări" de agregare și degajând un spectru extrem de dens de efecte. În această reprezentare identificăm prin fenomenul muzical (capodopera) acea "interfață" generativă ideală între Real și Conștiință, singura în stare să realizeze un model de comunicare în ambele sensuri cu pierderi minime de substanță.

Muzica, în calitatea ei de "interfață" sau/și de model cu deschideri în ambele sensuri (obiectiv-subiectiv) dislocă temporalitatea anulându-i funcționalitatea în câmpul muzicalității. Fie că o face prin contopirea "teraselor" temporale (trecut-prezent-viitor), fie prin primordialitatea procesualității, fie prin evidența unei proximități absolute pe care o determină între Real și Conștiință. Acest mod de reprezentare a fenomenului muzical ne înfățișează temporalitatea și, în general, conceptul de Timp, prin funcția de "desincronizare" a Realului și Conștiinței. Timpul apare mai degrabă ca Timp-necesar-pentru-adevare. Funcțiile de cezură, de separare, pe care conceptul de Timp le articulează cu o deosebită putere, operând linearizarea, secționarea și fragmentarea unei curgeri indivizibile, toate acestea pun Timpul într-o evidentă inoperabilitate în aria fenomenului muzical. Fără posibilitatea de a vorbi despre un timp specific muzical. Fără posibilitatea de "convertire" a temporalității în termenii muzicalității.

În ordinea muzicalului vorbim mai întâi de toate despre o structură "bi-cefală" – un Real-Conștiință, o "împreună-zvâcnire-și-desfășurare", o contopire a evenimentului și observatorului. Modelul muzical de suprimare a temporalității confirmă în totalitate spusele lui Levy-Strauss: "(...) totul se petrece ca și cum muzica și mitologia n-ar nevoie de timp decât ca să-l dezmință. Ambele sunt, într-adevăr, niște mașini de suprimat timpul. ... ascultând muzică, în timpul cât o ascultăm, ajungem la un fel de nemurire"¹, iar Losev, referindu-se la muzică, adaugă: "Eternitatea este atunci când nu doar câteva momente, ci nenumărate momente ale existenței se vor contopi într-un tot întreg și când re-unificându-se în deplinătatea timpurilor și veacurilor, existența nu va înmărmuri într-o imobilitate ideală, ci va deborda prin toate șuvoaiele curgerii sale (atot)întrepătrunse."²

¹ Levy-Strauss, C., *Crud și gătit*, pag. 37.

² Losev, A., op. cit., pag. 239.