

ION GAGIM

///

DIMENSIUNEA PSIHOLOGICĂ A MUZICII

Referenți științifici:

Conf.univ.dr. Ion Negură,

șeful catedrei de Psihologie

a Universității „Ion Creangă” din Chișinău

Prof.univ.dr. Viorel Munteanu,

decanul facultății de Compoziție,

Muzicologie și Pedagogie muzicală,

Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași

Această lucrare apare la recomandarea Senatului

Universității de Stat „Alec Russo” din Bălți

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
GAGIM, ION

Dimensiunea psihologică a muzicii / Ion
Gagim. – 280 p.
Iași: Timpul, 2003-05-05 ISBN 973-612-049-X

78

© Ion Gagim

ISBN: 973-612-049-X

ION GAGIM

DIMENSIUNEA PSIHOLOGICĂ A MUZICII

Editura TIMPUL
IAȘI, 2003

Monografia urmărește cercetarea complexă a uneia din cele mai „nebulose” probleme ale cunoașterii umane – relația muzicii cu lumea psihică.

Este realizată în baza datelor recente ale psihologiei artei și muzicologiei, precum și ale unui șir de domenii de graniță – psihologie generală, fiziologie, biologie, muzicoterapie, fizică, pedagogie muzicală, filozofie, metafizică, teoria artei, ezoterie ș.a. – fără de care investigația ar fi rămas deficitară în punctele ei esențiale.

Se adresează specialiștilor în muzică și psihologie, precum și tuturor celor interesați de tainica acțiune a artei sunetului asupra universului nostru interior.

/

The monograph follows the complex research of one of the „nebulous” problem of human knowledge – the music relation with psychical world.

It is realized on the base of recent dates of psychological art and musicology, as well as a number of border fields – general psychology, physiology, biology, musicotherapy, physics, musical pedagogy, philosophy, metaphysics, art’s theory, esotere etc. – without these the research will be remained scanty in its essential points.

It is addressed to the experts in music and psychology, as well as for those who are interesting in mysterious action of art sound on our interior universe.

Cuvînt înainte

Încă în secolul al XIX-lea, Dostoievski scria: „Omul este o taină și eu cercetez această taină pentru că vreau să sporesc omenescul din mine”. „Destăinuirea ființei sale” (C. Noica) constituie, fără îndoială, una din cele mai ispititoare îndeletniciri ale omului contemporan care a înțeles prea bine că prin cunoașterea de sine se deschide calea pentru dezvoltarea umană, atît în plan individual, cît și în cel al speciei. Cunoașterea omului a devenit azi o problemă de cercetare foarte tentantă și, în același timp, foarte actuală, deoarece omul își va putea îmbunătăți ființa și spori virtuțile doar prin o mai bună cunoaștere a sa.

Cartea profesorului Ion Gagim, *Dimensiunea psihologică a muzicii*, va constitui un prilej potrivit pentru cititori să gîndească mai amplu și mai profund despre om și le va înmulți cunoștințele despre om și condiția lui în lumea contemporană.

Meritul autorului constă în aceea că a avut curajul și ambiția să abordeze o problemă extrem de complexă și subtilă, cum este cea a relației omului cu muzica. În cadrul acestei relații se întîmplă un eveniment cu totul deosebit: sunetele muzicale, parafrazîndu-l pe autor, se psihologizează, iar sufletul se muzicalizează.

De ce omul cîntă? De ce omul compune muzică? și Ce se întîmplă cu el atunci cînd cîntă sau compune muzică? – iată întrebările pe care și le-a pus autorul și a căror dezlegare le-a căutat încheind alianțe cu toate științele ce au un cuvînt de spus în această privință, începînd cu fiziologia, traversînd întregul spațiu al științelor psihologice și terminînd cu filozofia. E o acțiune temerară ce a presupus multe riscuri, dintre care cel mai mare a fost riscul de a profana muzica, ca artă, prin scientizarea ei și a fragiliza psihologia ca știință prin a o da pe mîna gîndirii afective. Autorul s-a condamnat prin această intenție la o echilibristică mintală, „să meargă pe muchie”, cum s-a exprimat dînsul și – minune! a izbîndit! Avem acum în față o carte de zile mari, o carte despre om și tainele lui cum nu s-a mai scris pînă acum în acest spațiu cultural și spiritual românesc. Și eu, și ceilalți colegi psihologi care scriem cărți de psihologie, va trebui să adoptăm de azi înainte standarde mai ridicate, privind calitatea științifică și lingvistică a textelor elaborate.

Anume prin ce monografia lui Ion Gagim cucerește aprecieri și admirație? Printr-o *erudiție* care impresionează enorm și un *dialog* ținut măiestrit cu marii gînditori ai lumii: Freud, Jung, Cioran, Nietzsche, Goethe, Blaga, Țuțea, Șt. Lupașcu, Losev, Vîgotsky, Heidegger, Bechtereș, Vernadsky, Bergson..., care, în consecință, l-au ajutat generos să-și descopere și să-și formuleze mesajul. Printr-o foarte firească și echilibrată *structurare* a

materiei. Prin *motto*-urile alese, cu deosebit discernămint, în așa fel încît să sensibilizeze cît mai bine cititorul și să-l mobilizeze pentru efort în “destăinuirea omului” (iarăși C. Noica). Prin *notele de subsol* care oferă iluminări din mers și precizări ce se simțeau necesare. Prin *limbajul* impecabil și *calitatea elevată* a textului. Totul este pus la punct. Chiar și accentele logice (prin sublinieri), ca să i se poată extrage cît mai bine mesajul. Prin faptul că a discutat problemele legate de „om-muzică” și a elaborat răspunsuri pertinente la ele, urcat fiind în vîrfurile științelor psihologice și al celor conexe, făcînd uz și punînd în circuit *cele mai noi și relevante informații* din aceste științe.

În calitate de contribuții certe la dezvoltarea și afirmarea psihologiei muzicale la noi și în lume, aș menționa relevarea esenței fenomenelor de natură psihologico-muzicală, cum ar fi: *gîndirea muzicală, conștiința muzicală, inteligența muzicală, starea de muzică* și formarea/formularea conceptelor care reflectă aceste realități și care constituie pilonii pe care a fost așezată teoria psihologiei muzicale.

În acest context, apreciez foarte înalt competența și iscusința de a defini clar conceptele-cheie ale studiului. *Ce înseamnă a gîndi muzical?* se întrebă autorul. Și răspunde: „*A gîndi muzical înseamnă a gîndi în baza a ceea ce sună, înseamnă a gîndi sonor*”. Un răspuns foarte clar, foarte laconic și, cel mai important, corect. Sau iată cum explică autorul conceptul de *stare de muzică*: „*Prin stare de muzică nu înțelegem starea afectivă nemijlocită a omului în momentul interpretării, ascultării sau compunerii unei muzici. Ea poate fi prezentă și în afara acestor activități. Starea de muzică este ceva mai mult, mai larg, mai profund și mai specific, este o stare de încîntare generală („încîntare = intrare în cînt”), de armonie, de vibrație interioară deosebită... A te afla în stare de muzică înseamnă a te afla în stare de simțire supremă a ființării, în stare de pace, iubire și lumină... Starea de muzică înseamnă aducerea interiorului în stare de muzicalitate: conferirea unui anumit ritm proceselor sufletești, unei armonii, curgeri-mișcări stărilor interioare, a fi gata de a deveni ceea ce este muzica în sine, cu toate componentele ei specifice, preluînd și însușindu-ne calitățile ei armonice*”. Și adaugă: „*A face muzică în afara acestei stări înseamnă a face muzică* exteroară, acustică”.

În final doresc să subliniez că textul monografiei profesorului Ion Gagim, *Dimensiunea psihologică a muzicii*, constituie o realizare de vîrf a psihologiei muzicale și o contribuție certă la dezvoltarea acestui domeniu de cunoaștere umană.

Îmi exprim convingerea că orice editură care va avea harul să întrevadă valoarea acestei lucrări și o va prelua de la autor, transformînd manuscrisul în carte bună de pus pe masa cititorului, va realiza un act de cultură semnificativ pentru întreg spațiul românesc și un succes care îi va consolida autoritatea și bunul ei nume.

Conf. univ. dr. Ion Negură,
Șeful catedrei de Psihologie
a Universității „Ion Creangă” din Chișinău

INTRODUCERE

*“Secretul muzicii trebuie căutat
în conștiință, nu în sunete”.*

(Ernest Ansermet)

*“Nici o artă omenească nu poate să redea
în cuvinte curgerea unui fluviu, cu atât mai
mult a misteriosului fluviu lăuntric. Doar muzica
îl face să curgă în fața noastră. Sufletul învață să
se cunoască în oglinda sunetelor”.*

(Henri Bergson)

*“Psihologia nu este o artă: rolul ei
nu este nici de a ne întrista, nici de a
ne liniști; nici de a ne alarma, nici de
a ne calma; nici de a ne îngrijora, nici
de a ne uimi. Rolul ei nu este decît să ne
lumineze. Cînd nu și-l poate îndeplini,
datoria ei este de a nu ne încurca”.*

(Ștefan Odobleja)

Dacă muzica începe undeva, apoi începutul ei se află în conștiința umană – nu în voce, nici în degete, nici chiar în auz, ci în profunzimile insondabile ale Eu-lui. De aceea, orice abordare a muzicii – estetică, artistică, muzicologică – nu poate să dea răspuns la întrebarea (grație obiectului de interes al domeniilor în cauză): ce este, totuși, acest fenomen plin de taină și de vrajă, care este natura lui intimă, de ce și pentru ce există? Astfel de răspuns poate fi obținut doar în rezultatul unei abordări psihologice a artei sunetelor. Or, muzica se naște în suflet și este adresată sufletului, vorba lui George Enescu. Restul urmează abia apoi.

De aici, este de prisos a demonstra caracterul psihologic al muzicii. Afirmția precum că muzica este un fenomen psihologic (sau că ar deține calități psihologice) e identică cu afirmația precum că apa este udă. Muzica e „vocea profunzimilor noastre”, lucru limpede de la bun

început.¹ De aceea, problema pusă în fața unui cercetător în psihologie muzicală constă nu în demonstrarea psihologismului muzicii, ci în altceva: în stabilirea, în cadrul unui studiu în domeniu, care este geneza, caracterul și conținutul, aspectele și consecințele acestui psihologism, unde ar începe și pînă unde s-ar extinde el.² Sau în ce trece. Pentru că dacă psihologismul muzicii își are un început în ceva (să zicem, în fiziologic) el, după cum ne vom convinge, nu poate avea și un sfîrșit, ci doar o *trecere* – o trecere în altceva, într-un cadru suprapsihologic. Astfel, aria generală a cercetării se extinde – de la psihofiziologic (sau pre-psihologic) la psiho-filozofic (post-psihologic), deoarece psihologia se sprijină cu un capăt – la intrare – în fiziologic (chiar biologic), cu alt capăt – la ieșire – în filozofic și spiritual. Anume în acest sens larg vom înțelege în cazul nostru noțiunea de „psihologic” și anume în acest *sens larg vom aborda problema* formulată în titlul lucrării.

Psihologia muzicii la nivelul ei superior ar fi o psihologie „filozofică” a muzicii. Pentru că dacă psihologia în general (sau anumite direcții ale ei „ne-artistice”) ar putea accepta varianta „fiziologică” care ar constitui, în opinia unor autori, viitorul psihologiei adevărat științifice,³ atunci o psihologie a artei n-ar putea

¹ Ne putem referi aici, ca exemplificare, la Ștefan Lupașcu: „Arta se desfășoară sau trebuie să se desfășoare în suflet sau nu există. Artistul este un explorator al sufletului, un magician al psihismului” (Șt. Lupașcu. *Omul și cele trei etici ale sale*, Iași, 1999, p.54).

² „Nimeni nu neagă faptul că muzica trezește emoții. Dar nu este deloc simplu să exprimi corect care este natura relațiilor muzicii cu emoțiile”, afirmă compozitorul și pedagogul Robert Sessions. Căci, „cum să ne explicăm puterea pe care bărbații și femeile din toate timpurile au recunoscut-o muzicii? De ce popoarele primitive i-au conferit puteri supranaturale și au creat legende ce persistă în timpuri și locuri departe de a fi primitive? De ce oameni serioși, oameni geniali din toate epocile și-au dăruit viața muzicii și au aflat în ea mijlocul suprem de exprimare? De ce privim muzica drept ceva important și vital corelat cu noi înșine, cu destinul nostru ca ființe umane? Care este natura conexiunii noastre cu ea? Ce anume l-a îndemnat pe om să creeze muzica?”, continuă să interogheze autorul. (Sessions R. *Experiența muzicală a compozitorului, interpretului și ascultătorului*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1950, p.18. – Traducere în limba română Costică Băzga, manuscris; arhiva autorului lucrării de față).

³ Demersul psihologiei „va evolua, puțin mai tîrziu, către o teorie unitară a sistemului nervos central formulată exclusiv în termeni fiziologici. În această fază fiziologică a psihologiei, care a început deja, se va acorda un rol tot mai important legilor cantitative ale microelementelor, explicate prin structurile celulare, moleculare, atomice,

accepta această variantă, pentru că ea nu-i dă răspuns omului la marile întrebări care-l frământă. Or, anume acest lucru ar trebui să facă o psihologie ca știință despre suflet – să-l învețe pe om să-și conducă sufletul, să-și ducă existența în *armonie* cu sine însuși și cu Lumea. Altfel, ce rost ar avea? Răspunsurile de ordin „psihofiziologic”, se vede bine, nu-l pot satisface pe el în acest sens. O psihologie orientată filozofic, însă, l-ar ajuta într-o măsură mai mare. Aceasta pe de o parte. Pe de altă parte, o psihologie a muzicii nici nu se poate mărgini la o variantă psihofiziologică (cu toate că aspectul psihofiziologic își aduce, indiscutabil, aportul său în cunoașterea problemei). Muzica, „glasul zeilor”, „respirația lumii”, „suflet a tot ce există”, după cum este ea supranumită de gânditorii tuturor timpurilor, are o altă direcție magistrală – nu în jos, spre fiziologic, ci în sus, spre metapsihologic.

Nu este deloc ușor să scrii o lucrare în psihologie muzicală. Și nu numai pentru că subiectul este delicat și complex. Aici intervin probleme de alt ordin. Și anume: cui să se adreseze autorul (or, o lucrare presupune un anumit cititor, vizat într-o anumită materie) – muzicianului sau psihologului? Pentru că de acest lucru depind multe – nu numai caracterul expunerii, dar, într-o anumită măsură, afirmațiile, rezultatul. Or, diferite optici nasc diferite concluzii. „Noi cunoaștem obiectele sub forma metodelor de gândire despre obiecte”, observă M. Minsky.⁴ Muzicianul, adică persoana care face muzica și o practică pe viu, o vede într-un fel al său; lui i se deschid lucruri pe care știința, în fond, nici nu le poate prinde. „Nu-i treaba psihologilor să înțeleagă ceea ce ei nu pot înțelege”, zicea încă Anton Cehov.⁵ Psihologul, la rîndu-i, privind la muzică prin prisma laboratorului de psihologie, o concepe în alt mod. Așadar, în psihologia muzicii poți intra pe ușa laboratorului psihologic, aplicînd întregul aparat de cercetare experimentală al domeniului, dar poți coborî din înalțurile ameteitoare ale impresiei lăsate de muzica vie. Cine va fi mai obiectiv, psihologul sau muzicianul?

O altă problemă: pe care ușă se va intra în psihologia muzicii – pe cea a științei despre om (a psihologiei) sau a științei despre muzică? Ce trebuie să se cerceteze : *muzica* sub aspect psihologic sau *omul* aflat în

magnetice etc.” (Carnap R. Cf. Bîrzea Cezar. *Arta și știința educației*, București, 1998, p. 151).

⁴ Minsky M. *Music, mind and meaning*. În: Computer Music journal, v.5, nr.3, 1981, p.28.

⁵ Cf. Эйгес Карл. *Статьи по философии музыки*. Петербург, 1912, c. 52.

stare de muzică? Pentru că și lucrul acesta este important. Psihologia cunoaște omul la general, dar nu-l cunoaște în starea specifică de cînt. Or, în această stare omul devine altceva decît un om psihologic ordinar, el suferă o transfigurare interioară esențială, trece pe alt plan al simțirii și gândirii, pe alt plan al ființării. Însă o observație analogică o putem adresa și științei despre muzică. Ea știe că omul poate să cînte și-l învață să facă acest lucru cît mai corect și bine. Dar de ce omul cîntă? – iată întrebarea. Pentru că el cîntă chiar și atunci cînd nu este învățat să facă lucrul acesta – și poate în aceste momente el cîntă mai „adecvat”, mai sincer, adică mai „originar”. Omul a cîntat secole și pînă la apariția teoriei-științei despre muzică. Care sînt motivele intime și ascunse ale acestui act plin de taină? Or, teoria muzicii nu răspunde la aceste întrebări pentru că ele nu sînt obiectul ei.

Ușor ne imaginăm că fiecare din aceste domenii, știința psihologică și arta muzicii, va veni cu punctul său de vedere. O psihologie a muzicii, atunci, ar trebui să satisfacă ambele părți? Dar e posibil oare să conciliezi arta cu știința (focul cu gheața) – două direcții nu numai distincte, dar, în fond, contradictorii în cunoașterea și explicarea lumii? „Obiectul științei nu este viața, ci mecanismul ei formal-abstract... Muzica distruge această lume a abstracțiilor... Muzica alungă știința și rîde de ea”, observă A. Losev.⁶

Carmen Cozma în admirabila lucrare „Meloeticul” scoate în evidență încă o dificultate ce-și face apariția în cazul cercetării științifice a muzicii. „Tentativa teoretizării muzicii este marcată, firește, de conștiința conflictului: pe de o parte de a nu profana unul din planurile cele mai elevate ale vieții spiritului, atît de greu de prins și de redat în cuvînt, pe de altă parte, de a căuta, totuși, a răspunde cuvenit chemării acestei arte la reflecție și cercetare. Căci arta muzicii e o lume care se cere a fi cunoscută și înțeleasă, este o lume ce se cere a fi investigată.”⁷ Deloc întîmplător lucrarea la care ne referim este precedată de următoarele cuvinte ale lui E.T.A.Hoffman: ”Muzica e ceva admirabil, și totuși, omul e atît de puțin capabil să-i pătrundă secretele! În nici o artă teoria nu e mai șubredă, mai nesatisfăcătoare decît în muzică”⁸.

⁶ Losev A. Ф. *Музыка как предмет логики*. În: Losev A.Ф. *Из ранних произведений*. Москва, 1990, c. 226, 227.

⁷ Carmen Cozma. *Meloeticul*, Iași, Junimea, 1996, p.8.

⁸ Idem, p.7.

Muzica îi apare omului inițial ca mister, ca vrajă. Misterul dezlegat, însă, se transformă în problemă. „Dacă un mister este comentat și i se găsește un răspuns, atunci misterul se cheamă problemă și răspunsul, soluție”, zice Petru Țuța.⁹ Cum să facem ca taina muzicii, fiind cercetată, să nu dispară ca mister, să nu devină doar o „problemă”, fie și „soluționată”? Or, știința tocmai aceasta și urmărește. Muzica vie, însă, se pierde în esența sa atunci când ne apropiem de ea cu formulări gata, cu măsuri prestabilite. Muzica este identificată, deseori, cu Iubirea (Enescu, Wagner ș.a.). Iar Iubirea – cu Muzica. („Din ale vieții stări sublime muzica cedează doar iubirii, /Dar și iubirea e o melodie...” – Pușkin)¹⁰. Și dacă nu există o psihologie a iubirii – cel puțin sub formă de tratat științific-experimental – ar putea exista, atunci, o psihologie a muzicii?

Determinând gradul întâi de rudenie între muzică și psihic, trebuie totuși să semnalăm că relațiile muzicii cu psihologia nu sînt simple. În unele cazuri aceste două sfere se află în contradicție inconciliabilă. De exemplu, în cazul unei direcții magistrale în știința psihologică – a psihanalizei. Freud și freudiștii au menționat incompatibilitatea psihanalizei cu muzica.¹¹ Aproape toate tentativele de a pătrunde în tainele artei pe care le-au încercat psihanaliztii s-au concentrat asupra artei cuvîntului scris și oral, mai puțin – asupra artei plastice și sculpturii. Lucrări psihanalitice serioase despre natura muzicii, însă, apar în general foarte rar. Această divizare constituie un indiciu perfect al gradului de supunere a diferitelor materii psihanalizei. Arta muzicii, pantomimei, dansului păstrează o mai directă legătură cu autoexprimarea instinctivă (intuitivă) decît formele de mai tîrziu ale artei. Oricare ar fi gradul atins, ele într-o mai mică măsură se supun analizei decît produsele vizuale și verbale, scrie E. Glover.¹² Observăm în această situație un vădit paradox: muzica, cea mai „psihologică” dintre arte, cel mai puțin se supune analizei psihologice. Paradoxul însă, se retrage în momentul când se ajunge la profunzimea studierii psihologice a muzicii. După cum vom vedea mai tîrziu, ea ține de zone ale psihicului nostru, unde știința psihologică abia încearcă primele sondări. „Înălțimile spre care ne ridică muzica aparțin unei

zone ce se află nu numai în afara exteriorității fizice (lucru ce nu este greu de înțeles), dar de asemenea în afara interiorității psihice, cu manifestările sale afective și logice (lucru ce devine pentru unii foarte greu de înțeles). Și totuși, anume aceasta se petrece: în timp ce îl ascultăm pe Bach...noi nu ne simțim solicitați nici pe planul reprezentărilor ce țin de ambianța materială a vieții, nici pe cel al sentimentelor sau al raționamentelor. Acesta este un alt plan al existenței noastre, pe cît de sublim, pe atît de ascuns”, scrie G. Bălan.¹³ A. Asmolov observă că foarte puțini din marii psihologi s-au ocupat nemijlocit de psihologia artei. El consideră că acest fapt se datorează unei „frici conștiente”, pe care psihologii, care înțeleg cu adevărat esența vieții, o poartă în fața fenomenelor despre care știința nu poate spune nimic decît truisme. „Socot că psihologia doar atunci se va putea apropia de problemele artei, cînd se va elibera de exagerările scientiste, devenind esențială, valorică”.¹⁴

Problemele scoase în evidență îl obligă pe cercetător să meargă pe muchie. Și dacă s-a aventurat în cercetare, este obligat în mod imperativ să includă în aria investigațională materii din diverse domenii: fizică, biologie, fiziologie, psihologie propriu-zisă, chiar parapsihologie, mitologie, mistică, filozofie, metafizică, cosmologie, estetică... Este mai ușor să determini cu care din domeniile cunoașterii umane muzica n-ar avea vreun oarecare raport, căci ea-și extinde relațiile de la matematică la medicină, de la sport și arta militară la religie. Ea poartă un caracter omniprezent, atît în afara, cît și în interiorul nostru. De aceea, unui cercetător în psihologia muzicii i se cere iminent și o cultură (gîndire) filozofică, și una artistică, și chiar una metafizică – pentru a vedea plener lucrurile și a pune corect accentele. Altfel, cercetarea riscă să rămînă deficitară în plan esențial.

Dimensiunea psihologică a muzicii nu este doar una din șirul însușirilor ei. Ea este firul roșu care traversează întregul spațiu, este centrul gravitațional în jurul căruia se rotesc, satelitic, celelalte dimensiuni ale muzicii – muzicologică, estetică, filozofică, pedagogică. Nici una din exegezele asupra muzicii nu poate face abstracție de caracteristicile ei psihologice. Încă J.-J. Rousseau observase: „Muzicienii care nu abordează puterea sunetelor decît cu

⁹ 322 de vorbe memorabile ale lui Petre Țuța. București, Humanitas, 2000, p. 69.

¹⁰ Traducere I. G.

¹¹ Caïn Anne și Caïn Jaque. *Freud și muzica*, București, 1997.

¹² Glover Edward. *Freud or Jung*. Sankt-Peterburg, 1999, p.173-175.

¹³ Bălan George. *Qu'exprime la musique?* Sankt Peter (Germania), 1987, p.30-31.

¹⁴ Асмолов А. *Психология, искусство, образование*. In: Музыка в школе, № 6, 1993, с. 3.

ajutorul aerului și al impresionării fibrelor auditive sînt departe de a cunoaște în ce rezidă forța acestei arte. Cu cît apropie mai mult arta muzicală de impresiile pur fizice, cu atît ei se depărtează mai mult de originea ei”.¹⁵ *Psihologia muzicii ochește în sanctuarul acestei arte – viața ei în interiorul sufletului uman.*

Orice cercetare poartă, în mod inevitabil, amprenta relației personale a autorului cu fenomenul (domeniul) studiat. Și dacă acest lucru se face prezent în lumea științelor exacte¹⁶, cu atît mai mult el nu poate lipsi în domeniul științelor despre om și, cu atît mai mult, el este de neevitat în cazul cercetării fenomenului artistic, muzical. Cît de mult ar dori cercetătorul să facă abstracție de ceea ce-i vorbește lui, anume lui, muzica, acest lucru nu-i reușește. El poate formula, „obiectiv”, o lege sau alta, dar atunci cînd dorește să verifice practic, pe propriul exemplu această lege, i se face impresia că trebuie de luat totul de la început. Pentru că muzica vie răstoarnă orice construcție științifică despre sine. „Despre relația dintre artist și psiholog putem spune cu o mare doză de adevăr, că gradul de cordialitate a acestei relații este invers proporțional profunzimii ei”, spune E. Glover.¹⁷ Adică, cu cît psihologul e mai îndrăgostit de arta ce-o cercetează, cu atît obiectivitatea cercetării suferă. Și invers, cu cît cercetarea va fi mai abstract-obiectivă, cu atît mai mult va trebui să se distanțeze de contactul direct cu sursa primară. Iată marea dilemă. Aceasta este o problemă aproape insolubilă cu care se confruntă psihologul artei vizavi de colegul său, psihologul-psiholog. „Cînd vorbim despre atitudinea psihologiei față de opera de artă, scrie Jung, noi ne aflăm deja în afara artei. Suntem obligați în acest caz să dezmembrăm suflul ei viu, îndepărtîndu-ne conștient de taina vie. Atîta timp cît ne aflăm în stihia creației, noi nu vedem și nu cunoaștem nimic; noi nici nu îndrăznim să cunoaștem, pentru că nu există un lucru mai dăunător și periculos pentru trăirea vie decît cunoașterea”.¹⁸ Fiecare cercetător își alege în mod inconștient *tonul* său în studierea-cunoașterea fenomenului respectiv, după felul cum vede și simte acest fenomen, fel născut din vibrațiile interioare ce-l străbat la întîlnirea cu fenomenul.

¹⁵ Rousseau J.-J. *Eseu despre originea limbilor, unde se vorbește despre melodie și despre imitația muzicală*, Iași, 1999, p.81.

¹⁶ A se vedea, de exemplu: Hawking Stephen. *Visul lui Einstein și alte eseuri*, București, Humanitas, 1997.

¹⁷ Glover E *Op. cit.*, p.173.

¹⁸ Юнг К.Г. *Феномен духа в искусстве и науке*. Москва, 1992, с.112.

De aceea, pare a rămînea deschisă întrebarea despre obiectivitatea pură a unei cercetări psihologice a domeniului artistic.

Lucrarea în cauză poartă și ea amprenta relației personale a autorului cu muzica. Desigur, studiul este rezultatul căutărilor, investigațiilor teoretice și practice, analizelor științifice. Dar el este și rezultatul a ore și ore de interpretare a muzicii, de audiții muzicale și de meditație față în față cu acest viu fenomen. Și această experiență personală, considerăm, își are dreptul deplin de a fi inclusă în judecata despre subiectul în discuție. Cu atît mai mult că metoda introspectivă este rechemată astăzi în scenă. „Constatăm revenirea spectaculoasă în actualitate a unui mod de cunoaștere pe care l-am considerat de mult depășit și de care ne-am debarasat mult prea repede. Introspecția nu mai este considerată ca o metodă inferioară, non-științifică, ci un demers de auto-observare și implicare a observatorului în *obiectul cunoașterii*”.¹⁹

Cele menționate au dictat conceptul, conținutul și structura demersului nostru.

Așadar, *de ce omul cîntă?* O întrebare, la prima vedere, simplă-naivă. Dar răspunsul poate fi întrezărit doar la capătul unui amplu studiu.

¹⁹ Birzea Cezar, *Op. cit.*, p.81.

Capitolul I. PRELIMINARII

1.1. COMPETENȚELE UNEI PSIHOLOGII A MUZICII

Prima sarcină a oricărei științe, atrage atenția E. Coșeriu, este aceea de a se defini pe sine însăși, adică de a-și defini obiectul, domeniul și limitele sale.²⁰ La prima vedere ar părea că nu este greu să definești obiectul de interes al psihologiei muzicii. Pentru că dacă psihologia studiază *psihicul* uman, iar știința muzicii – *muzica*, atunci psihologia muzicii ar fi chemată să studieze *relația* dintre aceste două fenomene, punctul lor de întâlnire. Este nespus de tentant să cercetezi această întâlnire. Pentru că dacă psihicul uman, pe de o parte, este una din marile enigme ale lumii, iar muzica, pe de altă parte, un fenomen nu mai puțin enigmatic, atunci clipa întâlnirii lor devine o enigmă la pătrat. De aici și marea complexitate a studierii problemei, precum și a formulării exacte a obiectului de cercetare. Această complexitate ține în primul rând de specificul relației „psihologie-artă” în general, problemă ce a fost semnalată încă de C.G. Jung. Este indiscutabil, constată psihologul, că aceste două domenii, cu tot specificul lor, se află în strânsă legătură – fapt ce necesită, imediat, diferențierea lor. Această legătură se întemeiază pe faptul că arta, în calitate de experiență estetică, nu este altceva decât o activitate psihologică și în această calitate poate fi și trebuie să fie supusă cercetării psihologice.²¹ Jung face aici o paralelă cu religia, care la fel poate constitui, ca fenomen afectiv, obiect de cercetare psihologică, ceea ce, atenționează psihologul, nu atinge și nici nu poate să atingă natura propriu-zisă a religiei. Dacă ar fi posibil acest lucru atunci atât religia, cât și arta ar putea fi considerate compartimente ale psihologiei, ceea ce ele nu sunt. Oricare ar fi concluziile analizei psihologice a artei, totul se va limita la cercetarea proceselor psihice ale activității artistice, fără a atinge profunzimile ultime ale ei. Psihologiei nu-i stă în puteri acest lucru, așa cum nu-i stă în puteri rațiunii să reproducă sau măcar să prindă esența simțului. „De la psihologie nu putem aștepta un lucru imposibil pentru

²⁰ Coșeriu Eugenio. *Introducere în lingvistică*, Cluj, Ed. Echinoc, 1995, p.13.

²¹ Jung C.G. *Op. cit.*, p. 93-120, 121-152.

ea, și anume, explicarea adecvată a mării taine a vieții pe care o simțim pe viu în actul creației”, conchide marele psiholog.²²

Unul din principiile de fond ale oricărei științe este cauzalitatea (orice efect trebuie să poarte o cauză). Afectivitatea (viața intimă a sufletului), însă, nu intră în aria de acțiune a acestui principiu. Ea își are legile sale interioare, fiindu-și suficientă sie însăși. „Toate fenomenele se prezintă ca relaționale; nimic, nici un fenomen, nici un fapt n-ar putea să existe prin el însuși, fără a se referi la altceva, la un alt fenomen, la un alt fapt. Totul este raport, totul este relație. În schimb – și aceasta este extrem de important și misterios – tot ce apare și dispare în calitate de *stări afective* nu se raportează la nimic altceva, decât la ele însele, ele sînt suficiente lor însele”, constată Șt. Lupașcu.²³ Revenind la Jung, citim: ”Psihologia, credincioasă ideii cauzalității pure, involuntar transformă orice subiect uman într-un simplu reprezentant al genului homo sapiens, deoarece pentru ea există doar cauze și derivate. Opera de artă, însă, nu este o mărime cauzală și derivată”.²⁴ De menționat că încă Schopenhauer formulase teza precum că muzica nu are atribuție la lumea fenomenală, pe care o ignoră la direct.²⁵ Kant afirmă în același spirit că nu poate să existe știință despre artă și că nu este posibil să explici științific actul de creație artistică. Așa cred filozofii, psihologii, dar așa cred și muzicologii. „Acele metode care țin de noțiunea *știință* și care sînt formulate de disciplinele exacte se află într-o contradicție izbitoare cu natura frumosului. Cine a demonstrat că metodele considerate general-științifice sînt adecvate disciplinelor umaniste care presupun prezența fenomenului *spirit*? Nicidecum! Ele își au legile și condițiile lor de cunoaștere. E absurd să cunoști frumosul în afara trăirii lui viu. E o nerozie să zici că știi ce este iubirea, fără a iubi!”, observă muzicologul V. Medușevsky.²⁶ Așadar, determinismul laplacian se arată a fi inadecvat universului psihic. El poate fi aplicat doar la nivel psihofiziologic, unde ponderea fizic-materialului e mai mare. În continuare, însă, el își reduce treptat din acțiune deoarece intervin forțe psihice de alt ordin, abisal și altitudinal. Or, muzica ține în mare parte anume de aceste planuri.

²² Idem, p. 125.

²³ Ștefan Lupașcu. *Op. cit.* p. 27.

²⁴ Jung C.G. *Op. cit.*, p. 105.

²⁵ Schopenhauer A. *Lumea ca voință și reprezentare*. Iași, 1995.

²⁶ Медушевский В. *Интонационная форма музыки*. Москва, 1993, с. 228.

Remarcăm că problema cauzalității și determinismului rămîne discutabilă în însuși sînul psihologiei vizavi de obiectul ei de cercetare – psihicul. În capitolul intitulat „Cauzalitate și determinare în viața psihică” al lucrării *Psihologie filosofică*, autorul arată destul de clar acest lucru.²⁷ M. Richelle în *Introducere în psihologie* la fel pune în dezbatere această problemă, indicînd două tipuri de cauzalitate: inferioară și superioară. „Există o altă dezbatere în jurul noțiunii de cauzalitate pe care psihologul nu o poate elucidă. O anume viziune reducționistă, moștenită și ea de la pozitivism, tinde să cerceteze cauza fenomenelor complexe în fenomenele cele mai simple și să aducă observațiile făcute la un anumit nivel la explicări prin ceea ce se petrece la nivel inferior... Alături de cauzalitate de la inferior la superior, *bottom causation*..., de la evenimente fizico-chimice spre evenimente psihologice..., de la evenimente periferice spre evenimente centrale, se admit și cauzalități de la superior la inferior, *top-down causation*, în sens opus”^{28,29,30} Vizavi de această problemă facem, prin analogie, următoarea observație. Psihologia, dorind să satisfacă cerințele unei științe pozitivistice și ținînd la acest statut, merge în cercetarea psihicului pe prima variantă a cauzalității, de la inferior la superior, de la fizic-biologic la psihologic, de la „animal” la „om” (s-o numim varianta „freudiană”) și nu pe cea de-a doua menționată de M. Richelle – de la superior la inferior, de la spiritual la psihologic, de la „zeu/Dumnezeu” la „om” (s-o numim varianta „jungiană”). Consecințele în aceste două cazuri ar fi diverse – același fapt psihologic ar fi interpretat în mod diferit. Ceea ce Freud ar numi, de exemplu, „halucinație”, Jung ar numi „viziune” ș.a.m.d. Care ar fi adevărul? Și care cale, să zicem, i-ar conveni mai mult muzicii în cercetarea relației ei cu ființa umană pentru a ținti în *esență*? Evident

²⁷ Filimon Liviu. *Psihologie filosofică*. Bacău, Ed. Didactică și Științifică, 1993, p. 63-91

²⁸ Parot Françoise, Richelle Marc. *Introducere în psihologie: Istoric și metode*. București, Humanitas, 1995, p.182-183.

²⁹ Problema cauzalității este pusă foarte acut astăzi chiar în fizică în legătură cu datele mecanicii relativiste, cuantice și ondulatorii. (A se vedea, de exemplu: Nicolescu Basarab. *Transdisciplinaritatea*, Iași, Polirom,1999).

³⁰ Despre confundarea ierarhiei valorilor, despre încercarea de a explica planurile superioare ale existenței prin cele inferioare, lumea spiritului prin cea a fizicului *ca eroare fundamentală*, vorbește și V. Vișeslavțev în lucrarea *Этика преображенного эроса* (Moskva, 1994).

că și formularea obiectului de cercetare al psihologiei muzicii se va afla în funcție de răspunsuri la întrebări de genul celor de mai sus.

Incertitudinea în problema în discuție mai este condiționată, în opinia noastră, și de următorul fapt. Noțiunea de „psihologie” este definită în dicționarele de specialitate ca „știință a faptelor psihice”.³¹ Adică, la întrebarea „ce este psihicul uman” știința psihologică răspunde că el este ceea ce vedem că face (faptele, actele, manifestările lui). Dar oare el întotdeauna face ceea ce dorește să facă? Ar fi corect să afirmăm că omul nu este altceva decît ceea ce vedem că face, adică să identificăm omul cu faptele sale? Nu-l obligă, oare, realitatea să facă deseori (sau chiar în mare parte) ceea ce contravine dorințelor și aspirațiilor sale ascunse, supreme? Înzădar există fenomenul visului, unde omul devine „liber” vizavi de orice condiționare social-cotidiană? Care ar fi, în această ordine de idei, gradul de veridicitate a afirmației lui Petre Țuțea: ”Știi unde poți căpăta definiția omului? În templu, în biserică... În biserică află că există”.³² În cele „Patru mari erori” Nietzsche avertizează: ”Nu există o rătăcire mai periculoasă decît a confunda efectul cu cauza”.³³ Existența fenomenală este „urma” pe care o lasă existența ascunsă, nemanifestată în forme vizibile-tangibile-observabile-măsurabile. Omul și urma lui sînt, însă, două lucruri diferite. În lumea spiritului, după cum vedem, principiul cauzalității-determinismului nu funcționează (cel puțin în sensul în care funcționează în planul fizic-material), pentru că esența ultimă a acestei substanțe n-o cunoaștem. Cunoaștem doar manifestările ei, nu și principiul ei ultim. De aceea, psihologia ne spune *ce face* psihicul, dar nu ne spune, deocamdată, *ce este* el.³⁴

³¹ Sillamy Norbert. *Dicționar de psihologie*, București, Univers enciclopedic, 1996, p.247. O definiție similară o dau și alte surse. De exemplu: „Psihologia – domeniul analizei și faptelor psihice”. (*Dicționar Enciclopedic de Psihologie*. Coord. Ursula Schiopu, București, 1997, p. 555).

³² Petre Țuțea. *Op. cit.*, p. 23.

³³ Nietzsche Fr. *Amurgul zeilor*. In: Ницше. Сочинения в 2-х томах, том I, Москва, 1990, c.578.

³⁴ Ca fapt divers la acest subiect l-am putea cita pe remarcabilul dirijor Ernest Ansermet care, referindu-se la relația omului cu muzica, afirmă că muzica redă nu emoțiile și gîndirea omului, ci redă *omul* prin intermediul emoțiilor și gîndirii. Observația, considerăm, este destul de semnificativă. (Lucrul acesta, apropo, îl afirmase încă Toma d’Aquino). Emoțiile și gîndirea, pe care le exprimă atît de veridic muzica, sînt doar mijloace de exprimare a fenomenului om. (Ernest Ансерме. *Беседы о музыке*. Москва, 1976, c.24).

Caracterul „extrmuzical” al muzicii îl menționează și filozoful A. Losev în lucrările „Problema fundamentală a filozofiei muzicii”³⁵ și „Muzica – obiect al logicii”.³⁶ Autorul împărtășește pe deplin teoria independenței muzicii de orice fenomene fizice, psihologice, naturaliste și vulgar-materialiste. Pentru muzică este caracteristică nu legea determinismului, ci legea autodeterminismului, autosuficienței, autodependenței. Aici autorul afirmă vizavi de muzică ceea ce Șt. Lupașcu afirmă vizavi de afectivitate. Și prin aceasta descoperim încă un argument „ascuns” pentru fundamentala relație „muzică-psihic”, cu toate că această constatare nu facilitează deloc – ba dimpotrivă, complică – situația cercetătorului în psihologie muzicală.

E necesar de remarcat încă un obstacol în cercetarea subiectului nostru. Există diferențe substanțiale între problemele psihologiei generale și problemele psihologiei artei. Psihologia, în general, studiază stările „normale”, „medii” ale psihicului, cele deviate fiind cercetate de psihologia specială sau de psihiatrie. Or, psihiatria este deja medicină. Psihologia artei, însă, cercetează psihicul anume aflat în stare neordinară, în „stare artistică”. De aceea, formulările psihologiei generale nu întotdeauna pot da răspuns adecvat la întrebările ce-o frământă pe psihologia artei. Se cere obligatoriu o privire din interiorul acesteia asupra fenomenului. În cazul dat, psihologul este obligat să dispună de o experiență în domeniul muzical. Acest lucru a constituit un factor care a determinat numărul relativ mic de cercetări fundamentale în psihologia artei muzicale.

După cum ne convingem, nu este defel ușor să definești problematica psihologiei muzicii și aria ei de extindere. Chiar dacă cercetările referitoare la aspectul psihologic al muzicii au o istorie de circa un secol și jumătate (începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea) și numără sute de titluri de diferit gen, este greu să stabilești exact obiectul de interes al domeniului pentru că cercetările s-au dus asupra diverselor aspecte ale problemei, fără a fi determinat clar obiectul fundamental și granițele sale. Printre aceste aspecte particulare putem numi: psihofiziologia sistemului auditiv, senzațiile și percepția auditivă, caracterul psihologic al aptitudinilor muzicale în ansamblul lor și a unora din ele în particular, particularitățile psihologice ale

activității muzical-interpretative. De menționat că în instituțiile de învățămînt muzical se studiază, în special, anume ultima problemă (psihologia activității de interpretare muzicală), considerîndu-se că aceasta și ar fi, în fond, ceea ce se numește psihologia muzicii. Trebuie de spus că toate cele nominalizate sînt doar aspecte (compartimente, probleme) ale marii relații „om-muzică” și, în acest caz, fiecare din ele își formulează obiectul său de studiu. Dar care ar fi obiectul comun (sau general) al domeniului? Considerăm că el ar trebui să răspundă la o întrebare fundamentală, întrebare care-l frământă pe om atunci cînd reflectează asupra nemărginitei acțiunii a acestei arte asupra lui. De unde această forță psihologică de nestăpînit a muzicii, ce conține ea în sine, care-s elementele ce construiesc acest psihologism, care-i natura și caracteristicile lor? Care-s acele fire care unesc tainic și aproape de nepătruns pentru știință muzica și sufletul, ce au în comun aceste două fenomene de se înțeleg între ele atît de bine? Ce convenție tacită au încheiat și de ce?

Determinarea ariei de interes a psihologiei muzicii mai ține de un moment care trebuie luat în considerație. E vorba de noțiunile de „psihic” și „psihologic”. Dacă ne referim doar la termenul de „psihologic”, atunci problema se îngustează, dar devine mai precisă: „psihologic” este ceea ce poate fi studiat, măsurat, calculat, testat etc. (psiho+logic, adică ceea ce poate fi prins cu logica). Noțiunea de „psihic”, însă (în tratarea originală de „psyché”) e mai largă.³⁷ Aici intră și ceea ce încă nu este studiat și ce încă nu-i stă în puteri științei psihologice să testeze-măsoare. Aici intră acele procese abisale, care stau ascunse și sînt încă insondabile, dar cu care muzica stabilește, prin căi cunoscute numai de ea, contactul cel mai direct. Care aspect îl va include în aria de interes științific psihologia muzicii? Dacă numai primul – obținem un tablou redus, dacă al doilea – ne confruntăm cu multiple probleme sub aspect de investigație directă. Deci, are dreptul cercetătorul să aplice și metode de cercetare indirecte, tangențiale, metaștiințifice? Sau trebuie să refuze cercetarea limitîndu-se la prima variantă, așteptînd pînă cînd știința pozitivistă va găsi metodele respective?

³⁷ O idee similară, numai că referitor la psihologie, în general, o expune Jung: „Sînt convins că cei mai mulți oameni cred că știu tot ce se poate ști despre psihologie, căci ei cred că psihologia nu e nimic altceva decît ceea ce știu despre ei înșiși. Dar psihologia este cu mult mai mult”. (Jung C.G. *Imaginea omului și imaginea lui Dumnezeu*, București, 1997, p.12.)

³⁵ In: Losev Ф. *Философия. Мифология. Культура*. Москва, 1991, с. 315-335.

³⁶ In: Losev Ф. *Из ранних произведений*. Москва, 1990, с. 195-392.

Trebuie spus că astăzi în lumea științelor (atât exacte, cât și umanistice) se conturează o nouă viziune asupra psihicului și conștiinței umane, asupra omului și a existenței în general. Fenomenul „om” este trecut prin prisma noilor științe ca fizica cuantică, geometria neeuclidiană, psihobiologia, psihocoscologia, a noilor interpretări și principii ca principiul holografic³⁸, *fuzzy-smul*³⁹, logica terțului inclus, a privirii corpuscular-ondulatoarei asupra naturii fizice și psihice a omului, starea „a patra” a conștiinței cu formele ei de meditație transcendentală, extaz ș.a. Realizările de vîrf ale științei contemporane luate în ansamblu duc la o înțelegere netradițională a ființei umane sub aspectele ei fundamentale – cosmică, biologică, socială, culturală, gnoseologică, psihologică, etică etc.⁴⁰ Ultimele date ale științelor asupra materiei și existenței sînt marcate astăzi de rezultatele fizicii cuantice (ondulatoarei). Realitatea cuantică vorbește despre alte lucruri decît cele pe care le afirmă fizica clasică. Tabloul general al lumii se dovedește a fi altul. În lumea cuantică își fac prezența cupluri de contradicții mutual exclusive: undă și corpuscul, continuitate și discontinuitate, separabilitate și inseparabilitate, cauzalitate locală și cauzalitate globală, simetrie și ruptură de simetrie, reversibilitate și ireversibilitate a timpului etc. Procese identice sînt descoperite și în lumea psihică. Lucruri similare au loc și în muzică. Muzica și relația ei cu psihicul uman se înscriu în mod firesc în aria acestor interpretări, făcînd posibilă (sau chiar obligînd la) o nouă optică și tratare a acestei relații. A nu ține cont de această nouă epistemologie, mai mult ca atît, a nu te sprijini pe ea în tratarea oricărui fenomen dintr-un domeniu sau altul al științei, înseamnă a sorti cercetarea la eșec sub aspectul abordării ei conceptuale.

În cazul nostru aceasta apare ca inevitabil și datorită faptului că sunetul (vibrația, ondulația) este o caracteristică fundamentală a existenței, a materiei – atît inerte cît și, în mod special, a celei vii. Iar muzica este sunet, vibrație. Același principiu vibrator, după cum vom vedea, stă și la baza funcționării sistemului psihic uman. De aici – necesitatea și actualitatea unei abordări largi a problemelor la care caută răspuns o psihologie a muzicii. „Psihologul, dacă e să revenim la

³⁸ *Hologramă* = dacă am dezmembra ceva în elemente, atunci fiecare element ar păstra în sine imaginea întregului.

³⁹ *Fuzzy* (engl.) – indeterminat, imprecis, estompat.

⁴⁰ A se vedea, ca exemplu: Волков Ю., Поликарпов В. *Человек. Энциклопедический словарь*, Москва, 1999.

Jung, e obligat să facă referință la multiple domenii, trecînd dincolo de zidurile de cetate ale specialității sale nu din obrăznicie sau curiozitate, ci doar din dragoste pentru cunoaștere, din iubire de adevăr”.⁴¹ Peste „zidurile de cetate” trebuie să treacă în cazul nostru atît știința muzicală, cît și cea psihologică în numele slujirii scopului suprem care este omul – cunoașterea, valorificarea și înălțarea lui. Pe acest teren se vor întîlni ambele domenii, trecînd dincolo de interesele de breaslă, adică realizînd o „transcendență” disciplinară.

Din acest motiv, studiul nostru se fondează pe o viziune și tratare *transdisciplinară*. Principiul transdisciplinar nu se limitează la relațiile interdisciplinare și pluridisciplinare, cu toate că trece prin ele și se sprijină pe ele. El nu este nici un principiu de tip „cosmopolit”. Transdisciplinaritatea – ca viziune și abordare modernă a fenomenelor lumii în care ne ducem existența sau a fenomenului Existență, luat în ansamblul său – privește în unul și același timp *înăuntrul* fiecărei discipline, *între* discipline și *dincolo* de orice disciplină, adică încearcă să vadă Întregul, care se dovedește a fi pierdut sau sărăcit în abordarea disciplinară sau chiar interdisciplinară.⁴² Omul e mai mult decît știință și mai mult decît artă. El se află pe „planul trei”, dincolo de știință și de artă. Pe acest „teren al treilea” se vor întîlni muzica și psihologia. Cuvintele „trei” și „trans” au aceeași rădăcină etimologică: „trei” semnifică „transgresiunea lui doi, ceea ce se află dincolo de doi. Transdisciplinaritatea este transgresiunea dualității”.⁴³ Doar pe planul trei se poate obține renunțarea la interesul îngust disciplinar și obținerea unei concilierii, mai mult – armonizări, integrări, contopiri a muzicii și psihologiei în numele unei cauze supreme.

După cum constatăm, obiectul de cercetare al domeniului cuprinde întregul spectru de aspecte ale frumoasei, enigmatice relații dintre om și muzică. În centrul atenției psihologiei muzicii se află punctul de întîlnire a Subiectului (psihicului) cu Obiectul (muzica), *trecerea* (dematerializarea) Obiectului în Subiect. Și invers, *trecerea* Subiectului în Obiect, *întruparea* (materializarea) Subiectului în

⁴¹ Jung C.G., *Op.cit.* p. 123.

⁴² În lucrarea *Transdisciplinaritatea. Manifest* (Iași, Polirom, 1999) Basarab Nicolescu expune această viziune transdisciplinară – în concepția noastră, nespuse de actuală și productivă în planul re-conștientizării experienței acumulate de om la început de mileniu trei – care, aplicată fiind, facilitează mult explicarea unui șir de probleme „enigmatice” ale subiectului nostru.

⁴³ Nicolescu Basarab. *Op. cit.*, p.66.

Obiect. Altfel spus, obiectul de cercetare al psihologiei muzicii îl constituie, pe de o parte, procesul de *psihologizare* a sunetului, pe de alta, cel de *muzicalizare* a psihicului uman.

1.2. ISTORIE ȘI ISTORIOGRAFIE

Dacă cercetările în domeniul psihologiei esteticului sînt considerate de unii autori ca avîndu-și începutul la sfîrșitul secolului al XIX-lea, în special prin apariția lucrării lui Th. Fechner „Elemente der Psychophysik” („Elemente de psihofizică”), apoi această afirmație se referă doar la cercetările de tip experimental. Pentru că interesul, observațiile și reflecțiile asupra efectului psihologic al muzicii, precum și aplicarea practică a acestui efect își află începuturile în adîncurile timpurilor. Ideea despre relația și unitatea muzică-suflet are o istorie impunătoare – cîteva mii de ani. De exemplu, cu circa 5 mii de ani în urmă în India au fost determinate anumite principii nu numai ale teoriei și practicii muzicale, dar și ale percepției acestei arte, cercetată fiind natura delectării estetice-sonore, precum și specificul inconștientului în raport cu experiența estetică-muzicală. Luîndu-și aici începutul, ideea urmează să călătorească prin timpuri și epoci, fundamentată și dezvoltată fiind în culturile ulterioare – egipteană, chineză, greacă etc.

Diverse surse bibliografice conțin multiple referințe asupra tratării psihologice a muzicii. Aducem, inițial, unele date de acest gen expuse de W. Tatarkiewicz în „Istoria esteticii”⁴⁴ (cu comentariile noastre de rigoare), date ce ne vor ajuta să prefigurăm în linii generale unele aspecte ale subiectului pus în discuție, dar și care ne vor permite să aflăm, că problemele incluse astăzi în mod activ în aria de investigație de către specialiștii în psihologia artei au fost trasate, în mare parte, încă în timpurile străvechi.

În *Grecia antică* muzica era una din caracteristicile misterelor, cîntărețul Orfeu fiind considerat inițiatorul ei, după cum era considerat și inițiatorul misterelor înseși. Ei i se atribuiau puteri speciale, în special puteri magice. Curente orfice pretindeau că muzica delirantă folosită de ele smulgeau, fie și pentru un timp scurt, sufletul din

chingile trupului. Grecii considerau că muzica este o artă sacră, singura capabilă să exprime adecvat stările sufletești.

Estetica pitagoreică susținea că Universul este un „kósmos” (ordine). Mișcarea regulată a elementelor lui dă naștere unor sunete armonioase – muzicii sferelor, care se află în raport cu cosmosul interior al omului. Ei stabileau o analogie între corpuri și suflete, presupunînd că perfecte sînt acele suflete care sînt armonios construite. Prima teorie a pitagoricienilor afirmă că muzica se bazează pe proporție, iar a doua declară că muzica este o forță care acționează direct și puternic sufletul. Prima prevedea esența artei sonore, cea de-a doua – efectul ei asupra omului. Ei încercau să explice acțiunea puternică a muzicii în termenii raportului dintre mișcare, sunete și sentimente. Mișcările și sunetele exprimă sentimente și invers – evocă sentimente.⁴⁵ Sunetele găsesc ecou în suflet, acesta răsunînd în armonie cu ele. E ca și în cazul unei perechi de lire: cînd lovim în una, cealaltă răspunde. (De accentuat: sufletul este comparat cu un instrument muzical, care vibrează la unison cu armoniile muzicii; această metaforă este folosită și mai tîrziu de autori). Grecii folosesc aici termenul de *psyhagogia*, ceea ce înseamnă „îndrumare a sufletelor”, muzica avînd, așadar, o putere „psyhagogică”⁴⁶. Ea poate să conducă sufletul într-un „ethos” (stare sufletească) bun sau rău.

Pitagoricienii atribuiau putere expresivă și psyhagogică nu tuturor artelor, ci în exclusivitate muzicii. La fel ei susțineau că cea mai eficientă cale de influență a sufletului este prin mijlocirea auzului și nu prin celelalte simțuri, indiferent care. Școala pitagoreică susținea că muzica nu este produsul omului, ci al „naturii”: ritmurile aparțin naturii și sînt înnăscute în om. Pitagoricienii mai considerau că ritmurile sînt „asemănări” (*homoiomata*) ale psihismului, „semnele” sau expresiile caracterului. Muzica exprimă perfecțiunea supremă și adevărul suprem, căci „în natura numărului și în armonie nu-și are loc înșelăciunea” (*Filolaos*).

Democrit considera că pentru a face poezie și muzică este nevoie de o stare psihică aparte. Aceste arte devin posibile numai atunci cînd „sufletul se aprinde”. Aceeași opinie o împărtășea și *Platon* (în *Ion*): „Căci nu cu meșteșug își alcătuiesc frumoasele lor poeme

⁴⁵ Trebuie spus că presupunerile pitagoricienilor, făcute mai mult în baza unui simț intuitiv, nu sînt departe de adevăr, același lucru demonstrîndu-l știința psihologică modernă – I.G.

⁴⁶ Tatarkiewicz W. *Op. cit.* p.129.

⁴⁴ Tatarkiewicz W. *Istoria esteticii*, vol.I, București, 1978.

poetii... ci pradă inspirației și sub stăpînirea unei puteri divine. Nu cu mintea limpede își compun prea frumoasele lor cîntece..., căci poetul e în stare să creeze doar cînd, încins de un dar divin, e descumpănit la cuget și cu judecata scoasă din rostul ei „.⁴⁷ În *Timaios*, el observă că structura sufletului este determinată de proporții legate direct de raporturile intervalelor muzicale.

În *Statul*, Platon completează: „Introducerea unui nou mod în muzică trebuie privită ca primejdioasă pentru întregimea sistemului social. Nicăieri schimbarea felurilor de exprimare în muzică nu se face fără răsturnarea legilor politice celor mai importante, căci violarea legii se furișează și se ascunde în jocuri întru nimic răufăcătoare, pentru a se revărsa apoi asupra caracterelor și moravurilor”.⁴⁸ Conform ideilor orfice și pitagoreice *katharsis*-ul era cauzat în primul rînd de muzică. *Aristotel* și-a însușit acest punct de vedere. El a clasificat modurile muzicale în a) *etice*, b) *practice* și c) *entuziastice*, investindu-le pe acestea din urmă cu capacitatea de a descărca emoțiile și de a purifica sufletele. În *Metafizica* el scrie: „Cît despre producțiile artiștilor, ele sînt acelea a căror formă este în sufletul artistului”,⁴⁹ iar în *Politica* adaugă: „Muzica ne construiește într-un anumit fel firea”.⁵⁰ Filozoful a descris amănunțit scările (modurile) muzicale care duc la schimbarea psihicului într-o direcție sau alta: „Există în muzică imitațiuni ale mîniei și ale dușoșiei și apoi de vitejie, înțelepciune și contrarele lor, și îndeobște ale tuturor sentimentelor... Căci ascultînd acestea, ne prefacem sufletul. Și, tot așa, ascultînd, toate sentimentele se nasc în noi”.⁵¹

Scepticii considerau că muzica nu are proprietăți obiective, pentru că există oameni și animale asupra cărora nu are nici un efect, sau dacă are vreun efect, el dispare imediat ce muzica încetează. De aceea, nu poate exista o știință (teorie) a muzicii, ci doar o psihologie a ei. Această concepție nu era în întregime nouă, prefigurată fiind de *sofiști*, care susțineau caracterul subiectiv al artei. Un reprezentant al scepticilor, *Sextus Empiricus*, considera: „Cît privește melodiile, ele nu

⁴⁷ Tatarkiewicz W. *Op.cit.* p.200.

⁴⁸ Idem, p.206.

⁴⁹ Idem, p.236.

⁵⁰ Idem, p.242.

⁵¹ Lukacs Georg. *Estetica*, vol.II, București, 1974, p.291.

sînt prin natură unele în cutare fel și altele în altul, ci sînt considerate de noi ca atare”.⁵²

Stoicii la fel și-au adus contribuția la psihologia artei, îmbogățind psihologia greacă originară care se întemeia, grosso modo, pe două concepte fundamentale: *reflexivă* (după judecată, după legi stricte numerice) și *senzorială* (după simțuri). Timp îndelungat acestea au fost singurele concepte folosite pentru explicarea felului în care se compune o operă de artă în spiritul artistului și modul în care ea acționează asupra spectatorului sau ascultătorului. În perioada elenă a apărut un al treilea concept, cel de *imaginație*. Tot stoicii au inventat și termenul de *fantasia*. Deși a avut inițial un caracter psihologic general, în scurt timp termenul a ajuns să fie utilizat în mod specific în psihologia artei, unde a dobîndit o poziție dominantă și a început să înlocuiască vechiul concept de „imitație” („*mimesis*”). În așa fel, către sfîrșitul Antichității, *Filostrat* putea scrie că „imaginația e un artist mai înțelept decît imitația”. (Prin aceasta se recunoaște prioritatea factorului interior, psihologic în crearea operei de artă vizavi de cel exterior, de „copiere/imitare” a naturii – I.G.)

Diogene a împărtășit ideea că în om există o impresie irațională înnăscută. Ideea a fost preluată de elevul său *Panaitios*, convins și el de caracterul direct al experienței frumosului în om.

Cicero a evidențiat elementul activ nu numai la creatorii de artă, dar și la receptorii ei, nu numai în psihologia artistului, dar și în psihologia spectatorului și ascultătorului. El susținea că omul posedă un simț special al frumosului și al artei, care-l călăuzește în crearea, înțelegerea și aprecierea operei artistice. În lucrarea *Despre orator* el face o concluzie destul de importantă pentru înțelegerea relației „ascunse” dintre om și muzică: „Ritmurile și sunetele sînt înrădăcinate în sensibilitatea comună, de care natura nu a vrut să lipsească pe nimeni”.⁵³ În *Oratorul* Cicero continuă ideea: ”Versul n-a fost găsit datorită judecății, ci unui simț înnăscut, iar judecata, măsurîndu-i silabele, a explicat ceea ce apăruse întîmplător”.⁵⁴ Așa cum era primit în Antichitate, el a lăudat nu numai intelectul, ci și urechile și ochii (două simțuri care „fac” arta – genurile ei vizuale și auditive, pentru că celelalte trei simțuri, mirosul, gustul și pipăitul, nu elaborează opere

⁵² Tatarkiewicz W. *Op. cit.* p. 276.

⁵³ Idem, p.312.

⁵⁴ Idem, pp.312-313.

artistice). Ochii judecă armonia și frumusețea culorilor și a formelor. Urechile posedă capacități uimitoare, întrucât sesizează diversele intervale și moduri produse de voce și instrumente muzicale: „Judecata urechilor este minunată”.⁵⁵

Pseudo-Aristotel, în lucrarea *Problemele* (dintre care unsprezece capitole sînt consacrate muzicii), scrie: „Problema 38: De ce oare ritmurile, melodiile și armoniile produc plăcere? Deoarece plăcerea produsă de ele este parțial naturală și înnăscută și parțial își are obîrșia în număr, stabilitate, ordine și proporție, care sînt prin natura lor dătătoare de plăcere. Problema 27 și 29: Muzica, chiar dacă e lipsită de voce, poate exprima caracterul, și răspunsul este că muzica poate face acest lucru din cauza că în muzică percepem mișcarea, în mișcare percepem acțiunea și în acțiune, caracterul”.^{56,57}

Importanța și noutatea lui *Aristoxenos din Tarent* (elev al lui Aristotel) constă în studiile sale obiective asupra muzicii, inclusiv în studiile psihologice. El scria că precizia percepției (muzicii) este pentru cel ce studiază această artă o cerință de căpățîni. Pentru muzician, considera Aristoxenos, facultatea percepției este o facultate fundamentală, pentru că cel cu o percepție slabă nu poate expune bine ceea ce nu percepe el însuși. *Diogene din Babilon* observase destul de corect: „Înainte chiar de a ajunge la vîrsta rațiunii, orice suflet de copil dobîndește înțelegerea puterii muzicii”.⁵⁸

Quintilian Aristides: „Sînt trei feluri de muzică: nomică, ditirambică și tragică. Din punct de vedere psihic (moral) pe una o numim sistaltică (contractivă), prin care punem în mișcare sentimentele triste, pe alta diastaltică (expansivă), grație căreia trezim sufletul, pe a treia – de mijloc, cu ajutorul căreia călăuzim sufletul spre pace”.⁵⁹

Speusip: „Degetele cîntărețului din flaut sau liră au o energie al cărei izvor nu este în degete, ci decurge din activitatea mintală”.⁶⁰

⁵⁵ Idem, p.313.

⁵⁶ Idem, p.323.

⁵⁷ Tratatul „psihologică” a muzicii de către Pseudo-Aristotel l-a interesat ulterior pe psihologul german Carl Stumpf, dedicîndu-i o lucrare (*Die Pseudo-aristotelischen Probleme über Music*, Abhandlungen der Berliner Akademie, 1896).

⁵⁸ Idem, p. 336.

⁵⁹ Idem, p. 336.

⁶⁰ Idem, p. 337.

Filostrat scria că „mimesis”-ul înfățișează lucruri pe care le-a văzut, pe cînd fantezia înfățișează și lucruri pe care nu le-a văzut. Grecii făceau mare caz de exemplul rapsozilor orbi, iar orbia lui Homer o priveau ca pe un simbol și o dovadă că imaginația e mai puternică decît simțurile (exterioare).

Încă din vremurile străvechi s-a menționat, alături de *imaginație*, și rolul predominant al *inspirației* și *intuiției* în crearea și receptarea operei de artă. Așa, de exemplu, despre inspirație *Lucian* scrie: „Trebuie multă nebunie celor ce trec porțile poeziei”, iar *Seneca* observă (în *Despre liniștea sufletească*): „Căci dacă dăm crezare poetului grec că uneori e mai plăcut să fii nebun, sau lui Platon cînd spune că zadarnic bate la porțile poeziei cel cu mintea întregă, sau lui Aristotel că n-a existat nici un geniu fără dram de nebunie, nu poate fi spus ceva cu măreție și deasupra celorlalți fără de freamătul minții”.⁶¹ Iar despre intuiție *Pseudo-Sirianul* consideră următoarele: „În general întregul este cunoscut numai prin senzație; nici o judecată n-ar putea reprezenta întregul ca întreg. O astfel de cunoaștere n-ar putea surprinde esența obiectului”.⁶²

Grecii considerau că oricît de importantă ar putea fi pentru artist cunoașterea regulilor artei, singure aceste reguli nu sînt de ajuns, deoarece el mai are nevoie de talent personal ieșit din comun. El mai are nevoie și de inspirație. Artistul creează într-o stare de „entuziasm” și de „nebunie creatoare”.

Plotin, în urma lui Platon, a pus în contrast două lumi: lumea „aceasta” și cea de „acolo”, sau lumea materială în care trăim, imperfectă, a simțurilor și lumea spirituală, perfectă, independentă de simțurile noastre, de care ne putem apropia doar prin cugetare interioară la care ne poate aduce arta.

Așadar, arta se produce în virtutea ideii artistului. Pentru Platon aceasta era ideea eternă și imuabilă, în timp ce pentru Plotin era ideea vie a artistului. Pentru Cicero ideea din mintea artistului era un fenomen psihologic, pe cînd pentru Plotin era un fenomen metafizic, fiind un reflex al modelului transcendent. Omul, care trăiește în această lume imperfectă, dorește să se întoarcă în lumile superioare din care a venit. Unul din drumurile ce duc într-acolo este arta. De menționat că

⁶¹ Idem, p. 371.

⁶² Idem, p. 373.

elemente de psihologie conțineau toate tratatele antice despre muzică, deoarece se căuta cauza acțiunii ei asupra omului.

Mentalitatea creștinilor timpurii era astfel construită, încât ceea ce se afla sub ochii lor înceta să-i mai atragă sau sa-i mai intereseze pierzându-și importanța în folosul a ceea ce era îndepărtat, supranatural și invizibil.⁶³ Criteriul valorii artei n-a mai stat în conformitate cu natura. El a devenit *interior*. Arta avea menirea de a produce desfătare (impresie) estetică și, în modul acesta, de a înălța sufletul spre Dumnezeu. *Augustin* pune problema a ceea ce astăzi numim „experiență estetică” (adică trăire pe viu, la direct a actului de comunicare cu opera de artă), incluzând-o în cadrul psihologiei frumosului. Geneza experienței estetice, susține *Augustin*, depinde nu numai de obiectul contemplat, dar și de contemplator. E necesar să existe o armonie și o similaritate între lucrul frumos și suflet. După părerea lui, experiența frumosului posedă însușirea esențială a frumosului însuși. Această însușire este *ritmul*. *Augustin* distinge cinci tipuri de ritm: al sunetului, al percepțiilor, al memoriei, al acțiunilor și un ritm înnăscut al intelectului însuși. Diferențiind ritmurile percepției, memoriei, acțiunii și judecății, *Augustin* introduce *teoria psihologică a ritmului*. Trăsătura ei distinctă constă în faptul că omul posedă un *ritm nativ*, fără de care n-ar putea nici percepe, nici produce ritmul. În *Despre muzică*, el scrie că ritmul „rezidă în însuși discernământul natural al celui care încearcă senzația. Căci ne bucurăm de egalitatea ritmurilor și ne supărăm de greșita lor alcătuire”.⁶⁴ *Augustin* a mai remarcat că este mai ușor (adică suntem mai capabili) să percepem frumosul decât să-l explicăm.

În *Evul Mediu* biserica (creștină) respingea orice formă de muzică care desfată simțurile. În biserică muzica nu urmărea plăcerea oamenilor, dar slujirea lui Dumnezeu, trezind în ascultător o virtute a iubirii (*ad amoris virtutem excitare*). Se credea (așa cum credeau și grecii) că efectul anumitor ritmuri și melodii este generator de desfrâu (ritmurile ușoare erau potrivite doar pentru orgiile curtezanelor), în timp ce efectul altora este sublim. Timp îndelungat *cîntul gregorian* (*Grigore cel Mare*, papă între 590-604) a fost socotit ca singura muzică posibilă, cea mai înaltă culme pe care o putea atinge arta. Aceasta era o muzică cel mai puțin preocupată de plăcerea senzorială și ducea la o

⁶³ În continuare ne referim la lucrarea citată a lui *Tatarkiewicz W.*, volumul II.

⁶⁴ *Idem*, p.97.

mare desprindere de viața reală, cotidiană; în același timp avea un efect puternic asupra sentimentelor „înalte” și spiritului, exprima și producea stările spirituale cele mai sublime. Cu relevanța și simplitatea melodiilor sale, ea menținea sufletul într-o stare de puritate și austeritate aproape supraomenească. Starea de spirit evocată de muzica gregoriană (scriitorii timpului o numeau *suavitas*, „farmec”) era marcată în special de liniște și împăcare. Cu toate că era exclusiv vocală, cuvintele nu erau elementul ei cel mai important. Cu adîncă lui intuiție psihologică, *Augustin* scria încă înainte de apariția cîntului gregorian: „Cine se bucură nu rostește cuvinte; cîntecul lui bucuros e fără cuvinte, este glasul unei inimi care se topește în propria-i bucurie și se străduiește a-și exprima simțămintele chiar cînd nu le prinde înțeleșul”.⁶⁵

Boethius vorbea despre „muzica sufletului omenesc”, care, deși nu conține nici un sunet, e armonioasă. Concepînd muzica în calitate de armonie a sufletului, *Boethius* considera că pentru a o înțelege trebuie „să cobori în sinea ta” (*De institutione musica* – „Despre arta muzicală”). El pune un accent deosebit pe efectele subiective ale artei, îndeosebi ale muzicii, aceasta măgulind nu numai auzul, dar și înălțînd spiritul. ”Cunoștințelor, nici o altă cale către minte nu le este mai larg deschisă decît cea a urechilor” (el menționînd, prin aceasta, importanța și specificul cunoașterii auditive în comparație cu alte tipuri de cunoaștere).

Cassiodorus: „Muzica este o știință (cognitio) foarte plăcută și foarte utilă care cu modularea ei ridică spiritul către înălțimi”. „Grație muzicii cugetăm just, vorbim frumos și ne mișcăm cum se cuvine”.⁶⁶

Isidor: „Fără muzică nici o știință (disciplină) nu poate fi perfectă deoarece nimic nu există fără aceasta. Se spune că lumea însăși constă dintr-o anumită armonie a sunetelor și chiar cerul se rotește după o modulație armonică”.⁶⁷

În perioada Evului mediu matur aproape toți filozofii au vorbit despre muzică. Ideile despre muzică au făcut parte integrantă din gîndirea medievală în general, încît punctele de vedere ale muzicologilor și filozofilor au prezentat foarte mici diferențe. Concepția de proporție, număr, armonie, ritm, împărțită și de

⁶⁵ *Idem*, p.113.

⁶⁶ *Idem*, p.136.

⁶⁷ *Idem*, p. 137.

gînditorii medievali, era însoțită de credința că muzica e percepută nu numai de auz, ci și – ba chiar în mod deosebit – de spirit, „de simțul interior al sufletului”.

Joan Scotus Eriugena: „Îmi dau seama că nimic altceva nu place sufletului și nimic nu produce frumusețe în afară de intervalele raționale ale diferitelor sunete, care, strînse împreună, produc dulceața melodiei muzicale. Nu diferitele sunete produc dulceața armoniei, ci relațiile sunetelor și proporțiile lor, înțelese și judecate doar de simțul interior al sufletului”.⁶⁸ Muzica, considerau medievalii, este „în mod atît de natural legată de noi, încît chiar dacă am vrea să ne lipsim de ea, nu am putea” (Gil de Zamora, *Ars musica*).

Scolasticii (cel puțin unii din ei) descriau efectul muzicii aproape în același fel în care fusese descris de greci, în special de stoici. Ea îi desfată pe copii, îi ajută pe adulți să-și uite necazurile (muzica este *consolatum unicum et familiare*), e odihnitoare și plăcută, liniștește sufletul tulburat și are un efect ameliorator asupra caracterului; e necesară în vreme de pace și de război, are o funcție religioasă și morală; are un efect terapeutic și exercită o acțiune chiar și asupra animalelor.

În cursul Evului mediu interesul s-a îndreptat de la muzica universului, de la contemplarea abstractă a legilor obiective ale muzicii (armonie universală, proporții matematice etc.), spre muzica mai familiară, ca artă umană, spre creativitate și armonie sensibilă, spre efectele și sentimentele trezite de muzică. *Regino din Prum*: „Același principiu ce potrivește emiterea sunetelor conduce și firile muritorilor”.⁶⁹

Așadar, în plan istoric se conturează următoarele concepții despre arta muzicală.

Concepția cosmologică: muzica era tratată ca o ramură a cosmologiei. Se presupunea că:

- a) armonia este o proprietate a cosmosului („musica mundana”), iar nu o invenție a omului: omul nu o creează, ci doar o descoperă;
- b) armonia guvernează nu numai universul material, dar și lumea spirituală („musica spiritualis”; „musica umana”);

⁶⁸ Idem, p. 201.

⁶⁹ Idem, p. 200.

- c) armonia e mai inteligibilă spiritului decît simțurilor; sunetele plăcute sînt numai o manifestare, și nu esența armoniei.

Concepția matematică se îmbină cu concepția cosmologică: armonia care se găsește în univers trebuie implantată în arta umană; se bazează pe raporturi numerice; era în primul rînd o concepție muzicală (lansată de pitagoricieni).

Concepția psihologică, bazată pe credința unității între armonia fizicului și a spiritului, a externului și internului, a legilor obiective și celor subiective etc. Își face loc tot mai mult viziunea pur psihologică asupra muzicii (teoria psihismului muzical).

Aceste teorii sînt larg răspîndite și împărțite de gînditori. Estetica Victorină, de exemplu (Mănăstirea Sf. Victor din Paris, sec. XII), vorbește despre frumosul vizibil și invizibil. Estetica scolastică concepe frumosul ca o relație între subiect și obiect; frumosul are în egală măsură un aspect obiectiv și psihologic.

Considerațiile psihologice ocupă aproape întreaga estetică a lui *Bonaventura (Giovanni di Fidanza)*. El se ocupă pe larg de varietățile experienței estetice și ale plăcerii estetice, de condițiile lor cauzale, componentele și felurile lor. Percepția produce plăcere ca și cum ar exista un acord între subiectul receptor și obiectul (fenomenul) perceput. După Bonaventura, o operă de artă, în definitiv, începe în mintea artistului. Ea există acolo ca idee pînă cînd artistul o realizează și-i dă formă.

Estetica lui *Toma d'Aquino* subliniază rolul subiectului receptor: frumosul e proprietatea unui obiect, dar a unui obiect situat într-o anumită *relație* cu un subiect. El scrie: „Strict vorbind, nici simțurile și nici intelectul nu percep, ci percepe omul prin simțurile și intelectul lui”.⁷⁰ Gînditorul considera că simțurile prin excelență „estetice” sînt văzul și auzul din cauza că sînt cele mai cognitive, adică cel mai strîns legate de intelect.

Concepția estetică a lui *Alhazen* și *Vitelo* constă în următoarele: percepția se întemeiază pe impresii senzoriale, dar ea le completează; impresiile sînt simple, percepția e complexă. Percepția necesită atenție și efort; în percepție mai joacă rol și rațiunea, judecata, memoria, imaginația, în percepție participă și asociațiile. Este evidențiat caracterul subiectiv al percepției. „Așa cum fiecare își are

⁷⁰ Idem, p. 357.

obiceiurile sale proprii, tot astfel posedă și un criteriu propriu de judecare a frumosului”⁷¹.

Viziunea epocii asupra artei subliniază că arta nu e numai un produs al regulilor, ci chiar mai mult, al talentului, imaginației și intuiției, fiind astfel în mare măsură imprezicibilă. Ea își are propriul adevăr distinct de adevărul științific. Ea e legată de sentimente și expresie; una din funcțiile de bază ale artei e stimularea emoțiilor.

Epoca Renașterii se evidențiază prin îndepărtarea de Evul Mediu prin „părăsire a lumii transcendentale”. Problemele vremelnice au început să-i absoarbă pe oameni. *Nicolaus Cusanus* împărtășea nu atât metafizica idealistă, cât teoria cunoașterii a priori și credința în natura activă a intelectului. Altă idee a epocii: oricât de mare ar putea fi opera de artă, *artistul* e încă și mai mare. Este susținută ideea „subiectivității” creației, rolul lumii interioare a artistului (starea deosebită a spiritului, imaginația).

Leonardo da Vinci (în *Trattato della Pittura*) susținea că „pictorul priceput trebuie să picteze două lucruri principale: omul și ceea ce se petrece în mintea lui”. „Nu sînt demne de laudă acele figuri, care prin atitudine nu vor arăta pe cât mai mult cu puțință zbuciumul sufletului”⁷².

Michelangelo: „Omul începe cu frumusețea vizibilă, dar de la această frumusețe sufletul percepe frumosul pur, divin și nemuritor”⁷³.

„Văd adevărul frumuseții oare
cu ochii mei, Amor, te rog răspunde,
sau poate-l port lăuntru ?..

Din ea frumusețea naște, însă crește
trecînd prin ochi spre casa ideală,
spre suflet... Iar acolo mai înaltă,
mai pură e și se-dumnezeiește...”

(*Michelangelo, Sonetul XXXXII*)

Tinctoris a mers și mai departe. Compoziția muzicală, afirmă el, trebuie să fie mai mult decît analiza matematică a unor sunete, ea trebuie să fie călăuzită de judecata auzului. De fapt, în practică așa și s-a întîmplat întotdeauna, dar teoria a ignorat vreme îndelungată faptul acesta. Se susținea că muzica nu este o știință bazată pe cercetare și

⁷¹ Idem, p. 381.

⁷² Idem, p. 218.

⁷³ Idem, p. 227.

deducție. Aceasta a fost o cotitură de mare importanță. Trecerea de la primatul teoriei la cel al practicii a avut loc în perioada Renașterii. În *Complexus affectuum musicus*, *Tinctoris* scrie: „Să nu crezi că vreau să cuprind totalitatea țărilor acestei arte liberale și nobile a muzicii numai în cele douăzeci pe care le enumăr:

Să îndemne sufletele la smerenie,
Să îndepărteze mîhnirea,
Să înmoaie asprimea inimii,
Să alunge pe diavol,
Să pricinuiască extazul,
Să înalțe mintea legată de pămînt,
Să înlătore reaua-voință,
Să înveselească pe oameni,
Să vindece bolnavii,
Să aline chinurile,
Să trezească dragostea,
Să acopere de glorie pe muzicieni,
Să sfințească sufletele”⁷⁴.

Galilei Vincenzo (*Dialogo della musica antica e della moderna*): „Ori de cîte ori muzicianul nu are capacitatea de-a atrage sufletele ascultătorilor spre el însuși, goale și deșarte trebuie să-i fie socotite priceperea și știința...”⁷⁵

Giordano Bruno: „Nu există nici o frumusețe care să poată întruni o recunoaștere generală”, pentru că „un lucru poate fi frumos pentru Socrate și un cu totul alt lucru pentru Platon”. Pe lîngă altele, consideră savantul, frumusețea depinde de dispoziția momentană a persoanei care o privește. „Poezia nu ia naștere din reguli decît cu totul întîmplător, ci regulile provin din poezii”. De aceea, „frumosul e indefinibil și indescriptibil”^{76,77}.

În secolul al XVI-lea era foarte obișnuit ca arta să fie privită ca un „instrument al filozofiei”, adică ca un *gen de cunoaștere* a lumii și a oamenilor.

Shakespeare: „Acel ce-n sinea-i muzica nu poartă
și armonii de suneri dulci nu-l mișcă,
e bun de intrigi, jafuri și trădare”.

⁷⁴ Idem, p. 370-371.

⁷⁵ Idem, p. 375.

⁷⁶ În continuare urmează spicuiuri din *Tatarkiewicz W. Op. cit.*, volumul IV.

⁷⁷ Idem, p. 23-24.

Spinoza: „Aș dori mai întâi să atrag atenția că nu atribui naturii frumusețe, urîțenie, ordine sau confuzie. Lucrurile pot fi numite frumoase sau urâte, ordonate sau confuze numai în raport cu imaginația noastră”⁷⁸.

Leibniz: „Muzica ne farmecă, deși frumusețea ei nu constă decît în raporturile dintre numere și în calculul de care nu ne dăm seama și pe care sufletul nu încetează să-l facă”⁷⁹.

Jean-Baptiste Dubos s-a ocupat mult de *psihologia reacției* față de artă, accentuînd aici nu rațiunea, ci emoția. Toate fenomenele psihologice, printre care și creativitatea artistică, au o bază anatomică și fiziologică, considera el.

În secolul XVIII capătă o largă răspîndire *teoria afectelor*, conform căreia conținutul muzicii îl constituie, în exclusivitate, exprimarea (mai degrabă, „ilustrarea”) prin sunetele muzicii a sentimentelor și pasiunilor umane. Concepția își are începutul încă în antichitate în „teoria ethosului”, și în estetica medievală. Teoria afectelor capătă o amploare și importanță de prim ordin în estetica germană a secolului al XVIII-lea. De la *Matteson* ea este preluată de alți reprezentanți ai științei germane despre muzică: *Quantz*, *Marpug*, *Ph.E. Bach*.⁸⁰

Zarlino ajunge la concluzia că muzica este un dar firesc al naturii (atît al naturii obiective din afara noastră, cît și a celei subiective din interiorul nostru). Dacă teoreticienii medievali afirmau permanent că muzica are o geneză divină, apoi pentru *Zarlino* ea se naște din înțîlnirea cunoașterii umane cu armonia obiectivă a naturii. „Muzica este atît de firească pentru noi și ne este atît de familiară, încît fiecare om, după cum vedem, într-un mod sau altul, dorește să-și încerce în ea puterile”⁸¹. După *Zarlino*, noțiunea (teoria) de ritm în muzică a apărut prin suprapunerea lui cu pulsul uman. Anume pulsul sanguin, dilatarea și comprimarea arterelor și a inimii a dat naștere

⁷⁸ Idem, p. 158.

⁷⁹ Idem, p. 161.

⁸⁰ Teoria afectelor a fost analizată în multiple lucrări, printre care putem menționa cîteva mai importante: Stege F. *Die deutschen Musikaesthetik des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluss der Affektenlehre*. – Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1927, H.1; Kretschmar H. *Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre*. – Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. S.1, 1911-1912.

⁸¹ Шестаков В. *Музыкальная эстетика западного средневековья*. Москва, 1975, c. 442.

pulsației muzicale, simțului muzical-ritmic. După cum pulsul e de două feluri, regulat și neregulat, la fel și metrica muzicală e de două feluri – regulată și neregulată, și în care rezumă toate mișcările complementare ale vocii în cînt.⁸²

Diderot a acordat o atenție aparte intonației (elementului intonativ) în muzică. Filozoful afirmă că fiecărei emoții, mișcări interioare îi corespunde o anumită intonație; intonația este izvorul melodiei. Conceptul „intonației” ca bază a muzicii și a vorbirii e argumentată și desfășurată în special de *J.-J. Rousseau*.⁸³

Acestea au fost contribuțiile „pre-științifice” ale gînditorilor antici, medievali și moderni asupra aspectului psihologic al fenomenului artistic (muzical). Căci psihologia științifică (experimentală) a artei (muzicii) își ia începutul în anii 60 ai secolului al XIX-lea, odată cu constituirea psihologiei însăși ca domeniu științific distinct (cînd ea se desprinde de filozofie și metafizică cu care făcea corp comun încă din antichitatea greacă). Istoricii psihologiei consideră anul 1860 ca data întemeierii psihologiei experimentale prin apariția lucrării lui Th. Fechner *Elemente de psihofizică*. De remarcat că, chiar în anul următor (1861), Fechner face primele cercetări experimentale în psihologia esteticului. Iar odată cu fondarea în 1879 a primului laborator de psihologie experimentală, organizat de Wilhelm Wundt la Leipzig (precum, ulterior, și a altor laboratoare de acest fel în alte orașe și țări), apar condiții pentru ample cercetări asupra *sistemului auditiv*, ceea ce și se întîmplă. În ultima treime a secolului al XIX-lea în Europa se constituie pe baze temeinice „școala psihologică”. Obiectul ei de cercetare îl constituia cu predominanță *aspectul psihologic al creației artistice*, în primul rînd – viața lăuntrică a artistului. W. Wundt, de exemplu, unul din fondatorii acestei școli, considera că arta exprimă tot ceea ce omul poartă în sine. Teoria sa Wundt o dezvoltă în lucrarea „Fundamentele artei”.

Pe parcurs se constituie următoarele *școli psihologice*, care, într-o măsură sau alta, includ în aria intereselor științifice fenomenul muzical: *germană* (Gustav Theodor Fechner, Herman Helmholtz, Wilhelm Wundt, Johannes Müller, Ernst Heinrich Weber, Johannes von Kries, Carl Stumpf, Otto Abraham, Wolfgang Köhler, Hans Rupp, A. Faist, Theodor Lipps); *americană* (seria cercetărilor experimentale

⁸² Idem, p. 472.

⁸³ Rousseau J.-J. *Op. cit.*

muzicale a fost inițiată de Thadeus L. Bolton în anul 1894, după care urmează Robert McDougall, Max Meyer, Richard Andrews, Carl E. Seashore, Robert S. Seashore și alții); *franceză* (E.B. de Condillac, C.A. Helvetius, Ch. De Bonnet, Théodule Ribot, Pierre Janet, Charles Richet, Alfred Binet, Lionel Dauriac ș.a.); *rusă* (Ec. Malțeva, S. Beliaeva-Exemplarskaia, S. Maikapar, B. Teplov, S. Rubinstein, A. Leontiev, N. Nazaikinski ș.a.); *daneză* (Dr. Lange); *olandeză* (H. Zwaardemaker); *italiană* (Gino Melati); *elvețiană* (R. Getschenberg, Emile-Jaques Dalcroze); *maghiară* (Geza Révész); *română* (C. Rădulescu-Motru, M. Ralea, Gh. Zapan, M. Golu, G. Breazul, Șt. Zisulescu ș.a.).

În acest răstimp (de circa un secol și jumătate) cercetarea sistemului auditiv s-a bucurat de importanța cuvenită alături de cel vizual. În anumite centre de cercetare, în perioade diferite, după cum menționează C.A. Ionescu, el s-a situat chiar pe primul loc.⁸⁴ Astăzi se poate susține, continuă autorul, că cercetările experimental-psihologice muzicale constituie o ramură aparte a marelui trunchi comun al psihologiei. Cercetările în domeniul muzical nu trebuie să se singularizeze de psihologia generală, observă C.A. Ionescu, precum și psihologia generală, continuăm noi, nu trebuie să ignore rezultatele obținute de psihologia muzicală, avantajele fiind reciproce. Fiecare școală psihologică și-a adus aportul său în cercetarea fenomenului muzical, contribuind, prin aceasta, la constituirea unui domeniu distinct – *Psihologia muzicală*.

Aruncînd o privire retrospectivă asupra cercetărilor științifice-experimentale în domeniul psihologic-muzical, evidențiem următorii autori consacrați, precum și lucrările lor mai importante.

În 1863 *Helmholtz (von) Herman* (1821-1894) scoate lucrarea *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* („Teoria despre senzațiile sonore ca temelie fiziologică pentru teoria muzicii”). Lucrarea constituie un compendiu a tot ce era cunoscut la acea vreme în domeniul acusticii și fiziologiei muzicale, începînd cu Pitagora. Anul 1859, cînd Helmholtz ține un discurs (ce precede lucrarea sus numită) cu titlul *Despre premisele fiziologice ale armoniei muzicale*, poate fi considerat ca data de început a psihologiei muzicale propriu-zise.

Cu teza de doctor despre auzul muzical (*Musikalische Logik. Hauptzuge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems*, 1873) își începe vasta și importanta sa activitate muzicologică *Hugo Riemann*.

În 1895 apare la Paris lucrarea lui *Dauriac Lionel Essai sur la psychologie musicien. Wundt Wilhelm* (1832-1920), în *Grundzuge der physiologischen Psychologie* („Elemente de psihologie fiziologică”) își expune concepția sa referitoare la psihofiziologia auzului muzical. Alături de intensitate și calitate, descoperă Wundt, senzația posedă un al treilea element constitutiv, denumit de el tonul afectiv (Gefühlston) sau sentimentul senzorial – caracteristică subiectivă a conștiinței umane, care oscilează între sentimentul plăcerii și sentimentul durerii. Vizavi de senzațiile sonore, înălțimile și timbrurile muzicale dau naștere la sentimente diferite, care nu pot fi exprimate prin limbaj. Astfel, înălțimile grave exprimă seriozitate și demnitate, iar cele acute vioiciune, pe cînd cele medii creează o dispoziție plăcută. Wundt a încercat să explice și relația între reprezentările vizuale ale unor culori și unele sunete muzicale, fenomen numit *synopsie*.

Printre lucrările lui *Kries (von) Johannes* (1853-1929) putem numi: *Wer ist musikalisch?* („Cine este muzical?”), *Über das absolute Gehör* („Despre auzul absolut”). În ultima lucrare se dă una din cele mai amănunțite analize întreprinse de un psiholog acestei manifestări a auzului muzical. Toate studiile ulterioare ale altor autori asupra auzului absolut pornesc de la Kries.

Lucrarea reprezentativă a lui *Stumpf Carl* (1849-1936) este *Tonpsychologie*, care se consideră a sta la baza constituirii școlii psihologice muzicale americane. Stumpf cercetează fenomenul consonanței și disonanței, tratînd critic teoria lui Helmholtz. Obiectul de cercetare al lui Stumpf îl constituie tonurile particulare (separate) și combinarea lor – intervalele, acordurile, unele însușiri și aspecte aparte ale sunării, precum și particularitățile receptării lor. Observațiile lui Stumpf asupra modificării timbrului sunetelor la ridicarea sau coborîrea lor au prevestit într-o oarecare măsură așa numita „teorie bicomponentă a înălțimii”, în dezvoltarea căreia și-au adus un aport considerabil lucrările lui M. Meyer, G. Révész, V. Köhler. La cercetările lui Stumpf despre auzul absolut s-a alăturat O.Abraham. Multiplele rezultate obținute de Stumpf sînt destul de importante pentru dezvoltarea ulterioară a cercetărilor psihologice muzicale. Printre datele obținute de el putem menționa: descrierea

⁸⁴ Ionescu C.A. *Istoria psihologiei muzicale*, București, 1982, vol. I, p. 10.

dezvoltării muzicale a copiilor, a sensibilității auzului melodic-tonal (înălțimea sunetelor), a particularităților percepției timbrului sunetelor și intervalelor, și multe altele. (Un moment semnificativ despre atenție: la nici un simț ea nu este atât de importantă în aspect practic și teoretic ca la simțul sonor, afirmă și demonstrează Stumpf). Chiar și în tratarea problemelor de ordin general – problema aptitudinilor muzicale, studiul comparat al creației muzicale a diferitor popoare, geneza muzicii ș.a. – Stumpf, într-o măsură sau alta, face accent pe aspectul acustic-psihologic (adică, în speță, psihofiziologic). În caracterizarea muzicalității el se referă, în special, la capacitatea de a analiza (percepe) consunări separate (izolate). O tematică diversă este caracteristică și pentru culegerile organizate și editate de Stumpf între anii 1898-1924 „*Beitrage zur Akustik und Musikwissenschaft*”.⁸⁵

Lucrarea lui Rupp Hans *Über die Prufung musikalischer Fahigkeiten* („Despre examinarea aptitudinilor muzicale”) reprezintă prima expunere sistematică (din punct de vedere psihotehnic) a metodicilor utilizate în diagnosticul aptitudinilor muzicale.

Ehrenfels (von) Christian (1859-1932) în *Über Gestaltqualitaten* susține că melodia sau configurația sonoră este cu totul altceva decât suma sunetelor pe care le construiește.

O interpretare net psihologică a muzicii o dă *Kurth Ernst* în volumul *Psihologie muzicală* (1931). Tratând fenomenul muzical din perspectivă energetică (ca purtător și născător de energie), Kurth susține că muzica nu este o formă de reflectare a realității, nu este „artă”, ci „tensiune psihică”, melodia fiind „energie psihică” ș.a.m.d.

Révész Geva editează în 1946, la Bern, lucrarea *Einführung in die musikpsychologie* („Introducere în psihologia muzicală”).

În 1954 apare la Paris lucrarea lui *Frances Robert*, *La perception de la musique*, unde autorul expune un amplu material experimental de o importanță deosebită pentru clarificarea mecanismului psihofiziologic al percepției muzicale.

Wellek A. publică în 1963 la Frankfurt am Main studiul *Musikpsychologie und Musikaesthetik* („Psihologia muzicală și estetica muzicală”), în care analizează un spectru larg de probleme psihologic-muzicale, printre care, în mod special, problema interrelațiilor dintre senzații, a legăturilor intermodale – e vorba de *synopsie* și *sinestezie*.

⁸⁵ Dacă Helmholtz este considerat întemeietorul acusticii fiziologice, atunci Stumpf este creatorul acusticii psihologice.

În *Istoria psihologiei muzicale*, C.A. Ionescu face o observație destul de semnificativă: „Dorim să accentuăm că, într-o vreme în care psihologia asociaționistă ajunsese într-un punct de unde nu mai putea evolua, psihologia apelează la arta muzicală, care îi oferă materialul adecvat unei noi interpretări pentru a putea face un mare salt calitativ”.⁸⁶ Astfel, psihologia este „salvată”, într-un fel, de psihologia muzicii.

Lipps Theodor (1851-1914) vine cu cercetările *Das Wesen der musikalischen Konsonanz und Dissonanz* („Esența consonanței și disonanței muzicale”) și *Tonverwandtschaft und Tonverschmelzung* („Înrudire sonoră și contopire sonoră”).

Beleaeva-Exemplarskaia Sofia publică: *Despre psihologia percepției muzicale* (Moscova, 1923); *Sensibilitatea muzicală la vârsta preșcolară* (Leipzig, 1926); *Ceea ce este principal pentru cercetarea muzicalității și a elementelor ei* (München, 1928); *Percepția mișcării melodice* (Leipzig, 1934).

Lucrarea lui *Teplov Boris*, *Psihologia aptitudinilor muzicale*, stă la baza multiplelor cercetări în domeniul psihologiei și pedagogiei muzicale. *Rubinstein Serghei* în *Бытие и сознание* („Existență și conștiință”) face multiple referiri și observații importante asupra aspectelor psihologice ale muzicii.

Rădulescu-Motru Constantin (1868-1957) a scris teza de doctorat în psihologie sub îndrumarea lui W. Wundt. Studiază (parțial) relația dintre auz și voce. Această relație este cauza care ține simțul auzului într-o stare de inferioritate la animal și într-o așa de mare cinste la om.

Roșca Alexandru editează *Copiii superior înzestrați* (1940).

Ralea Mihai și *C.I. Botez* scot lucrarea *Analiza psihologică a câtorva momente din munca pianistului* (București, 1954).

Pârvu N., în *Studii de psihologia artei* (1967), tratează „însușirile necesare profesiunii muzicale, care sunt: 1. Muzicalitatea; 2. Însușirile intelectuale (inteligenta, memoria, imaginația ș.a.); 3. Însușirile de voință și caracter; 4. Însușirile afective și de temperament; 5. Interesele multilaterale; dragostea pentru muzică; 6. Constituția fizică (normală, sănătoasă).

Cu titlu de informație suplimentară putem numi și alți autori și lucrări, care ar lărgi privirea asupra evoluției cercetărilor în psihologia

⁸⁶ Ionescu C.A. *Istoria psihologiei muzicale*, București, 1982, vol.I, p. 226.

muzicii: Gilman B., *Report on an Experimental Test of Musical Expressiveness*. – American Journal Psychologic, 1892, nr.4-5. Tarhanov I.P., *О влиянии музыки на человеческий организм*, Санкт Петербург, 1893. Dogel I.M., *Влияние музыки на человека*, Казань, 1898.⁸⁷ Downey I., *A musical Experiment*. – American Journal Psychologic, 1897, nr.9. Ferrari G., *Primi esperimenti sull'imagiarione musicale*. – Revista musicale italiana, 1899, nr.4. Pilo M., *Psihologia musicale*, Milano, 1903. Weld H., *An experimental Study of Musical Enjoument*. – American Journal Psychologic, 1912, nr.2. Müller-Freinfels R., *Psychologie der Kunst*. Bd 1-2, Leipzig, 1922-1923. Murssel J.L., *The psychology of music*. New York, 1937. Lundin R., *An objective psychology of music*. New York, 1953. Willems Edgar, *Le rythme musical. Étude psychologique*. PUF, 1954. Schön M., *The psychology of Music*. Univ. Of Chicago, 1956. Diserens C.M., Fine H., *A psychology of music*. – Cincinnati, Ohio, 1959. Meyer L., *Emotion and meaning in music*. Chicago, 1957. Frances R., *La perception de la musique*, Paris, 1958. Wellek A., *Musikpsychologie und Musikaestetik*, Mainz, 1963. Schuter R., *The Psychology of Musical Ability*. London Methuen, 1968. Deutsch D. (Ed.), *The Psychology of Music*, Berkeley: University of California Press, 1982. Aiello R., Sloboda J.A. (Eds.), *Musical Perceptions*. New York; Oxford: Oxford University Press; 1994. Revista americană „Music Perception”.

În acest plan a evoluat gândirea psihologică muzicală cuprinzând, în ansamblu, o perioadă de circa cinci milenii. Muzica și efectele ei miraculoase asupra omului a stîrnit curiozitatea unui număr impunător de gânditori, filozofi, psihologi, a savanților din diferite domenii ale artei și științei pe parcursul întregii istorii umane.

1.3. RELAȚIA „OM-MUZICĂ”: DIVERTISMENT

Cercetările psihologice asupra fenomenului sonor s-au intensificat în timpurile moderne, însă, după cum am menționat, nici unul din marii gânditori, care au meditat asupra esenței vieții, sensului existenței, asupra problemelor fundamentale ale spiritului și conștiinței

umane, n-a rămas indiferent față de muzică. Intrigați de inegalabila acțiune a acestei arte asupra interiorului uman, a rolului ei în constituirea și evoluția ființei umane, ei au lăsat pagini sau chiar tratate întregi despre muzică și despre relația ei cu viața umană. Vom aduce, ca informație inițială, câteva date generale care demonstrează forța psihologică a muzicii, precum și vom formula câteva întrebări esențiale la care caută răspuns psihologia muzicii.

Muzica – declarație de dragoste. Oamenii au început să cînte înainte de a vorbi. Motivul – divizarea lumii în sexe opuse, mascul și femelă. Ch. Darwin era convins că însușirea de a emite sunete muzicale (sau apropiate de cele muzicale) a apărut inițial ca mijloc de a face curte și se asocia cu așteptarea celor mai puternice desfătări: a dragostei, a concurenței, a victoriei. Predecesorii speciei umane emiteau sunete muzicale înainte de a căpăta aptitudinea vorbirii. Mai întîi a apărut limbajul sonor-intonațional, generat de porniri afective, „sentimentale”, și abia după aceea cel articulat (în cuvinte-noțiuni). După cum a observat (încă în anul 1880) Auguste Dubet, unele specii de păsări afone (fără voce) încep să cînte destul de frumos atunci cînd le vine perioada dragostei căzînd, după aceea, iarăși în tăcere. E cazul să ne amintim de serenadele cîntate de cavalerii medievali sub balcoanele iubitelor. E semnificativă în acest sens și altă observație: absoluta majoritate a cîntecelor oricăror popoare și timpuri sînt scrise pe texte de dragoste (e suficient să urmărim muzica transmisă zilnic, în regim „non stop”, la oricare post de radio de pe întreaga planetă).

Muzica – mijloc de soluționare a problemelor vitale, de stat și politice. În antichitate cîntecul constituia un mijloc de păstrare și transmitere a marilor evenimente, deoarece mass-media lipsea (se cîntau legile statului, scrise în versuri; în Japonia se cîntă Constituția țării). În timpurile antice cîntecul era folosit în cele mai diverse situații: un cîntăreț a potolit o revoltă socială în Sparta, altul a sensibilizat inimile ostașilor înfuriați ce porniseră să omoare ostaticii. Existau arii ale doicelor pentru liniștirea copiilor ce trebuiau alăptați etc.

Muzica – mijloc de tratament. Conform Bibliei, împăratul iudeic Saul, care suferea de melancolie gravă (crize de depresie adîncă) revenea la stare normală ascultînd harpa lui David, viitorul împărat și autor al Psalmilor. Un papyrus egiptean conținea o rețetă de tratament prin muzică a sterilității feminine. Hipocrat trata insomnia cu ajutorul celor cinci strune ale lirei sale. Democrit vedea în cînt un mijloc specific împotriva unor tipuri de gravă deviere mintală. Pitagora și

⁸⁷ În lucrările lui Tarhanov I. și Dogel I. problema psihologiei percepției muzicale se tratează sub un aspect foarte larg – a acțiunii sonore în general, precum și a acțiunii muzicii asupra substratului biologic al psihicului uman.

Aristotel recomandau, la fel, cîntecul (și cîntul) pentru tratarea bolilor psihice. În sistemul yoga educația auzului are o mare importanță. Ea începe cu ascultarea îndelungată a sunetelor vocii proprii pe întregul diapazon. Pentru tratarea durerii de dinți, de exemplu, se aplică intonarea prelungită (10-15 minute) a celui mai grav sunet al propriului diapazon. Începutul prieteniei dintre medicină și muzică se pierde în negura vremurilor. Cîndva pregătirea muzicală intra ca parte indispensabilă a profesionalismului oricărui medic-specialist.⁸⁸ O ramură a medicinei o constituie astăzi *meloterapia (muzicoterapia)*⁸⁹ – tratarea diverselor boli, în special de ordin psihic, cu ajutorul muzicii (această metodă, cunoscută încă de Hipocraț, a căpătat actualmente o largă răspîndire, numărul lucrărilor în domeniu constituind o cifră considerabilă). Însăși înțelepciunea poporului vorbește despre acțiunea psihologică („tămăduitoare”) a muzicii, de exemplu, în versul: „Doina nu e numai cîntec, doina este un descîntec”.

Cîntecul ca armă. Cîntecul militar încurajează și îmbărbătează, amplificînd vitejia ostașilor – fapt cunoscut și aplicat din vechime pînă azi. Un anumit tip de muzică se folosește astăzi ca armă psihotronică (de acțiune la distanță la nivel inconștient asupra mentalității oamenilor în anumite scopuri ideologice și politice).

Cîntecul ca mijloc de cunoaștere a omului. Se zice că dacă dorești să cunoști un om – pune-l să-ți cînte. Oamenii ranchiunoși, mincinoși cîntă destul de rar sau nu cîntă deloc. În timpul cîntului omul devine el însuși.

Aceste cîteva date ne vorbesc despre imensa forță de acțiune a muzicii asupra ființei umane.

Pentru a trasa la modul general o problematică a psihologiei muzicii formulăm unele din esențialele întrebări la care caută răspuns această știință.

- *Care este rolul muzicii în constituirea și evoluția omului ca om, ca spirit și conștiință?* Cît de adevărată este următoarea afirmație a lui Dimitrie Cuclin: „Ființa aceasta (umană – I.G.) aptă de a recepta armonia sunetului muzical, de a aprecia și trăi fericit această miraculoasă

⁸⁸ A se vedea: Ноймар Антон. *Музыка и медицина*. In: Ноймар А. *Музыканты и медицина*. Ростов-на-Дону, Феникс, 1997.

⁸⁹ Printre lucrările de sinteză la acest subiect putem numi: Arveiller J. *Musichotherapies*, 1980.

revelație, își lărgește și orizontul de viață. Cugetă. Proiectează. Iubește. Concepe. Realizează. Creează. Înaintează și se înalță. Respinge cu tălpile pămîntului. Escaladează cu privirea lăuntrică cerul esențial”⁹⁰.

- *De ce compozitorul compune?* Ce (cine) îl îndeamnă la acest act sacrificial? Or, compunerea unei simfonii nu este o promenadă pe alea unui parc. Iată ce afirmă, de exemplu, Flaubert despre actul creației, aceste cuvinte putînd fi rostite de orice creator de artă, scriitor, pictor, poet sau compozitor: „Turbez fără să știu de ce. Poate că de vină e romanul meu. Nu merge. sînt mai epuizat decît dacă ași fi urcat munții. Am momente cînd îmi vine să plîng. Îți trebuie o voință supraomenească ca să scrii și eu nu sînt decît un om... Amărăciune, umilințe interioare... Capul mi se învîrte de necaz, de descurajare și de oboseală!... N-am scris astăzi nici un rînd !... Ce muncă cumplită, ce dezgust. Oh, artă, artă! Ce este totuși această himeră turbată care ne mușcă inima și pentru ce? E nebulie să suferi atîta!”⁹¹
- *De ce sufletul uman, aflat într-o stare zbuciumată, de neliniște și necaz, caută și găsește alinare într-o melodie lină, armonioasă?* Omul cîntă. Dar de ce cîntă? Ce sens include el în sunetele cîntate? Care este conținutul acestui sens? De ce nu numai rostește, dar și cîntă cuvintele în cauză?
- *Ce conține materia muzicii în sine*, de îl face pe om să vibreze lăuntric, să trăiască stări necunoscute pînă atunci? *Care sînt dimensiunile psihologice ale limbajului muzical?* Cum și de unde apare forța psihologică a elementelor limbajului muzical – a ritmului, tempoului, melosului, măsurii, armoniei, registrului, intensității etc.?
- *Ce este auzul muzical* – instrumentul prin care comunicăm cu muzica? Cum transformă el vibrațiile fizico-mecanice ale sunetului în conținut psihologic?

⁹⁰ Istraty E., Smântănescu D. *Convorbiri cu Dimitrie Cuclin*, București, 1985, p.51.

⁹¹ Cf. Rusu Liviu. *Eseu despre creația artistică*. București, 1989, p188.

- *Ce este percepția muzicală*, cum are loc „auzirea” muzicii, cum pătrunde omul în sensul ei? Care sînt nivelurile acestei pătrunderi (percepții) și de ce depind ele?
- Muzica produce anumite stări afective. *Ce este afectivitatea* omului și care este *rolul ei* în crearea, interpretarea, perceperea și înțelegerea muzicii?
- *Care este rolul factorului rațional (conștient)* în activitatea muzicală? *Ce este gândirea (judecata, conștiința) muzicală?* Prin ce se deosebește ea de alte tipuri de gândire?
- *Care sînt și cum funcționează alte procese psihice* (atenția, voința, imaginația, memoria etc.) în momentul contactării omului cu fenomenul muzical?
- *Cum are loc crearea unei opere muzicale?* Ce se întîmplă în interiorul compozitorului din clipa apariției primului impuls psihic, sonor, a primei idei, intonații pînă la finisarea operei?
- *Ce se întîmplă în interpret* în procesul: a) studierii lucrării, b) pregătirii ei pentru interpretare, c) executării propriu-zise? Care sînt particularitățile psihologice ale activității pre-scenice și scenice?
- *Ce se întîmplă între interpret și ascultător* în momentul comunicării lor muzicale? Care sînt „tainele” acestei comunicări?
- *Care sînt aptitudinile necesare pentru a face muzică?* Ce este muzicalitatea, care este structura ei? Există oameni amuzicali? Ce este talentul? Ce este geniul?

Răspunsurile la aceste și alte întrebări, ce țin de obiectul de cercetare al psihologiei muzicii, au o însemnătate nu numai teoretică și științifică, dar și practic-aplicativă. De cunoașterea sau necunoașterea lor de către acei care activează în domeniul muzical depinde în mare măsură rezultatul atins.

Capitolul II. PROTO-PSIHOLOGIE MUZICALĂ

2.1. SUNETUL ȘI OMUL

*„Totdeauna răsună în preajma noastră o muzică
ce ne vrăjește gîndurile, ne subjugă inimile, ne
silește să ne potrivim pasul după tactul ei”.*

(Lucian Blaga)

*„Ce șoptești atît de tainic
Tu, izvor de cînturi dulci?”.*

(Mihai Eminescu)

Relația generală om-sunet constituie în sine un univers aparte. Puterea de acțiune a sunetului asupra ființei umane este de neimaginat. Între aceste două fenomene s-au stabilit raporturi atît de strînse, încît omul în afara sunetului nu-și poate duce existența în sensul cel mai direct. „Sunetul, scrie A. Iorgulescu, este o componentă indispensabilă echilibrului uman, fie el biologic, psihologic, spiritual”.⁹² Corpul-ființa umană s-a născut și și-a căpătat constituția actuală în interiorul unui imens cosmos sonor-vibrator. Sunetul este una din componentele fundamentale ale Universului. Lumea este materie în mișcare, iar orice mișcare produce sunet, vibrație. Universul este un organism pulsatoriu, de la macroelementele la microelementele lui.⁹³ Totul este undă. De aceea pierderea relației cu sunetul este considerată ca fiind mult mai gravă pentru psihic și dezvoltarea intelectului decît pierderea relației cu lumina. Nu se are în vedere pierderea auzului, ci pierderea contactului cu sunetul, adică izolarea de lumea sonoră. Pentru că sunetul acționează nu numai asupra auzului, ci, prin vibrațiile sale mecanice,

⁹² Iorgulescu Adrian. *Timpul muzical: materie și metaforă*. București, Ed. Muzicală, 1988, p.59.

⁹³ Chiar scoarța terestră demonstrează anumite mișcări vibratorii-ondulatorii – ridicări și coborîri de o anumită periodicitate. Procese de tip ondulator sînt caracteristice tuturor fenomenelor fizice. Există masive unde gravitaționale, de exemplu, fluxul și refluxul oceanului, mișcările atmosferice, valurile mării, valurile vîntului, valurile atmosferice termice, „valurile vieții” – 1) fluctuația numărului de membri ai unei populații; 2) fazele evoluției lumii vegetale și animale, care se schimbă corespunzător ciclurilor geologice ș.a.m.d.

asupra întregului corp-organism. Lumina, însă, nu acționează atât de activ și direct asupra corpului, omul comunicînd cu ea doar prin organul specializat (văz). Psihicul uman este „sonorizat” filogenetic, orientat fiind la sunet, deprins să reacționeze spontan și direct (în afara implicațiilor gîndirii) la fenomenele sonore. (În baza sunetului s-a constituit, de exemplu, astrologia – acțiunea cosmosului vibrator asupra omului.)

Din punct de vedere al manifestărilor vitale (sociale) și a posibilităților de cunoaștere omul lipsit de auz se află în condiții mult mai limitate decît cel lipsit de văz, constată I. Vartanean.⁹⁴ Aceeași afirmație o face și renumitul fiziolog și medic B.M. Behterev: „Auzul, ca organ de recepție, este pentru copil mai important decît văzul, deoarece copilul lipsit de auz rămîne brusc în dezvoltarea sa, lucru care nu se observă, cel puțin, în aceeași măsură cu copiii lipsiți de la naștere de văz”.⁹⁵ După cum arată rezultatele experimentale, persoanelor implicate în experimente cu surdocamera le apar diverse halucinații. În antichitate oamenii cu auz slab erau chiar lipsiți de drepturile cetățenești. În Răsărit în calitate de pedeapsă pentru crime inculpaților li se tăiau urechile pentru a le denatura percepția sunetelor privîndu-i, astfel, de o facultate fundamentală.

Pîna la socratici (la primii lirici, la homerici, dar mai cu seamă la orfici) ideile erau auzite (intuite prin revelație). A contempla idei însemna a auzi idei. Însă începînd cu Aristotel ideile s-au cerut a fi „văzute”, „palpate”, raționalizate. Muzica, scrie M. Marian, autorul unui studiu profund despre G. Enescu, înlocuiește rațiunea de „a vedea” temeiurile, ideile, esențele, cu aceea de a le asculta vocea, a le auzi glasul. De aici, „Enescu nu este un vizionar al ideilor, ci un ascultător al acestora într-un înțeles presocratic. În felul acesta el întoarce esența cunoașterii dinspre lumea văzului înspre forma ei originală, primordială, arheică: lumea auzului”.⁹⁶

Sunetul își are rădăcini în cele mai intime, constante și timpurii experiențe ale omului. Din primele momente ale existenței noastre impulsul de a produce sunete cu vocea este familiar, la fel de familiar ca și acela de a respira. Omul comunică sonor încă în stadiul intrauterin. Urechile rudimentare apar la cîteva sărtămîni după

⁹⁴ Вартанян И. *Звук-Слух-Мозг*. Ленинград, 1981, с. 31.

⁹⁵ Бехтерев В.М. *Значение музыки в эстетическом воспитании ребёнка*, Москва, 1916, с. 8.

⁹⁶ Marian Marin. *Op. cit.*, p.119

concepție, la patru luni și jumătate ele sînt complete și funcționale. Fătul încă nenăscut „aude” foarte bine sonoritățile din preajmă, reacționînd adecvat. Și ele își lasă amprenta asupra condiției psihice pentru întreaga viață. Astăzi își declară prezența un aspect nou al muzicalizării ființei umane – educația muzicală prenatală.⁹⁷

Sunetul lasă chiar o urmă fizică pe corpurile din apropiere. Demult este constatat că el înregistrează pe plăci speciale configurații, „desene” armonice (simetrice, proporționale) sau inarmonice (haotice, dezordonate). Armonia sau dizarmonia fizică a sunetului se transmite corpului ce-l receptează și se înregistrează de către acesta. În această bază reacționează la sunet, de exemplu, plantele.

Lumea sonoră din preajma noastră este foarte variată și polifonică. Ea exercită o acțiune multiplă asupra ființei noastre, acțiune, ca regulă, neconștientizată.⁹⁸ Ea influențează dispoziția, comportamentul, însoțind întreaga activitate vitală. Pe lîngă aceasta, sunetul duce cu sine o bogată încărcătură semantică, informațională. Sunetul vorbește nu numai la figurat, dar și la direct: în baza sunetului este constituit limbajul verbal ca modalitate de comunicare interumană. Limba sanscrită, care era o limbă „muzicală” (fondată pe inflexiunile tonului) stă, după cum afirmă lingviștii, la baza multor altor limbi. Puterea și profunzimea ei semantică se datora anume caracteristicilor sonore (fonetice), de aceea ea era o limbă orală. Transpusă, ulterior, în scris, ea și-a pierdut esența sa specifică, profundă. Anticii au învățat să lucreze cu sunetul. Se analiza natura lui, caracterul (aproape ca în chimie), acțiunea psihologică a diferitor sunete etc. Știința sunetului era foarte dezvoltată. Și dacă limbajul și gîndirea se află în intercorelație directă, atunci se descoperă că sunetul este unul din factorii esențiali care au contribuit la constituirea ființei umane sub aspectul ei psihologic general, inclusiv a gîndirii-conștiinței.

În sunete omul aude ceea ce a imprimat natura în instinctele lui timp de milioane de ani. La acest strat sonor-auditiv filogenetic se adaugă cel ontogenetic – experiența sonoră individuală din timpul vieții. Omul nu se naște „tabula rasa” sub aspectul experienței de comunicare cu sunetul. El vine pe lume deja cu o anumită experiență în acest sens. „Auzul nostru păstrează memoria secolelor de piatră și de

⁹⁷ Dewhurst-Maddock O. *Terapia prin sunete*. București, 1998.

⁹⁸ A se vedea, în acest sens: Le Breton David. *Despre tăcere*. București, 2001.

bronz”, susține muzicologul E. Nazaikinsky.⁹⁹ Aceeași idee în chip metaforic o expune și E. Cioran: „Există suflete muzicale care n-au educație și cultură muzicală. Ceea ce înseamnă că ne naștem cu o sumă de vibrații... Purtăm toată muzica pe care n-am auzit-o în decursul vieții, dar care zace pe străfundurile memoriei. Tot ce e muzică în noi este o chestiune de amintire”.¹⁰⁰

Ducându-și existența în lumea sunetelor, omul a început a judeca sonor. Aceasta l-a condus la crearea muzicii. Punând stăpânire pe sunetul naturii, el l-a „umanizat”, l-a adaptat la condițiile fiziologice ale organismului – l-a trecut prin voce-respirație, l-a armonizat cu ritmul-circuitul sanguin, cu alte ritmuri organice, l-a suprapus capacității de analiză-sinteză a aparatului auditiv etc. Abia „filtrat” sub aspect uman – fiziologic, sufletesc, spiritual – sunetul a căpătat însușiri specifice, muzicale.

Omul însuși este un sistem sonor-vibrator. D. Diderot a comparat omul cu un „pian sensibil” pe clapele căruia cântă natura. Fiecare persoană umană își are ritmul și regimul său sonor, frecvența-„tonalitatea” sa. Unuia îi place o sonoritate mai puternică (muzică sau voce tare) și se simte incomod în condiții de liniște totală, altul e mai sensibil la sonorități. Acesta din urmă ar face trimiteri la Nietzsche care afirma: „Cu o voce puternică în beregată nu poți avea gânduri fine”.¹⁰¹ Omul este o ființă cosmo-bio-psiho-socio-culturală în care sînt focusate ritmuri de diferit gen, periodicitate, durată etc. Ritmicitatea sunetului intră în comunicare cu ritmicitatea organismului și a proceselor psihice. Și invers. Fiecare organ al corpului își are parametrii săi sonori. Sub acest aspect organismul uman se prezintă ca un perfect recipient de sunete. „Personal nu m-aș putea numi muzician pentru că nu prea stau bine cu gramatica muzicii, recunoștea într-un interviu televizat Luciano Pavarotti. Dar simt muzica cu urechea și... cu întregul corp”. Orice sistem analizator al organismului este specializat în receptarea vibrațiilor cu o anumită frecvență. De aceea, energia sonoră devine un stimulent pentru activizarea funcțiilor diverselor sisteme mecanico-receptive. În anumite condiții receptorii tactili, receptorii de presiune asupra pieii, mușchilor, receptorii sistemului vestibular și chiar receptorii durerii sînt în stare să

⁹⁹ Назайкинский Е. *Звуковой мир музыки*, Москва, 1988, с. 177.

¹⁰⁰ Cioran și muzica, București, Humanitas, 1996, p.19.

¹⁰¹ *La gaya scienza*. In: Ницше. *Сочинения в двух томах*, Москва, 1990, том I, с. 14.

reacționeze la sunete și vibrații de o anumită intensitate.¹⁰² Însă organismul este nu numai receptor, dar și emițător de sunete (vibrații, ritmuri, energii) – audibile, perceptibile sau insesizabile, neconștientizate. Interacțiunea dintre indivizi se produce inclusiv sub aspect „rezonator” (de unde și simpatia sau antipatia „la prima vedere”). Și dacă în om totul vibrează, atunci rolul prim îi revine aparatului vocal – mecanism sonor prin natura și predestinația sa. De aceea muzica, pe lângă auz, se află în relație directă și cu aparatul vocal sub toate formele ei – de creare, interpretare, audiere. Este cunoscut fenomenul numit „vocalizare ascunsă” – reacția vibratorie a vocii la muzica (dar și la vorba) auzită. Medicii-laringologi au descoperit o puternică înroșire a corzilor vocale la vioriști după o interpretare muzicală de lungă durată. Aceasta duce la o oboseală a vocii atît de mare, încît unora le este greu după aceasta să vorbească.¹⁰³ Vocea obosește nu numai în cazul interpretării muzicii, dar și atunci cînd o receptăm. Ea „ascultă” activ împreună cu urechea. (De aceea, cînd ascultăm atent timp îndelungat pe cineva care cântă sau vorbește, ni se „așează” vocea). Scoatem în evidență un fapt destul de important: toate circuitele energetice și fiziologice ale organismului trec prin această zonă, a aparatului vocal. În Tao-ismul chinez se spune: „Dacă nu poți relaxa laringele, nu poți relaxa nimic”.¹⁰⁴

Omul, astfel, contactează cu sunetul prin cele două organe specializate – auzul și vocea. De aici, natura intonațională a muzicii, capabilă să exprime mișcări interioare dintre cele mai profunde și fine. Nici una dintre arte nu este legată atît de direct de corp, de procesele fizilogice și psihologice, ca muzica. Astfel, ea este legată de ceea ce este esența viului, vieții, existenței fizice (și nu doar psihice). La hinduși cuvîntul „sura” semnifică totodată „sunet” și „respirație”. De aceea se afirmă despre cînt că nu este altceva decît o respirație prelungită, audibilă.

Dar calea aerului nu este unicul mijloc de transmitere a informației vibratorii. În cazul insuficienței de receptare sonoră pe această cale (de exemplu, în cazul pierderii auzului) receptivitatea se păstrează, conductibilitatea sunetelor fiind realizată prin corpul osos și

¹⁰² Вартачан И. *Op. cit.* p.67.

¹⁰³ Кадыков И. *Удивительное о голосе и слухе*. Москва, 1969, с. 14.

¹⁰⁴ Mantak Chia. *Vindecarea prin Tao*. Cluj, Divia, 1995.

prin țesuturile moi ale craniului.¹⁰⁵ Substratul osos devine, astfel, un mijloc prin care sunetul atinge urechea internă, ocolind aerul din canalul urechii exterioare și cavitatea urechii medii. Este cunoscut cazul când violoniștii, la care odată cu creșterea vârstei scade acuitatea auzului, acordând instrumentul, ating cu dinții corpul lui pentru a compensa neajunsul fiziologic. Sunetul, astfel, comunică cu organismul nostru la cele mai intime nivele.

În baza vibrațiilor și acțiunii lor asupra corpului-organismului s-a format evolutiv „simțul vibrațional” (sau „sensibilitatea vibrațională”) – un tip de senzații care apar în rezultatul fluctuațiilor sonore. „Simțul vibrațional” se deosebește de senzațiile produse prin presiune asupra pieii sau prin atingerea ei pentru că vibrația este receptată de către receptorii mecanici, situați în diferite zone ale organismului: lângă vasele sanguine, în periost (membrană fibroasă care învelește osul), în țesutul celular subcutanat (în special pe palmă și talpă) etc. Felurite aparate utilizate de persoanele lipsite de auz permit, în baza acestui mecanism, amplificarea capacității de receptare a informației sonore.

Omul clasifică vibrațiile în benefice și malefice pentru sistemul psihic.¹⁰⁶ Acțiunea de lungă durată a vibrațiilor produse de diferite mecanisme tehnice (ciocan pneumatic, motoare etc.) cauzează apariția unei boli specifice („boală de vibrație”), care se manifestă prin disfuncție a sistemului nervos (oboseală, excitabilitate mărită, dureri de cap), dereglarea sistemului cardiovascular, secreției interne, schimbului de substanțe ș.a. Una din metodele de remediere este meloterapia. După cum vedem, sunetul acționează la direct atât asupra corporalului, cât și a mentalului. Prin acțiunea sa „totală” asupra noastră, el reunește într-un tot integru diverse planuri ale eu-lui: fizic, fiziologic, afectiv, mental. Întregul sistem – pielea, mușchii, alte țesuturi, corpul osos, glandele, sistemul sanguin, nervii – este pus în acțiune de sunet.

Concepția despre vibrație ca element fundamental și omniprezent al existenței întotdeauna a fost împărtășită de științele-filozofiile orientale. Inayat Han, de exemplu, filozof sufist, în capitoul

„Viața inaudibilă” din lucrarea *Misticismul sunetului*¹⁰⁷ scrie: „Viața Absolutului, din care apare totul ce poate fi simțit, văzut, sesizat și în care totul se reîntoarce la timpul său, este o viață necuvântătoare. Fiecare mișcare ce apare din această lume negrăitoare este vibrație și producătoare de vibrație. În interiorul unei vibrații se nasc multiple alte vibrații. Diversele grade de activitate a acestor vibrații creează diverse planuri ale existenței. Aceste planuri nu pot fi despărțite sau create separat unul de altul pentru că ele se întrepătrund, constituind un Tot. Omul, la fel, este construit din vibrații. Dispozițiile, preferințele, succesele sau insuccesele lui – toate condițiile vieții sînt determinate de activitatea anumitor vibrații, fie acestea gânduri, emoții sau senzații. Fiecare planetă își are tonul său. La fel, fiecare individ își are nota sa care corespunde planetei sub care s-a născut. De aceea, pe om îl atrage un anumit „ton” conform nivelului său de evoluție. Fiecare element al lumii, fiecare atom al universului își are sunetul său care e ascuns în interiorul său. Atît culoarea cît și sunetul acționează asupra omului după legile armoniei. Culoarea se adresează unui suflet sensibil, sunetul se adresează unui suflet și mai sensibil”. În rezultat, autorul conchide: „Filozofia sau științele, misticismul sau ezoterismul – toate vor fi de acord cu același lucru dacă vor atinge, fiecare pe calea sa, vîrfurile cunoașterii, și anume: în întreaga Creație dacă și se manifestă careva urmă de viață, aceasta-i vibrația. Cu cît ne aprofundăm mai mult în enigma vieții, cu atît mai mult descoperim că tot secretul ei e ascuns în ceea ce numim sunet”.¹⁰⁸ L-am citat extins pe filozoful sufist pentru că cele relatate de el sînt importate pentru a înțelege atît relația omului cu sunetul, precum și însăși natura fenomenului numit muzică. Cu atît mai mult că autorul exprimă un adevăr științific, înregistrat de ultimele date ale fizicii moderne. Fizicianul B. Nicolescu afirmă: „În vidul cuantic totul este vibrație, o fluctuație între ființă și neființă”.¹⁰⁹

Ondulația și derivata ei, ritmul, condiționează toate formele de mișcare, inclusiv cea din planul istoric uman (mersul istoriei). „Vibrarea și ritmul, scrie Vasile Pârvan, sînt cele două entități cosmice cu care are incontinuu a lucra istoria din punctul ei specific de vedere, devenirea”.¹¹⁰ O ritmicitate-ondulație foarte clară, după observația lui V. Medușevsky, se respectă și în cazul evoluției culturii și artei umane,

¹⁰⁵ Покрывалова К. К вопросу о диапазоне частот, воспринимаемых путём костного проведения. In: Проблемы физиологической акустики. Москва-Ленинград, 1950, том 2, с. 51-56.

¹⁰⁶ Stan Aurelian. *Omul în prezența vibrațiilor*, București, 1966; Le Breton D. *Op. cit.*

¹⁰⁷ Хазрат Инаят Хан. *Мистицизм звука*. Москва, 1998, с.195.

¹⁰⁸ Idem, p. 163.

¹⁰⁹ Nicolescu B. *Op. cit.*, p. 73.

¹¹⁰ Cf. Marian Marin. *Chipul geniului*. București, 1991, p. 201.

alternând periodic între două „gândiri-simțiri” (sau „concepte-viziuni”) asupra existenței – Ratio și Emotio. Epoca Barocco, Romantismul și Impresionismul sînt marcate de specificul „gîndirii drepte”. Aceste epoci s-au produs în momentele de descreștere a activității energiei solare. Clasicismul și alte curente „raționaliste” poartă caracteristicile „gîndirii stîngi” și se produc în perioadele de creștere a activității solare.¹¹¹

Vibrația, după cum am menționat deja, stă și la baza vieții fiziologice și psihologice a omului. Dar unde ar începe ea, de ce ar fi, inițial, provocată? Sursa ei pare a se afla în existența celor două elemente aflate în veșnică opoziție care dau naștere vieții: celulelor sexuale masculină și feminină care, întîlnindu-se, generează un corp-organism nou, instalînd la temelia lui trepidația reciprocă („vibrația” unui element în fața celuilalt). Toate vibrațiile-trepidațiile organice și psihologice ulterioare dintre cele două sexe pornesc de la unitatea și antagonismul acestor două elemente.

În concepția misticilor vibrațiile țin de trei caracteristici: audibilitate, vizualitate și senzorialitate, adică ele pot fi auzite, văzute și simțite. Bineînțeles, prin ultimul aspect se subînțelege mult mai altceva decît o sensibilitate fizic-fiziologică de suprafață. E vorba de receptarea unor vibrații foarte subtile, de exemplu, sesizarea vibrațiilor culorilor, a mirosului etc. Mirra Alfacce, de exemplu (colaboratoarea lui Sri Aurobindo, ilustrului filozof indian), „auzea” mirosul florilor, dîndu-le nume specifice în funcție de „vocea” lor. În Tibet există lama (preoți-călugări budiști), care își petrec meditația sub sunetul unui tip de zuruitoare. În acest mod ei își cultivă o capacitate vibratorie ascunsă care le permite să comunice cu planurile superioare. O astfel de tratare subtilă a sunetului a dus la crearea în culturile orientale a unei întregi științe psihologice – mantra-yoga.¹¹²

Așadar, omul și-a însușit sunetul, atît cel al naturii, cît și al vocii. Cel al naturii cu extindere pîna la armonia cosmosului, cel al vocii cu extindere pîna la microcosmosul interior, transformînd sunetul în modalitate de exprimare și comunicare – atît cu semenii săi, cît și cu planurile invizibile ale existenței. Omul a învățat să traducă mișcările afective, iar, ulterior, și cele intelective, în sunete și îmbinări de sunete. Mai exact, a modelat însușirile sunetului – înălțimea, durata, puterea –

¹¹¹ Медушевский В. *Интонационная форма музыки*. Москва, 1993.

¹¹² A se vedea mai detaliat în: I. Gagim. *Omul în fața muzicii*, Bălți, 2000, p.16-23.

conform proceselor interioare. Primele intenții în stăpînirea sunetului au fost de natură afectivă – transmiterea informației despre lumea emoțiilor. Astfel, omul a păstrat și a amplificat această relație „afectivă”, pur personală, cu sunetul, adaptînd-o la necesitățile interioare. Sonoritatea armonioasă a naturii a adaptat-o la ritmicitatea fiziologică și la mișcările psihologice. Intrînd în sunetul lumii omul a descoperit muzica.

2.2. FILOZOFIA SUNETULUI

*„Universul sonor: onomatopee a indicibilului,
enigmă desfășurată, infinit perceput și imperceptibil”
(Emil Cioran)*

Sunetul, ca dimensiune fundamentală a existenței, nu poate să nu-și aibă filozofia sa (cu toate că nu avem informație despre existența unei astfel de discipline). Omul nu putea să treacă, în meditațiile sale asupra existenței, atît obiective, cît și subiective, pe lîngă acest fenomen. Ca materie primă a muzicii, el a fost activ, direct și suficient cercetat sub aspectul său fizic. Deficitar rămîne însă – în special în cultura occidentală – aspectul său filozofic, care este nu mai puțin edificator pentru știința muzicii. Acest gol este acoperit, parțial, de științele ezoterice, filozofia pozitivistă manifestînd aici, după cîte pare, puțin interes. Însă o elucidare psihologică adecvată a relației om-muzică nu poate face abstracție de aspectul filozofic al sunetului, găsind aici răspunsuri la anumite întrebări ce țin anume de profunzimea acestei relații, întrebări la care psihologia, prin specificul metodelor sale de cercetare, nu le poate pe deplin clarifica. Din acest motiv am și inițiat formularea și caracterizarea acestei probleme.

Încă în timpurile vedice¹¹³ exista o adevărată știință a sunetului, știință care se încadra organic și firesc în cunoașterea generală a lumii, a omului, a vieții și sensului ei. Convingerea că sunetul este rădăcina întregii creații era certă pentru lumea antică.

¹¹³ *Vedele* – cărți revelate prin „auzire” (în sanscrită „sruti” = tradiție sacră primită prin revelație sonoră). Ele conțin sub formă de imnuri adevărul integral. *Vedele* se transmiteau oral și caracterul divin al textelor ținea de o modalitate specială de rostire (intonare) a lor. Menționăm, totodată, că primele „mesaje” ale lui Dumnezeu au fost trimise omului sub formă de cîntece: de exemplu, *Psalmii* lui David, *Cîntarea cîntărilor* lui Solomon, *Gata* lui Zoroastru, *Gita* lui Krishna.

Această convingere se afla la temelia tuturor științelor de atunci. În explicarea creației lumii misticii, proorocii și marii gânditori ai tuturor timpurilor primul loc îl dădeau sunetului. Limba sanscrită operează pînă în prezent cu astfel de noțiuni ca *Shabda* sau *Sabda* – „sunet” și, totodată, „revelație”, noțiune care stă la baza constituirii altor categorii ca *Shabda-Brahman* – „conștiința cosmică”, *Shabda-Mana* – „dovedit prin revelație”, *Shabda-Tanmatra* – „esența sunetului” etc. Nada este vibrația din care s-a născut lumea. *Nada-Brahma* înseamnă „Sunet-Dumnezeu-Creatorul”. Din timpurile cele mai străvechi hindușii se închinau acestui „Sunet-Dumnezeu”. Clopotul și gongul în lăcașurile sfînde erau predestinate pentru a reaminti credinciosului despre „sunetul sfînt”, creatorul de lume. De altfel, toate revelațiile recunosc Sunetul (Cuvîntul) ca primă manifestare și creator al Lumii. Adevărul suprem este transmis omului de către Dumnezeu la fel prin sunet, prin Glasul Lui, care a fost auzit de Moise, David, Hristos, Budda, Muhammed etc.

Știința veche despre sunet s-a păstrat pînă astăzi în practicile spirituale. Prin interiorizarea sunetului cu ajutorului formulei sonore „mantra” yoginul obține o concentrare-energie de o forță colosală, care, orientînd-o spre înalțuri (sau profunzimi), îi permite să comunice cu planurile supreme ale existenței. Cunoașterea tainei sunetului devine, astfel, un instrument de dirijare și valorificare a eu-lui profund. O importanță aparte orientalii o dau sunetului-vocalei „A” sau „misteriosului A”, după cum îl numesc ei.¹¹⁴ (Să ne amintim că sunetul-vocala „A” are în muzică o prioritate vădită vizavi de celelalte sunete-vocale, fie folosită în mod suveran – „a-a-a”, fie în îmbinare cu alte sunete – „la-la-la” ș.a.; iar atunci cînd cel ce cîntă uită cuvintele, „a” îi vine ca salvator).¹¹⁵ Primul sunet al Vedelor este „A”. Se consideră că rostirea lui înviorează întreaga fiziologie a creierului. În centrul lotosului stă litera „A”, mare și conturată cu raze de lumină orbitoare. Primul gând al discipolului, trezit cu puțin înainte de crăpatul zorilor, trebuie să se îndrepte asupra „A”-ului din inimă. Meditația în baza lui „A” urmărește producerea cumpătării. Se presupune că practicarea lui îi dă posibilitate discipolului de a accede în

profunzimile sale – o regiune de un calm desăvîrșit de unde își va putea analiza detașat acțiunile, sentimentele și gândurile.¹¹⁶

Mai observăm că Dumnezeu i-a adăugat a doua literă „a” lui Avram (Abram) pentru calitățile sale supreme, pentru atitudinea deosebită față de Dumnezeu și în rezultatul legămîntului încheiat cu Creatorul, numele lui cel nou devenind Avraam (Abraham). „Și nu te vei mai numi Avram, ci Avraam va fi numele tău, căci am să te fac tată a mulțime de popoare” (Geneza: 17,5).¹¹⁷

Este cunoscută, la fel, formula sonoră magică AUM, considerată mantra mantrelor. AUM este simbolul Absolutului inexprimabil, cuvîntul final, după care nu mai urmează nimic decît tăcere. AUM este arcul cu ajutorul căruia „eul” individual atinge universalul, Totul. Hindușii consideră silaba AUM și ca fiind sunetul creator de lumi. Cînd misticul a devenit capabil să audă laolaltă toate sunetele și vocile tuturor ființelor și lucrurilor care există și se mișcă, atunci el percepe numai și numai sunetul AUM. De asemenea, acest sunet vibrează și în adîncurile celui mai profund „sine”, iar cel ce știe cum să-l rostească în tăcere atinge suprema izbăvire și cunoaștere¹¹⁸. Mantra necesită dăruire, deschidere, starea de a fi gata să te dedici și să primești, să te contopești cu sunetul. Sunetul mantrei este o cheie cu care deschizi un lacăt. „Cum se poate coborî din minte spre acel punct interior intim? Folosește sunetul, intonează sunetul”, recomandă Osho.¹¹⁹ Astfel, sunetul intonat și respirația pe care se sprijină sînt o metodă de interiorizare, de trecere de pe planul exterior pe cel interior, de pe cel fizic pe cel psihic, spiritual. Osho afirmă că esența nu constă, pînă la urmă în mantra dată (ea poate fi diferită), dar în sensibilitatea persoanei, în capacitatea de a lucra cu sunetul. În zen este folosit koan-ul. Una dintre cele mai faimoase koan-uri este: „Du-te și încearcă să ascuți sunetul unei singure mîini. Cu două mîini poți crea un sunet. Dar încearcă să ascuți sunetul produs de o singură mîină”. Datorită unor astfel de tehnici India a putut descoperi multe lucruri, de

¹¹⁶ David-Neel Alexander. *Op. cit.*, București, 2001, p. 115-120.

¹¹⁷ Una din analizele acestui caz biblic o dă André Neher în lucrarea *Exilul cuvîntului. De la tăcerea biblică la tăcerea de la Auschwitz*, București, Ed. Hasefer, 2002, p. 182-185. A se mai vedea, la fel: *Мифологический словарь*. Гл. ред. Е.М.Мелетинский, Москва, 1991, c.10.

¹¹⁸ David-Neel Alexander. *Op. cit.*, p.84.

¹¹⁹ Vijnana Bhairava Tantra. *Cartea secretă a căii tantrice*, comentată de Osho, vol.II, București, 2000, p. 200.

¹¹⁴ A se vedea, de exemplu: Moretta A. *Cuvîntul și tăcerea*, București, 1994 sau: David-Neel Al. *Inițiații Tibetului*, București, 2001.

¹¹⁵ De menționat, că „A” este prima literă din alfabetele multor limbi.

exemplu, care sunete aparțin unui anumit tip de simțire. Când crezi un anumit sunet în tine, atunci acolo va apărea și sentimentul respectiv. Fiecare sunet are ascuns în el un anumit sentiment. Iată una din tehnicile de însușire a calităților ascunse ale sunetului pentru a pătrunde în profunzimile interioare. „Scaldă-te în centrul sunetului ca în sunetul continuu al unei căderi de apă. Poți sta oriunde, căci sunetele sînt prezente oriunde și oricînd. Sunetul este circular și nu liniar – toate sunetele vin în cercuri, ele se îndreaptă spre tine și tu ești centrul. Poți auzi sunetele cum vin spre tine, cum intră în tine, cum te penetrează, te învâluie. Închide ochii și simte universul că este plin de sunete. Dacă poți simți un centru unde fiecare sunet este auzit, acolo se va petrece o bruscă transferare a conștiinței. Sentimentul de a fi plin de sunet dă o satisfacție profundă. În această stare simți cum energia vieții se mișcă în interior. Izvorăște o stare minunată. Acest sunet interior, odată auzit, va rămîne cu tine, îl vei putea auzi întreaga zi. Străzile, piețele, traficul – toate creează zgomote în permanență, iar dacă vei auzi acel sunet, acea voce mică din interior, atunci nimic nu te va tulbura”. Sunetele nu sînt auzite cu adevărat în urechi. Urechile nu fac decît o muncă de transmisie și în această muncă ele îndepărtează multe lucruri care nu sînt necesare. Datele științifice arată că din tot ce se întîmplă în jurul nostru noi nu auzim decît 2%, iar restul 98% nu este auzit. Nu urechile sînt centrul, continuă Osho, noi auzim de undeva din adîncul nostru. Dacă Freud afirmă că omul are două instincte de bază – „eros”-ul, dorința de viață, și „thanatos”-ul, voința de moarte, apoi există sunete care îți dau „eros”, dorința de a trăi, de a exista și există sunete care, dacă le repeți, îți creează dorința de a dispărea în moarte.

Misticii Tibetului deosebesc trei clase de maeștri spirituali: – care predau în mod obișnuit, vorbindu-le discipolilor care îi ascultă („linia cuvîntului”); – care predau prin gesturi și semne, în tăcere („linia gesturilor”); – care predau prin telepatie, fără ajutorul vorbirii („linia gîndului”). Metoda telepatică – în totală tăcere, prin vibrații interioare ascunse, foarte subtile – este considerată metoda supremă. Ea însoțește inițierile în gradele superioare.

Vechii înțelepți considerau știința despre sunet ca cea mai importantă pentru toate situațiile vieții: la vindecarea bolilor (medicina timpului știa că sănătatea ține la direct de ritmul vibrațiilor), în procesul de instruire și educație, în cunoașterea-inițierea sacră – într-un cuvînt, în înfăptuirea tuturor lucrurilor. Și dacă sunetul „aerului” e plin de puteri inepuizabile, apoi sunetul rostit de om devine și mai puternic.

Sunetul-Cuvîntul rostit capătă însușiri supreme pentru că este reprezentantul „sufletului/spiritului universal” – Pranei. Spiritul primar este ascuns în taina Sunetului-Cuvînt. Scripturile tuturor religiilor mărturisesc despre marea forță a Cuvîntului rostit, precum și despre necesitatea Ascultării. A învăța să ascuți, a fi ascultător înseamnă a învăța să prinzi esența lucrurilor, să imprimi în tine Înțelepciunea (de exemplu, „a asculta de Domnul”, „a asculta de cei vîrstnici” etc. „Celui ce ascultă porunca nu i se va întîmpla nimic rău” – Ecleziastul, 8:5. „Frica (citește, ascultarea – I.G.) Domnului este începutul înțelepciunii” – Psalmii, 111:10). De aceea, se întrebă cei ce cunosc adevărata forță a sunetului-cuvîntului, ce a dobîndit sufletul uifînd această mare știință, această taină mistică a sunetului? A dobîndit o tot mai mare creștere a surzeniei spirituale. Deoarece o importanță aparte o are *felul rostirii* sunetului-cuvîntului, în antichitate se considera că adevărata înțelepciune (învățătură) poate fi transmisă doar pe cale orală. Odată cu pierderea adevăratei oralități a limbii se pierde profunzimea și esența ei spirituală. Sunetul cîntat, însă, vizavi de cel rostit, capătă însușiri superioare suplimentare.

Sunetul ține direct de categoria *timp* – una din cele două atribute fundamentale ale existenței (alături de spațiu). El este „lucrarea” eternului Cronos. Reieșind din faptul că sunetul este „purtătorul de cuvînt” al lumii profunde, putem vorbi, într-un sens, despre primordialitatea timpului vizavi de spațiu în planul manifestării lor primare. În „Imnul creației” din Rig-veda se conține următoarea afirmație: „Nu era nici ființă, nu era nici neființă atunci. Nu era nici spațiul și nici, dincolo, firmamentul... Nici moartea, nici nemoartea nu existau în acest timp”.¹²⁰ Așadar, spațiul încă nu era „în acel timp”.

Dintre calitățile obiective ale sunetului – frecvență, amplitudine și întindere, ultima se arată a fi calitatea lui de fond. În durată-timp rezidă esența (natura) categoriei de „sunet”, cu toate că și celelalte însușiri ale lui se supun *principiului temporalității*, și anume: frecvența este o mărime care arată cîte oscilații se produc într-o unitate de timp, iar amplitudinea este lungimea (deci, iarăși, întinderea-durata) drumului parcurs între pozițiile extreme ale unui corp care oscilează. *Sunetul e temporal, iar timpul e sonor*. Și dacă sunetul nu poate face abstracție nici de celălalt atribut al existenței, de spațiu, totuși spațialitatea sunetului pare a fi un factor secund vizavi de

¹²⁰ Cf. Stănculescu T.D. *Miturile creației. Lecturi semiotice*, Iași, 1995, p.121.

temporalitate. Iar referitor la fenomenul muzical spațiul se arată a fi, în general, o categorie aproape de neglijat (el avînd valoare specială în cazul acusticii sălii, or nicidecum a calității intrinseci a lucrării muzicale).¹²¹ Iar dacă mergem și mai departe, intrînd în planul menirii existențiale și esenței spirituale a artei, atunci problema devine și mai „neprielnică” pentru spațiu. Reproducem cîteva citate din diverși autori întru susținerea acestei teze. „Actul care ne relevă esența ființei și identitatea noastră funciară cu lumea se produce în timp și nu în spațiu, semnul spațiului rămînînd acestuia întotdeauna inadecvat” (A. Fauconnet). „Lumea auzului abolește lumea vizibilă” (Herder). Din cele relatate se impune ideea că dacă e să raportăm cele două atribute ale existenței la astfel de categorii ca „etern”, „spirit”, „profunzimi” etc., atunci anume timpul ține la direct de ele. De aici, senzația veșniciei, trăirea vie, reală și profundă a acestui sentiment se datorează anume calităților temporale ale artei și, în primul rînd, ale muzicii ca artă, eminamente, temporală. Ceea ce ține de spațiu (și de vizual) nu creează acest sentiment (sau îl creează într-o măsură mai mică).

Prin adaptarea sonorului la viața umană își face prezența o *hermeneutică temporală*, o *filozofie sonoră* – înțelegerea existenței-vieții în esența sa (curgere, înaintare, naștere, evoluție, dăinuire), prinderea Logosului suprem. Valorificînd timpul sonor-muzical, contribuim la explorarea timpului universal, primul fiind reprezentantul direct al celui de-al doilea; prin primul intrăm în (ne contopim cu) cel de-al doilea. Și nu doar conceptual-abstract, dar pe viu, la direct, sub formă sensibilă de trăire a cronosului etern. Timpul sonor (al muzicii) trece în Eternitate. Cronos, care e curgere-trecere, transformă timpul sonor, prin fuziunea „trecut-prezent-viitor”, în timp etern: Cronosul își „devorează” copiii proprii. În fiecare clipă timpul e altul și, totodată același – prezentul se conjugă permanent cu trecutul și viitorul. Pe planul trăirii interioare timpul prezent este timpul în sine, este timpul în expresia sa supremă. Timpul prezent este „timpul zero”, pentru că e zero trecut, e zero viitor, e aici și acum, e viul trăit, moment al existenței, irepetabil. „Simțim cu toții, scrie foarte sugestiv B. Nicolescu, că timpul nostru de viață nu-i totuna cu viața timpului nostru”.¹²²

¹²¹ Iorgulescu Adrian. *Timpul muzical. Materie și metaforă*, București, 1988, p. 264.

¹²² Nicolescu Basarab. *Op. cit.*, p.33.

Totodată timpul – cronosul terestru, ceasul vieții – îi este dat omului cu măsură. De aceea el este scump și necesită a fi folosit rațional, cu sens. Omul, inconștient, simte limitele timpului rezervat, de aceea grăbirea timpului (inclusiv în muzică) agită.

Datorită faptului că sunetul se desfășoară în timp, și nu în spațiu, capătă o nuanță specifică noțiunea de formă în arta muzicală. (Despre aceasta vom vorbi în detalii la momentul respectiv). Noțiunea de formă-structură, în general, ține de spațial, de ceea ce poate fi prins (stopat, fixat) de privire, ține de ceva constant-inert. În muzică-timp, însă, acest lucru nu este posibil pentru că sunetul nu-l poți fixa într-o poziție inertă¹²³. Forma-structura lucrării poate fi fixată doar prin transcriere. Sunarea vie a muzicii rupe forma, o emancipează definitiv, face abstracție totală de această categorie; ea judecă în alți termeni – mișcare-curgere-devenire. Sunetul planează (ca pasărea în zbor), de aceea forma devine aici imponderabilă. De aici și senzația că muzica, cuprinzîndu-ne în sunarea ei vie, ne trage spre cer.

2.3. FILOZOFIA TĂCERII

„Tăcerea își are vremea ei,
și vorbirea își are vremea ei”
(Ecleziastul, 3:7)

„Sau taci, sau spune ceva
mai bun decît tăcerea”
(Anton Pann)

Conceperea filozofică a categoriei „sunet” nu se poate produce pe deplin și profund fără sursa care-l naște – *tăcerea*.¹²⁴ De aceea, unele lucrări la subiect dau, alături de tratarea sunetului, exegeza tăcerii.

Tăcerea este „negativul” sunetului, este non-sunetul. Dar acest „non-sunet” nu este un vid lipsit de conținut. În accepția mistică tăcerea nu este altceva decît „sunetul sunetelor” – Sunetul Suprem. El este „fotografia fotografiilor”, adică negativul: din negativ poți face nenumărate fotografii – din tăcere poți crea multiple sunete. Nu din

¹²³ Chiar astfel de fenomen în muzică precum este „fermata” nu presupune stoparea sunetului, ci întinderea-prelungirea lui un timp anumit.

¹²⁴ Ne referim la această categorie pentru a ne ajuta ulterior să analizăm rolul și funcțiile *pauzei* – element important al mesajului artistic muzical.

pozitiv faci fotografii, ci din negativul lor – nu din sunet faci alt sunet, ci din tăcere, scrie Osho.¹²⁵ Dacă astupi urechile, toate sunetele s-au oprit. Brusc este auzit un nou sunet. Acest sunet este absența sunetului. Această absență a sunetului este o experiență foarte subtilă. Prin sunete noi ne îndreptăm spre exterior, spre alții, comunicăm cu alții. Non-sunetul, însă, ne conduce spre interior, spre noi înșine. De aceea există multiple tehnici care se fondează pe tăcere pentru a pătrunde în interior. În tăcere sînt distruse toate podurile care ne conduc spre lumea exterioară. Una din tehnici pe care o dă Osho pentru a însuși arta tăcerii este următoarea: „Intonează un sunet. Mai întii intonează-l audibil și apoi din ce în ce mai încet, pînă cînd nu mai este audibil... Continuă să reduci sunetul și vei simți schimbarea. Cu cît sunetul este redus mai mult, cu atît mai mult vei fi plin de sentiment. Cînd sunetul dispăre, doar sentimentul rămîne. Acest sentiment nu poate fi denumit. Este o iubire, o iubire profundă”.¹²⁶ Tăcerea poate fi auzită, scrie Osho. Noi auzim și cunoaștem doar sunetele, suntem obișnuiți cu ele. Nu cunoaștem însă și absența lor, care este domeniul inaudibilului. Dar ceea ce este creat va dispărea. Numai tăcerea este completă – nu poți face nimic pentru a crea mai multă tăcere. Aici e perfecțiunea, întregul, absolutul.

Trebuie spus că sunetul (cuvîntul) și tăcerea au, la fel, o importanță de prim ordin în creștinism. Așa, despre interiorizare, concentrare, coborîrea în sine, despre „trecerea de la psalmodia mecanică la discursul interior”, despre „metoda isihastă”, adică „rugăciune minții” („isihia” – tăcere, liniște, pace), despre purificare, iluminare, unire, despre meditație și forma ei supremă, contemplarea, despre transfigurare – și toate acestea bazate fie pe sunet, fie pe interiorizarea lui pînă la tăcerea profundă, vorbește Nichifor Crainic, în cursul de *Teologie mistică*.¹²⁷

O exegeză largă, profundă, originală și destul de interesantă a fenomenului tăcerii sub aspectul prezenței și rolului ei în textul biblic o dă André Neher.¹²⁸ E suficient să reproducem titlurile cîtorva paragrafe și capitole ale studiului său pentru a ne da seama despre importanța și

¹²⁵ *Vijnana Bhairava Tantra*...p. 146.

¹²⁶ *Idem*, p. 200, 202.

¹²⁷ Nichifor Crainic. *Sfințenia – împlinirea umanului. Curs de teologie mistică*, Iași, 1993.

¹²⁸ Neher André. *Exilul cuvîntului. De la tăcerea biblică la tăcerea de la Auschwitz*, București, Ed. Hasefer, 2002.

rolul acestui fenomen: „Creațiunea este tăcere”, „Creatorul este tăcere”; „Creatura este tăcere”; „O tăcere mai grăitoare decît glasul”; „Dumnezeu intră în tăcerea omului”; „Tăcerea și ființa”; „Ontologia tăcerii”; „Tăcerea și posibilul”. Tema tăcerii, scrie autorul, demult face parte dintre disciplinele consacrate studiului misticii religioase. Or, textul biblic mișună de tema tăcerii. „Citirea – ori, mai curînd, recitirea – textului biblic, surprins în ingenua lui spontaneitate, se vădește a nu mai fi o lectură a cuvîntului, ci a tăcerii”.^{129,130} Reproducem un pasaj semnificativ din lucrare ca argumentare a acestei teze a autorului:” Fără îndoială, exemplul cel mai tipic de întîlnire ratată (cu Dumnezeu – I.G.) rămîne cel al lui Ilie la Carmel, fiindcă în cel de-al 18-lea capitol din *Cartea Întii a Regilor* într-un mod încă și mai aspru decît în cel de-al 22-lea capitol din *Geneză*, harul Cuvîntului s-a cheltuit literalmente de pomană: Cuvîntul s-a pogorît din Cer, tunător – numai că, ne spune cel de-al 12-lea verset dintr-al 19-lea capitol al *Regilor*, Dumnezeu nu era în acel tunet, El nu era în acel cuvînt. Dumnezeu era în tăcere!” De aceea, „profeții s-au deprins, cu toții, a iubi tăcerea... prin mijlocirea căreia Revelația divină atestă drasticul ei adevăr. Vorbirea e înșelătoare și ambiguă: cu ea, nu se știe niciodată dacă s-a ajuns la inima întîlnirii (cu Dumnezeu – I.G.). Pe cînd tăcerea e chemare fără contradicere. Ea este semnul acelei forțe lăuntrice invincibile, care, pentru toți profeții, constituie certitudinea de a fi inspirați de Dumnezeu. Ea este creuzetul prin mijlocirea căruia profeția adevărată se separă de cea minciunoasă. Ea este pecetea Adevărului divin al profeției”.¹³¹ Grîul adevăratei profeții stă în purtarea omului răbdător, care știe să aștepte cuvîntul, care trebuie să facă loc, în tăcere, întrebării mai înainte de a primi răspuns.¹³² Cel ce ascultă și aude este auzit. „A auzi corespunde unui a fi auzit”, conchide A. Neher.¹³³

Așadar, sunetul și tăcerea – ca reversul sunetului dar și ca matca lui – și-au creat filozofia sa. Viața interioară profundă, trăirea intensivă a existenței, urcarea pe treptele desăvîrșirii spirituale nu se

¹²⁹ Neher A. *Op. cit.* p. 13.

¹³⁰ Pentru o aprofundare în temă propunem cititorului și alți autori: Blanchard B. *Arta tăcerii*, Iași, Ed Noel, (f.a.); Moretta A. *Cuvîntul și tăcerea*, București, Ed. Tehnică, 1994, Le Breton D. *Despre tăcere*, București, Ed. All Educational, 2001; Picard M. *Le Monde du Silence*, Paris, 1952; Steiner G. *Langage et Silence*, Paris, 1969.

¹³¹ Neher A., *Op.cit.* , p. 191-192.

¹³² *Idem*, p. 193.

¹³³ *Idem*, p. 269.

pot produce în afara sunetului – dimensiune fundamentală a tot ce există atât în afara, cât și în interiorul omului. Mai mult ca atât, sunetul se dovedește a fi aici mijlocul suprem grație calităților armonic-cosmice pe care le deține. Iar sursa sunetului, tăcerea, duce în mod direct și inevitabil la ceea ce se numește „ascultare” și „auzire” – alte categorii intrinseci fenomenului muzical.

2.4. COSMOLOGIE MUZICALĂ

„Muzica exprimă raporturile care există
între ordinea umană și ordinea cosmică”
(Alain Daniélou)

„Aprofundându-ne la infinit în sunet,
descoperim în el Cosmosul”
(Veaceslav Medușevsky).

„Înainte să facă muzică, muzica l-a făcut pe om.
Muzica, armoniile sînt telosul lumii”
(Bruno Würtz)

„Muzica nu are patrie –
patria ei e întregul Univers”
(Frederic Chopin)

„Poate că nici una dintre obsesiile spiritului omenesc nu este mai tulburătoare decît întoarcerea la origini, la memoria pulberii stelare în care ființa umană își caută și găsește, adesea, începuturile... Un anume sentiment al cosmicității l-a îndreptat dintotdeauna pe om spre bolta cerească, parcă pentru a-și descoperi acolo începuturile”, afirmă tulburător T.D. Stănculescu.¹³⁴ Începutul muzicii omul tot acolo îl caută, adăugăm noi. Și – îl găsește.

Cosmicitatea muzicii se cere a fi privită sub două aspecte care, luate în ansamblu, vor contribui la crearea unei imagini integre a fenomenului, și anume: 1) muzica cerului, a universului, a lumii; muzica – dat „coborît din cer”, 2) unitatea „om/psihic-cosmos”.

Muzica, înțeleasă în sens larg – ca mișcare vibratorie, ritmică, armonioasă, care-și duce existența după anumite legi specifice – nu este doar un fenomen uman, dar extrauman, universal. Lumea, existența, viața – tot ce există e o muzică, spun filozofii, poeții,

¹³⁴ Stănculescu Traian Dan. *Miturile creației: Lecturi semiotice*, Iași, 1995, p.6.

compozitorii, savanții.¹³⁵ Anticii foloseau noțiunea de „muzica mundana” – muzica lumii. Lumea întregă cîntă. Este larg cunoscută afirmația lui Pitagora că „cerul scoate muzici”, filozoful intuind relații sonore perfecte între aștrii cerești. Și dacă această muzică nu este observată de om, e pentru că ea răsună inconștient și ființa noastră s-a deprins cu ea.¹³⁶ Dar, trebuie de adăugat, omul chiar și dacă nu aude această muzică a cerului, o simte inconștient, ea exercitînd o acțiune puternică asupra lui. Pentru că acțiunea cosmosului vibrator asupra noastră este enormă.¹³⁷ Hesiod, la fel, sublinia dimensiunea ontologică a sunetului armonic, afirmînd că toate Muzele cîntă, dar nu pentru a se distra, ci pentru a releva „ce a fost, ce este și ce va fi”.¹³⁸

Faptul că „esența ideală a cosmosului – armonia – poate fi relevată doar prin muzică, îi acordă acesteia o inegalabilă putere și universalitate”, rezumă T.D. Stănculescu.¹³⁹ Și dacă anticii au intuit această universalitate „muzicală” a lumii, fizica modernă o demonstrează cu certitudine. Noțiunea de „armonia muzicală a universului” este pe deplin acceptată de astrofizică. Vechea viziune asupra sunetului ca reprezentant al Absolutului capătă astăzi o nouă viață în legătură cu revizuirea imaginii fizice a lumii, cauzată de ultimele realizări ale diverselor științe.¹⁴⁰ Sunetele de care este plin Universul se supun unor legi „muzicale” foarte stricte, legi care guvernează atât macromateria, cât și micromateria. Aceste legi sunt: 1) scara armonicilor naturale a sunetului, 2) proporțiile intervalice; 3)

¹³⁵ Kepler considera că armonia sunetelor o percep copiii, tîrănii neinstruiți, barbarii și chiar fiarele, cu toate că nici unuia dintre ei nu le este cunoscută știința despre armonie. Armonia este un arhetip al Universului, ea este dată omului de la natură, de la Dumnezeu.

¹³⁶ Teoria despre muzica sferelor are multiple variante și modificații, începînd cu pitagoreismul, trecînd prin teoriile muzicale ale Evului mediu, prin *Armonia lumii* a lui Kepler și continuînd cu timpurile moderne. Însă ideea cosmicității și universalității muzicii nu este caracteristică doar pentru gîndirea antică europeană. Ea a existat și la alte popoare, în special orientale, mult mai înainte. Pentru majoritatea din ele muzica, incantația se află la originea lumii. „Toate cele făcute de zei, prin recitare cîntată sînt făcute”. (Schneider Marius. *La musique dans les civilisations non européennes*. In: Cezar Corneliu. *Introducere în sonologie. Acțiunea undelor sonore asupra nivelelor fizico-chimic, biologic și psihologic*. București, 1984, p.72).

¹³⁷ Guaquelin Michel. *Influențe cosmice asupra comportamentului uman*, Cluj, 1995.

¹³⁸ Cf. Stănculescu T.D. *Op. cit.*, p.42.

¹³⁹ Idem, p.44.

¹⁴⁰ „Poate cel mai ciudat lucru din știința modernă este reîntoarcerea ei la pitagorism”, spune Bertrand Russel. (Cf: Cezar Corneliu. *Introducere în sonologie...* p.66).

divizarea octavei în 12 semitonuri; 4) distincția dintre consonanță și disonanță; 5) distincția dintre major și minor; 6) predominarea raportului (contradictoriu) de 1:2; 7) legea generală a armoniei. „Relațiile numerice, exprimând raporturile sunetelor muzicale, au echivalente cu toate celelalte aspecte ale existenței. Aceste proporții îngăduie să se facă comparații între armonia muzicală și toate armoniile de culori sau forme, diviziuni ale timpului și mișcări ale planetelor. Fenomenul pe care noi îl numim *emoție estetică* și faptul că sunetele, culorile, formele pot fi folosite pentru a sugera senzații, emoții, idei, arată bine că structura corpului nostru, a spiritului nostru, a *eului* nostru subtil, se află în raport cu frecvențe, cu proporții particulare și că noi putem cu ajutorul acestor frecvențe și raporturi să determinăm anumite legi ale numărului care par să constituie natura însăși a personalității umane. Se ajunge astfel la concluzia că legile care stăpînesc lumea sonoră nu aparțin numai acestui domeniu, ci corespund ritmurilor universului”.¹⁴¹ Prin cele spuse, Alain Daniélou scoate clar în evidență organica unitate „muzicală” dintre diferite planuri ale lumii – cosmos, natură, viață, interiorul-spiritul uman.

Un caracter de tip sonor-ritmic îl comportă stelele ce se află într-o vibrație perpetuă, furtunile electromagnetice și chiar procesul de formare a moleculelor ADN și ARN ce stau la baza materiei vii. Aceste două planuri – extrauman și intruman – ale ritmicității universale le evidențiază și V. Săhleanu: „Unda implică periodicitate, iar ritmicitatea este un proces de bază, enzimatic, celular, tisular, visceral, organismic, populațional – cu expresie pînă la arii întinse ale biosferei. Pe de altă parte, periodicitatea este o expresie a integrării Terrei, inclusiv a Vieții în Univers”.¹⁴² Și dacă există coduri ce „reprezintă cheia cu care se pot deschide porțile *cetății cerești*, dacă există „mijlocul de conectare la izvorul energiei cosmice” atunci un astfel de cod este sunetul,¹⁴³ ca o componentă esențială, definitorie și ireductibilă a Lumii. Prin acest cod sonor omul comunică cu celelalte substraturi ale Realității, cu Materia și Metamateria. Sunetul, astfel, este un mijloc de unificare a Totului, inclusiv a omului cu spațiul cosmic în care își duce existența sub cele trei forme ale sale: previtală, vitală și postvitală. Sunetul conține în sine în stare condensată și

holografică componentele fundamentale ale existenței universale: mișcarea, ritmicitatea, periodicitatea, undulația, energia, temporalitatea, evoluția-devenirea etc. „Astfel, muzica este inclusă în mod obiectiv în structura existenței. Legile ei sînt universale, și înainte ca noi să fi creat muzica, ea ne-a creat pe noi”, afirmă autorii dicționarului enciclopedic „Omul”. De aceea, J. Berent avertizează: „Sau ne vom învăța s-o ascultăm, sau nu vom exista deloc”.¹⁴⁴

Musica mundana își găsește reflectare directă în arta muzicii, creată de sufletul uman. Să exemplificăm doar prin unul din elementele ei – modul. Astfel de caracteristici ale Universului ca atracția-respingerea, expansiunea și contracția, acțiunea și reacțiunea, forța centripetă și forța centrifugă își găsesc reflectare în modul muzical. El, la fel, funcționează în baza unor relații de subordonare (atracție-respingere) între componentele-treptele sale, de gravitație, intertensiune, creînd un câmp intersonor specific, generator de tensiune psihică. „Dinamica astrală” – compartiment al astronomiei – în studierea legilor mișcării astrilor cerești a înregistrat un „câmp gravitațional interstelar”: sistemele (ansamblurile) stelare poartă un caracter inter-auto-gravitațional, „comportamentul” fiecărei stele fiind determinat de acest câmp. De fapt, un astfel de micromodel al sistemului astral ca modul muzical este însăși sunetul luat în parte. Despre aceasta ne vorbește structura lui „polisonoră” – prezența armonicilor (frecvența fundamentală a sunetului este însoțită de frecvențe-sunete particulare). Astfel, sunetul muzical se prezintă ca o hologramă a Universului.

Al doilea aspect al „naturii cosmice” a muzicii pe care ni l-am propus să-l elucidăm este relația (unitatea) „om/psihic-cosmos”. Astăzi știința își pune întrebarea: dacă omul este o parte a cosmosului, atunci numai dimensiunea lui fizic-materială își are acolo rădăcinile sau și cea psihică? Este, oare, conștiința omului un fenomen „local” și „autonom”, care a apărut și a evoluat în condițiile vieții pămîntești, sau este și ea o derivată (fie și foarte specifică) a unei „conștiințe generale”. Într-un cuvînt, psihicul nostru își are începutul „aici” sau „acolo”? Gîndirea mistică și religioasă a avut aici întotdeauna răspunsul afirmativ. Dar trebuie de spus că și concluziile la care ajung astăzi științele înclină tot mai mult spre a afirma același lucru. Se descoperă astăzi că omul este un microcosmos, model al

¹⁴¹ Danielou Alain. *Traité de musicologie comparée*, Paris, 1959, p. 18-19, 78.

¹⁴² Cf. Stănculescu T.D. *Op. cit.*, p. 44.

¹⁴³ Constantin-Dulcan Dumitru. *Inteligența materiei*, București, Teora, 1992, p. 230.

¹⁴⁴ Волков Ю., Поликарпов В. *Op. cit.* p. 48.

macrocosmosului, primul conținând în sine toate componentele, caracteristicile, manifestările și potențialitățile acestuia din urmă. Firul vieții umane se ascunde în pînza generală a Universului, viața fiecărui om fiind o notă din simfonia universală. Evoluția biologică reproduce în miniatură evoluția universală. Organismul uman păstrează în sine, codificat – precum și reproduce (decodifică) în timpul vieții – întreaga istorie a lumii. Procese fizico-chimice comune sînt caracteristice tuturor straturilor Universului observabil. Structurile vii prin miriade de fire sînt legate de cosmosul apropiat și îndepărtat. Conform concepției holistice asupra lumii, omul, ca o construcție integră, intră în ierarhia nivelurilor Universului (orice construcție integră constituie o parte a altei construcții întregi, mai ample). Omul este constituit din circa 10 la puterea a 11-a celule. Sistemul solar, care este un element al Galacticii noastre, constituie o construcție integră din 10 la puterea a 11-a stele. Iar Metagalactica (Universul nostru) conține în sine 10 la puterea a 11- cea de galactici asemănătoare cu a noastră. Și încă un fapt semnificativ: creierul uman conține pînă la 100 miliarde de neuroni – aproximativ același număr de stele intră în structura Galacticii. Omul (sub aspect fizic și psihic) și mediul în care își duce existența este încorporat în mod direct în sistemul cosmo-planetar general. „O coerență uimitoare guvernează relația dintre infinitul mic și infinitul mare”, relevă B. Nicolescu.¹⁴⁵

Este înregistrată o identitate între structurile topologice ale organismului viu și Univers. Un dicton suficient afirmă: „Omul este un univers mic, iar universul – un om mare”. O astfel de identitate este caracteristică nu numai Universului și organismului la general, dar și Universului și ADN-ului. Aceasta vorbește despre natura cosmică a genezei vieții pămîntești. Omul este o „ființă cosmică înzestrată cu conștiință cosmică”.¹⁴⁶ El este o hologramă a lumii, iar gena sa – un computer holografic. (Să ne amintim că sunetul la fel este o „hologramă” a sistemului astral). În prezent în știința modernă se afirmă tot mai insistent că omul este, după natura sa, o ființă cosmo-bio-psiho-socială. Ființa umană este o monadă deschisă, care se află, conform principiului rezonanței, în interacțiune vie cu alte monade. „Natura a țesut o rețea de fire invizibile între cosmos și noi. Ceasurile biologice ale omului sînt dependente de ceasurile cerului”, scrie M.

¹⁴⁵ Nicolescu B. *Op. cit.* p. 47.

¹⁴⁶ Воков Ю., Поликарпов В. *Op. cit.*, p. 40.

Gauquelin.¹⁴⁷ În creierul uman, ca hologramă a cosmosului, se află o cantitate maximă de informație despre univers; gîndirea umană e o hologramă a gîndirii (inteligenței) materiei universale. Înțelepciunea orientală consideră că omul poate cunoaște cel mai bine lumea „călătorind” în nemărginirea propriei conștiințe. Lao-tseu afirma: „Fără să ieși din curte poți cunoaște Lumea”.¹⁴⁸ Aceeași afirmație în planul cunoașterii adevărului suprem o face Sf. Augustin: „Noli foras ire, in te redi, in interiore homine habitat veritas” („Rămîi în casa ta, întoarce-te în tine, în interiorul omului locuiește adevărul”).¹⁴⁹

Știința modernă operează cu noțiunea de „cod cosmogalactic” – identitatea codului genetic al omului cu structura genetică a universului. Această teorie se încadrează firesc în cunoscuta paradigmă a autoorganizării lumii. Ea stă la baza ipotezei psihologului american T. Lyri despre codul galactic ca generator al așa numitului „cîmp al conștiinței cosmice”, precum și a ipotezei biologului și psihiatrului german H. von Dittfert despre existența, sub formă de „pulbere cosmică”, a conștiinței, rațiunii, memoriei, imaginației, creativității cu mult înainte de apariția creierului uman. T. Lyri, de exemplu, formulează ipoteza în contextul așa numitei exopsihologii, definită ca o teleologie neurogenetică interstelară. În baza datelor neurologiei, etologiei, neurochimiei, psihofarmacologiei, astronauticii, astrofizicii, fizicii atomice și geneticii, savantul deduce ideea prezenței în ADN a așa numitului „contelec” (conștiință+intelect), care nu se reduce doar la planeta noastră, dar este de natură extraterestră. Pe parcursul evoluției s-au creat energii proprii umane, descendente din energia universală: energia fizică și, pe „firmamentul” ei, energia psihică. Dar, cu toate că energia umană a reușit să-și capete un anumit grad de independență, ea își afla originea în cea cosmică și rămîne direct dependentă de aceasta.

Așadar, muzica, expresie a proporțiilor cosmice, și muzica, modelatoare a sufletului uman, nu sînt entități diferite, ci complementare. Această asemănare a arătat-o într-un mod destul de sugestiv încă în secolul al IV-lea unul din părinții bisericii, Grigore din Nissa. Întrebîndu-se în ce rezidă esența acelei dulceațe cu care a împreunat David poruncile sale (psalmii), el răspunde că filozofia

¹⁴⁷ Guaguelin M. *Op. cit.*, p.21.

¹⁴⁸ Воков Ю., Поликарпов В. *Op. cit.*, p.130.

¹⁴⁹ Cf: Husserl Eduard. *Meditații carteziene*, București, Humanitas, 1994, p. 197.

aflată în melodie este o taină mult mai profundă decât filozofia împărtășită de cei mulți. Rînduiala Universului este asemănătoare muzicii, subordonată unui ritm și unei armonii, sunătoare în sine însăși și care niciodată nu iese din această consunare armonică. Conștiința umană, ridicată în aspirația sa spirituală deasupra teluricului, poate auzi foarte bine această muzică. „Din consunarea universală se naște un imn – autoacordajul sonor al existenței cu sine însăși. Omul, ca microcosmos, își creează a sa muzică după chipul acestei muzici cosmice și după a sa asemănare”.¹⁵⁰ Astfel, muzica omului este o îmbinare, un tot unitar dintre muzica universului și „muzica” sufletului.

„Profunzimea muzicii este, cu adevărat, fără margini. Ea străpunge toate planurile cosmosului, toate formele existenței și este infinit apropiată tuturor lucrurilor lumii. Muzica corespunde tuturor lucrurilor pentru că ea este unica în stare să exprime totul, să unifice totul, ea e unica, care nu știe margini, nici de cele de sus, nici de cele de jos. Arta muzicii este, pe drept cuvînt, împărțită. Muzica este sufletul lumii. Ea este cîntecul de triumf al Vieții”, scrie inspirat despre muzică Vl. Shmakov.¹⁵¹

2.5. FIZICĂ MUZICALĂ

Sunetul este elementul prim al muzicii – materia ei. Desigur, examinarea sunetului sub aspectul fizic nu ne poate oferi de la sine o elucidare a psihismului acestei arte. Dar nici fără o scoatere în evidență a caracteristicilor lui fizice nu putem obține un tablou deplin al problemei care ne preocupă. „Numai o astfel de investigare, pe de o parte, a bazelor obiective ale naturii sonore și ondulatorii și, pe de altă parte, a bazelor profunde ale subiectivității omenești, poate îngădui repunerea în discuție a înseși bazelor artei muzicale”, atrage atenția compozitorul Corneliu Cezar.¹⁵²

Existența muzicii, ca fenomen al realității obiective, este posibilă datorită *aerului și frecvențelor acustice*. Și cu toate că muzica

se naște în altă realitate – subiectivă, în afara cadrului fizic-material ea nu s-ar putea produce.¹⁵³

Muzica întotdeauna a trezit curiozitatea fizicienilor și matematicienilor din toate timpurile. Începutul îl pune Pitagora. Printre autorii moderni pe care i-a preocupat identificarea de noi aspecte între fizică-matematică și muzică îi putem numi, ca exemplu, pe dirijorul Ernest Ansermet¹⁵⁴, pe filozoful Alexei Losev¹⁵⁵ (ambii cu o serioasă pregătire fizico-matematică – absolvenți de facultate), care au manifestat un interes constant pentru acest aspect al muzicii.

Mișcarea ondulatorie-muzicală este un fenomen fizic fundamental, de aceea sunetul muzical trebuie neapărat studiat de fiziceni, atrage atenția C.A. Taylor. Însă aici iese la suprafață un vădit paradox, remarcă autorul: pe de o parte, fizicienii parcă s-ar interesa de muzică, pe de altă parte, ei studiază fizica muzicii în treacăt, superficial.¹⁵⁶ Studiarea fizică a sunetului ne aduce în fața problemelor psihologiei referitor la raportul dintre excitația fizică și senzația psihologică, raport care generează un complex întreg de mișcări psihice: emoții, gusturi, reacții inconștiente etc. Interesul pentru aspectul fizic al sunetului muzical, cît și importanța acestei probleme pentru practica muzicală a dat naștere unui domeniu special – Acusticii Muzicale,¹⁵⁷ iar interesul pentru sunet, în general, a dat naștere unei științe noi – Sonologiei.¹⁵⁸

Sunetul apare ca rezultat al *mișcării*. Sub formă de vibrații el se propagă în spațiu și timp, punînd în *acțiune* aerul din preajmă. Mișcarea undelor sonore exercită o *presiune* asupra particulelor de aer,

¹⁵³ O documentare mai amplă asupra caracteristicilor fizice ale sunetului muzical sub multiplele sale aspecte se poate obține, de exemplu, din lucrarea cunoscutului fizician englez C.A. Taylor *The physics of musical sounds*, The English Universities Press LTD, London, 1970. Se mai poate vedea: Grumazescu M. ș.a. *Ce este sunetul?*, București, 1966. În calitate de fapt divers la subiectul atitudinii unuia din fondatorii fizicii cuantice vizavi de fenomenul muzical se poate consulta: „W. Heisenberg și muzica” în Firca Gh. *Reflexe ale memoriei*, București, Univers Enciclopedic, 1999, p. 79-88.

¹⁵⁴ Ansermet Ernest. *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Neuchatel (Suisse), 1961.

¹⁵⁵ Losev A. *Музыка как предмет логики*. In: Losev A. *Из ранних произведений*. Москва, 1990, c. 195-353; Losev A. *Основной вопрос философии*. In: Losev A. *Философия. Мифология*. Культура. Москва, 1991, c. 315.335.

¹⁵⁶ Taylor C. A. Op., cit., p.5.

¹⁵⁷ A se vedea, pentru documentare: Urmă Dem. *Acustică și muzică*, București, 1982.

¹⁵⁸ Cezar Corneliu. *Op. cit.*

¹⁵⁰ Бычков В. *Малая история Византийской эстетики*. Киев, 1991, c.131.

¹⁵¹ Шмаков В. *Основы Пневматологии. Механическая Теория Становления Духа*. Киев, 1994, c. 604.

¹⁵² Cezar Corneliu., *Op. cit.*, p. 12.

ceea ce duce la crearea unei *energii*.¹⁵⁹ Împrumutând aceste categorii din fizică, Ernst Kurth formulează teoria „energetică” a muzicii.¹⁶⁰ Muzica, după Kurth, este „tensiune psihologică”, melodia – „energie cinetică”, iar armonia – „energie potențială”; expresivitatea acordurilor apare din gravitația tonurilor, din *intenția* lor de a se mișca. Forma muzicală este tratată de Kurth la fel sub aspect *dinamic*, ca *proces-mișcare*.

Sunetul, în general, este caracterizat sub două aspecte: *fizic*, ca mișcare mecanică vibratorie și *psihic*, ca fenomen perceput subiectiv de organul de simț specializat, auzul. Urechea umană percepe sunetele cuprinse în diapazonul 16-20000 Hz. Însă aspectul frecvențial al sunetelor este mult mai larg, cuprinzând în sine ultrasunetele și infrasunetele, nepercepute de auz. Un singur sunet, după cum am remarcat, nu este o construcție simplă, ci are o structură complexă. Sunet pur (sub formă de frecvențe sinusoidale pure) în natură nu există, el poate fi obținut doar în condiții de laborator. Din punct de vedere muzical acest sunet „sinusoidal” ar fi lipsit total de conținut, ne reprezentând nici un interes. O caracteristică hotărâtoare din punct de vedere muzical a sunetului este *spectrul* – descompunerea lui în sunete particulare (*armonici*)¹⁶¹. Aceasta demonstrează natura armonică a muzicii începând chiar cu structura unui singur sunet luat în particular. Între sunetul fundamental și sunetele lui particulare se crează un câmp sonor vibrator care, receptat de ureche sau intonat de voce, produce senzație, tensiune psihică. Sunete diferite, luate în parte, provoacă diferit conținut psihologic.

Puterea și caracterul armonicilor determină „vocea” particulară – culoarea sau *timbrul* sunetului; frecvența de bază determină *înălțimea* lui, energia vibrațiilor – *intensitatea*, iar timpul propagării în spațiu – *durata*. Consonanța și disonanța sonoră se află, la fel, în dependență de armonici. Cu cât mai multe armonici comune conțin

¹⁵⁹ Evidențiem noțiunile de *mișcare*, *vibrație*, *acțiune*, *presiune*, *forță-energie* pentru a facilita, ulterior, explicarea fenomenului numit de noi „acțiunea totală a muzicii” – atât asupra omului, cât și a altor organisme vii, inclusiv asupra plantelor. Totodată, atragem atenția la utilizarea acestor termeni și în domeniul psihologic atunci când se operează cu noțiunile de „mișcare, vibrație interioară”, „energie psihică” etc. La prima vedere ar părea că acești termeni sînt folosiți aici în sens metaforic. Însă o studiere mai aprofundată descoperă că procesele psihice se produc la fel în baza unor vibrații-unde, cuantumi energetici de o natură foarte subtilă.

¹⁶⁰ Kurth Ernest. *Musikpsychologie*, Berlin, 1931.

¹⁶¹ *Harmonikos*, din grecește – consunare.

două sunete alăturate sau suprapuse cu atât ele sună mai consonant, și invers. (Cu toate că fenomenul consonanței și disonanței mai are la bază și factorul psihologic, el ține de tradiție și de experiența muzicală a persoanei).

Nu este lipsit de interes fenomenul numit „vizualizarea sunetului”. Sunetul poate fi văzut – el lasă forme înregistrate de aparate speciale, devenind, astfel, vizibil. (Menționăm acest fapt, deoarece el ne aduce o explicație suplimentară a fenomenului psihologic numit „sinestezie”).¹⁶² O ilustrare simplă a acestui fenomen ne-o demonstrează undele lăsate de vînt pe nisip sau pe apă, vîntul nefiind altceva decît mișcare de aer ca și sunetul. E vorba de o mișcare armonică „ascunsă” a aerului universal: curenții aerieni ce bîntuie parcă „haotic” în natură poartă, după cum vedem, un caracter „armonic”¹⁶³.

Faptul că sunetul poate fi văzut a dat naștere altui fenomen numit „sonoviziune” – obținerea prin intermediul sunetului a imaginii vizibile a obiectelor care se află într-un spațiu intransparent din punct de vedere optic. Undele ultrasonore penetrează bine metalele și alte materiale inerte, țesuturile vii, lichidele. În acest temei astăzi sînt larg utilizate în medicină diverse metode de diagnosticare acustică, encefalografie pe bază de ecou sonor, tomografie ultrasonoră, tomografie magnetorezonatorie ș.a.

Sunetul se află în dependență directă de sursa care-l generează, dar și – subliniem în mod special – de *caracterul mișcării*, conform căreia el se produce: diverse caractere de mișcare nasc diverse sunete (sunetul vorbește despre „starea” în care se află sursa care-l produce). Aceasta este important de reținut pentru cazul emiterii sunetului de vocea umană (atît în vorbit, cît și în cînt).

O caracteristică importantă a sunetului muzical este *vibrato* – modulația periodică a sunetului (atît după amplitudă, cît și după

¹⁶² Asociații între senzații de diferit gen care dau impresia că sînt unul simbolul celuilalt.

¹⁶³ Conform concepției moderne asupra haosului, acesta conține în sine o regularitate a sa, el se conduce de anumite legi specifice. (A se vedea, ca exemplu: Terente Robert, Eliza Roman. *Virtuțile haosului*, București, ALL, 1998). Există chiar noțiunea de „geometria haosului”. Neantul este inform, dar conține în sine totul, considerau vechii chinezi. Același lucru îl afirmă fizica modernă: „Vidul vid al fizicii clasice este înlocuit de vidul plin al fizicii cuantice... Vidul cuantic este plin de toate potențialitățile, de la particulă la univers”. (Nicolescu Basarab. *Op. cit.*, p. 72-73). Haosul (vidul) conține o capacitate specifică de creație.

frecvență), care, aplicată corect, îl poate modela și îmbogăți timbral, conferindu-i calități afective accentuate. C.A. Taylor¹⁶⁴ afirmă (contrar opiniilor altor cercetători), că toți cîntăreții folosesc vibrato-ul, inclusiv aceea care consideră că nu-l folosesc. Cu ajutorul oscilografului poate fi demonstrat că și acești cîntăreți recurg la mici modulații ale vocii pînă la o pătrime de ton.

Există mai multe explicații asupra acțiunii plăcute a vibrato-ului pentru auz. G. Sacerdote, în baza afirmației lui I. Fournier¹⁶⁵, consideră că vibrato-ul vocii umane constituie o parte a mecanismului care reglează frecvența sunetului. Altă opinie se fondează pe convingerea că sunetul „exact” (cu frecvență fixă) este plictisitor și obositor pentru auz – observație, de altfel, foarte adevărată. De aici apare presupunerea că instrumentiștii în mod intuitiv tind spre a aplica această calitate a vocii umane la instrumentul lor. Omul în realitate ignoră sunetele fixe. Ele se asociază, ca refulă, cu sunetele artificiale. După afirmația lui F. Winckel¹⁶⁶ nici un animal din natură nu emite sunete nedomulate (fixe). S-a observat că vibrato-ul mărește atenția și concentrarea auzului asupra sunetului (sunetelor) în cauză. Dacă sunetul este „rectiliniu” în sunarea sa, creierul pierde interesul pentru el. Dacă sunetul suferă modificări, atenția crește. Sub aspect psihologic vibrato-ul a fost studiat în de aproape de către E. Seashore¹⁶⁷, atribuindu-i o importanță deosebită. Psihologul împărtășea opinia precum că auzul nu percepe vibrato-ul sub formă de modificare a amplitudinei sau frecvenței (adică, el nu percepe aspectul „tehnic” al acestui fenomen), dar ca ceva care conferă sonorității o anumită căldură, afectivitate (sensul lui „artistic”, „psihologic”). Vibrato-ul a fost cercetat și în altă lucrare din epocă, de exemplu, în lucrarea colectivă *The vibrato*.¹⁶⁸ Autorii au studiat fenomenul la Caruso, Șaleapin, Galli-Curci, înregistrînd modulații frecvențiale între 40-60 Hz. Vibrato-ul este utilizat pe larg și în muzica instrumentală (la instrumentele cu sistem netemperat – cele cu corzi și de suflat). Fizica vibrato-ului în practica vie muzicală, ține, după cum vedem, de psihologismul lui, întemeindu-se pe o anumită modificare-deviere a sunetului de la norma lui frecvențională. După cum am menționat deja,

¹⁶⁴ Taylor C.A. *Op. cit.*, p. 117-118.

¹⁶⁵ Fournier J.E. *L'Acoustique Musicale*, Paris, 1953.

¹⁶⁶ Winckel F. *Phänomene des Musikalischen Hörens*, Berlin, 1960.

¹⁶⁷ Seashore E.C. *Psychology of Music*, New York, 1938.

¹⁶⁸ *The vibrato. Studies in Psych. of Music*, Univ. of Iowa, 1932.

o astfel de abatere de la parametrii fizici ai sunetului nu este în muzică un caz particular, ci o normă, o lege nescrisă.

Aprofundarea în microuniversul sunetului muzical sub aspectul celor patru însușiri ale lui (înălțime, durată, intensitate și timbru) în scopul cercetării principiilor de organizare a materialului sonor, precum și a legilor receptării lui, a dus la descoperirea așa numitului „caracter zonal” al sunetului muzical și al auzului care-l receptează. Teoria în cauză a fost formulată de N. Garbuzov, care a demonstrat că auzul melodic, absolut, relativ, tonal, armonic, timbral, dinamic, simțul ritmic și al tempoului au o „natură zonală”.¹⁶⁹ Esența fenomenului constă în faptul că auzul operează nu cu noțiunea de frecvență, dar cu cea de „fișii” („zone”) de frecvență. Abaterea de la înălțimea fizică exactă a sunetului se manifestă în interpretarea vocală și la instrumentele cu acordaj netemperat, iar abaterea de la exactitatea ritmică și cea de tempo se produce în toate cazurile executării muzicii. Acest lucru a fost constatat încă de C. Stumpf și M. Meyer (1898), care au observat că intonarea subiectivă a intervalelor nu coincide cu aspectul lor obiectiv. Tendința de a „ocoli” exactitatea matematică a sonorității în timpul executării vii a muzicii autorii o explică printr-o necesitate estetică – de a atribui sunetului (intervalului) un caracter expresiv, „tulburător”.

Așadar, materia obiectivă a muzicii este sunetul ca dat al lumii fizice, însă practica muzicală nu acceptă sunetul în varianta lui „matematică”. El este supus unui șir de revizuirii, modificări „psihologice”, condiționate de cerințele celui alt participant la actul de creare a muzicii – subiectului uman. Și dacă legile fizicii își spun cuvîntul în crearea fenomenului sonor, totuși nu fizica sunetului determină soarta muzicii în sens uman. Anume partea a doua a problemei – factorii psihofiziologic, psihologic și spiritual – este definitorie. Lucrul acesta îl atestă frecvent diverși cercetători ai legilor fundamentale ale muzicii. Iu. Tiulin, de exemplu, în *Știința armoniei*¹⁷⁰ se pronunță hotărît împotriva hiperbolizării elementului acustic în arta muzicii. Rezervînd acestui factor rolul său destul de important și care nu poate fi, desigur, neglijat, muzicologul construiește întreaga sa teorie asupra legilor armoniei pe substratul „uman”, pe legile

¹⁶⁹ Гарбузов Н. А. – *Музыкант, исследователь, педагог*. Москва, Музыка, 1980.

¹⁷⁰ Тюлин Ю.Н. *Учение о гармонии*, Москва, Музыка, 1966.

percepției. Principiile fundamentale ale muzicii se nasc nu în natura fizică a sunetului, ci în conștiința umană.

2.6. BIOLOGIE MUZICALĂ

„Muzica strigă secretul naturii”
(André Lamouche)

„Fiarele părăseau pădurea, păsările – cuibul,
și chiar copacii și florile porneau din loc pentru
a fi mai aproape de Orfeu, ca să-i asculte cântarea”
(Din legendă)

Omul este reprezentantul mării lumi biologice. Or, acest substrat al materiei, bios-ul (lumea vie, în general), manifestă, la fel, un viu interes pentru muzică, demonstrând o reacție uimitoare la fenomenul sonor. În prezent s-au acumulat suficiente cercetări (în special, în ultimii 50-60 de ani), care ne permit să elucidăm mulțumitor subiectul.¹⁷¹ Însă problema nu este nouă. Despre reacția întregii materii vii – a plantelor și animalelor – la muzică s-au acumulat date încă în antichitate. Să pomenim doar de cazul lui Orfeu sau de cel al lui Krishna care, prin cântarea lor, vrăjeau totul în jur. În anumite țări până în epoca modernă rămâne răspândită credința că „ritualul muzical” din perioada semănăturii contribuie la roada ulterioară.

În anul 1973 antropologul și biologul Chr. Bird și istoricul P. Tompkins scot de sub tipar cartea *Viața tainică a plantelor*,¹⁷² care conține diverse și interesante informații despre sensibilitatea neobișnuită a plantelor la sunete, cânt, muzică. Printre primii cercetători-experimentatori ai acțiunii muzicii asupra plantelor (mai exact ar fi spus, a reacției plantelor la muzică) se numără savantul indian, profesorul în botanică T.C.N. Singh, care a atras atenția lumii științifice la neobișnuita receptivitate a plantelor la muzică și chiar la dansuri.¹⁷³ În rezultatul aplicării muzicii în perioada cultivării diverselor specii de plante a fost constatată nu numai o mai mare

¹⁷¹ Nominalizăm doar câteva din ele: Cezar Corneliu. *Op. cit.*; Retallack D. *The Sound of music and plants*, Santa Monica, Calif, 1973; Дубров А. П. *Музыка и растения*. Москва, 1990.

¹⁷² Tompkins P., Bird Chr. *The Secret life of plants*, New York etc., 1973.

¹⁷³ Singh T.C.N. *On the effect of music and Dance on plants* (India, 1962).

creștere în volum a plantelor experimentale în comparație cu cele de control, dar și o schimbare bruscă a calităților fizio-biologice.¹⁷⁴ S-a constatat o creștere a intensității schimbului de substanțe: accelerarea activității și creșterea cantității enzimelor, acumularea acizilor organici precum și o acumulare specifică de energie. Adică, se modifică calitativ toate procesele vitale, întregul metabolism al plantelor. De exemplu, analiza germenilor de grâu supuși sonorizării a arătat o creștere a vitaminei A de 20 de ori, iar a vitaminelor C și B2 de cinci ori. În suc de portocale obținut de la pomii sonorizați vitamina C a crescut cu 121%. Unele probe au arătat că suferă schimbări pozitive însuși solul pe care cresc plantele alimentate cu muzică. Microorganismele din componența solului, după cum se știe, au un rol important pentru calitatea (fertilitatea) lui. Muzica, se vede, exercită o influență benefică și asupra acestor organisme. S-a observat, la fel, o anumită creștere (cu 2 grade) a temperaturii solului din imediata apropiere a sursei sonore. Acest factor, după cum se presupune, acționează asupra microorganismelor din sol, ceea ce se răsfinge pozitiv asupra fertilității lui.¹⁷⁵

S-a constatat, totodată, o atitudine selectivă a diferitor plante față de sonorități cu diferită frecvență: unele din ele reacționând la unele lucrări muzicale, altele – la alte lucrări. În general, plantele reacționează destul de pozitiv la muzica lui J.S. Bach, A. Vivaldi, J. Brahms, W.A. Mozart, L.v. Beethoven și alți genii ai muzicii universale arătând, în același timp, un total dispreț față de muzica rock, în special față de cea ritmizată excesiv. O simpatie deosebită plantele incluse în experimente au demonstrat-o față de muzica indiană. Muzica jazz a fost primită analitic, preferință dându-se doar anumitor lucrări, în special din jazzul clasic (Louis Armstrong, Duke Ellington). Muzica compozitorilor „noi școli vieneze” (Schonberg, Berg, Vebern) a fost tratată cu destulă indiferență. S-a observat că, în linii generale, reacția plantelor la muzică de diferit gen este identică cu situațiile urmărite de cercetători în cazurile cercetării acțiunii muzicii asupra psihicului

¹⁷⁴ Faptul că un anumit tip de vibrații sonore modifică calitatea diferitor substanțe este cert în știință. În acvaterapie, de exemplu, pe lângă diferite tipuri de apă – de izvor, minerală, de mare, aromatizată, radioactivă, magnetizată etc. se aplică și așa numita apă „sonorizată”.

¹⁷⁵ Este cunoscut faptul că în perioadele de ciumă și alte epidemii oamenii se adunau în jurul mănăstirilor, clopotul căroră, prin vibrațiile sale, distrugea microbii dăunătoare, curățând aerul din jur și neutralizând, astfel, sursa bolii.

uman.¹⁷⁶ Faptul acesta dă naștere la noi întrebări, deoarece răspunsul psihicului la muzică este mediat de anumiți factori care lipsesc în cazul plantelor: sistemul nervos reflector, reacția neuroumorală, reglarea hormonală a sistemului sanguin și muscular. Se presupune că în calitate de conductori „nervoși” în cazul plantelor ar servi alte procese.

În orice organism vegetal există un sistem specific de transmitere a informației – sistemul bioelectric care înlocuiește la plante sistemul nervos. Acest lucru constituie unul din factorii comuni ai reacției la muzică a plantelor, animalelor și omului.¹⁷⁷ Dar care ar fi totuși, se întreabă savanții, mecanismul acțiunii muzicii asupra regnului vegetal, care este „limbajul” de comunicare între muzică și plantă? Generalizarea rezultatelor obținute arată că la baza acestui mecanism se află *principiul rezonanței*. Este cunoscut faptul că schimbul de substanțe în organismul animal și vegetal se produce prin intermediul unor albumine active specifice numite „fermenți” sau „enzime” – compuși organici catalizanți cu rol fundamental în dirijarea proceselor metabolice, care produc și păstrează energia vitală. Activitatea unor celule enzimatică produce anumite impulsuri acustice cu o structură și formă destul de complexă. La analiza acestui proces acustic s-a constatat prezența unor frecvențe sonore identice cu sunetele scării muzicale Do, Re, Mi etc. Biologul S. Shnol¹⁷⁸ afirmă că anumite stări ale celulelor sînt însoțite de procese acustice. Astfel, scrie savantul, biochimia creșterii ierbii produce o întreagă simfonie. Mai mult ca atît, în jurul fiecărei celule apare un câmp sonor foarte complicat. Aceeași idee o împărtășește geneticianul A. Mosolov.¹⁷⁹ Pe lîngă limbajul chimic, observă autorul, celulele comunică și în alt limbaj, mult mai familiar pentru om – limbajul sunetelor. Doctorul S. Ohno¹⁸⁰, colaborator la Centrul Național de Medicină din SUA, consideră că structura genelor ADN-ului și a enzimelor coincid într-un mod foarte miraculos cu scara muzicală, constituind o octavă întreagă.

¹⁷⁶ Дубров А.Р. *Op. cit.*, p. 16.

¹⁷⁷ Idem, p. 17.

¹⁷⁸ Шноль С., Замятин А. Сервазян А. *Музыка, молекулы, биология*. In: «Знание – сила», №9, 1968, с. 44-46.

¹⁷⁹ Мосолов А., Каменская В. *Вибрационные процессы в клетке в период деления*. In: *Радиоэлектроника, физика, математика в биологии и медицине*. Новосибирск, 1971.

¹⁸⁰ Ohno S. *The Music of human genes*. In: *Turning point Bulletin* (Isaacuch, Wash), v.1, nr.1, 1988.

El chiar a încercat să inverseze procesul – a transpus Nocturna în fa-minor (opus 55, nr.1) a lui Chopin în limbajul geneticii. „Tradusă”, lucrarea a reprodus structura unui ferment specializat în transpunerea codului genetic al ADN-ului în codul informațional al ARN-ului.¹⁸¹

Ernest Ansermet a constatat că sistemul de intervale muzicale este subordonat legii (principiului) logaritmurilor. Auzul nostru muzical funcționează (receptează), la fel, logaritmice. Să ne amintim că această lege își face prezența și în lumea organică, de exemplu, creșterea copacului (prin cercurile tulpinei) se supune, la fel, funcțiilor logaritmice.

Fenomenul rezonanței se află în legătură strînsă cu fenomenul sincronizării. Deoarece celula constă din multiple microstructuri rezonatorii (membrane, ribozomi, mitocondrii, cloroplaste ș. a.), sub influența frecvențelor acustice are loc sincronizarea vibrațiilor lor. În rezultat, se constituie un ansamblu de microstructuri sincronizate care, amplificîndu-se (prin asamblare), conferă sistemului o nouă calitate. Totodată, în rezultatul acestui proces apare un potențial energetic, precum și electric (de tip laser). În jurul plantei se creează un câmp aureolar. În așa fel, planta apare ca un organism viu, care intră în comunicare activă cu mediul.

Așadar, ne întîlnim, în baza cazului plantelor, cu o formă necunoscută (sau puțin cunoscută) de percepție a muzicii – percepție la nivel celular, micromolecular. Sunetele muzicii sînt receptate de organism în totalitatea sa, și nu doar de un singur organ specializat pe care plantele nu-l au – de ureche.

Principiul rezonanței, purtînd un caracter real, nu dă, totuși, un răspuns exhaustiv la problema în discuție, provocînd un șir întreg de întrebări. Ele apar, cel puțin, din următoarele considerații. Ca intensitate, acțiunea fizică a muzicii asupra plantelor este relativ mică, iar ca potențial energetic – infimă. Sunetul, trecînd dintr-un mediu mai puțin dens (aerul) în unul mai dens (țesutul plantei), slăbește. Atunci, poate, se întreabă savanții, sunetele muzicii poartă pentru plante un

¹⁸¹ Ca fapt divers: forma mitocondriilor (structuri din interiorul celulei cu rol de centre energetice) într-un mod de necrezut se aseamănă cu forma vioarei sau violoncelului. (Дубров А. *Op. cit.*, p. 36).

În calitate de surse suplimentare la tema în discuție se poate vedea: Berlyne D.E. *Aesthetics and Psychobiology*, New York, 1971; Brown Jr., Frank A. *The Rhythmic Nature of Animals and Plants*, Washington, 1960; De la Warr G, *Do Plants Feel Emotion?*. – *Electrotechnology*, april, 1969.

caracter informațional, au pentru ele un anumit sens, le comunică ceva? Poate ele percep muzica „conștient”, iar ca rezultat apar schimbări electrofiziologice? Poate relația informațională prin intermediul sunetelor și cuvintelor, muzicii și vorbirii nu este doar o prerogativă a omului? (Să ne amintim de reacția florilor de cameră la vocea omului – lucru ce-l poate afirma orice bun floricultor).

În baza acestor reflecții a luat naștere o altă ipoteză asupra relației „plantă-muzică”, care poate fi numită ipoteza (sau teoria) „psihologică”. Alături de zoopsihologie astăzi tot mai mult încearcă să se afirme o nouă ramură a științelor bios-ului – psihobotanica sau psihobiologia. Regnul vegetal, alături de cel animal, demonstrează activ capacități „psihice”. Se presupune că intercomunicarea „om-plantă” se fondează anume pe acest substrat. Psihologul V.N. Pușkin în una din lucrările sale dedicate problemei percepției plantelor face următoarea concluzie: „Psihicul (într-un sens specific al acestui cuvânt) își arată prezența în celulele vii cărora le lipsește sistemul nervos”.¹⁸² Celula vegetală (în cazul unei flori, de exemplu) reacționează la procese de tipul celor care se desfășoară în sistemul nervos al omului aflat în diverse stări emoționale.¹⁸³ Plantele demonstrează „bucurie” sau, dimpotrivă, „dezgust” la prezența anumitor persoane. Concluzia cercetătorilor este că plantele sînt capabile să recepteze semnalele emise de conștiința omului, să reacționeze la gândurile, vorbele și acțiunile lui.¹⁸⁴

Revista „Za rubejom” (1989) într-un articol cu titlul „Creierul, inima și muzica” a informat despre o ședință a Societății Americane de Acustică, unde a fost prezentată o invenție – aparatul „Biomusic”, capabil să transforme semnalele electrice furnizate de electrozii fixați pe corpul uman în sunete muzicale. În așa fel, a putut fi ascultat corpul omului. Semnalele electrice, înregistrate de electrocardiogramă și de electroencefalogramă au fost trecute prin computer, care a dat comandă sintetizatorului muzical de a le transforma în sunete. În rezultat, a fost înregistrată auditiv „muzica” inimii și capului. În ansamblu, întregul corp emitea o adevărată „simfonie”. Inventatorul italian Valerio Santo a construit un aparat electronic analogic, înregistrînd cu ajutorul lui

¹⁸² Cf. Дубров А.П.

¹⁸³ Backster C. *Evidence of a primary perception in plant Life*. In: Int. Jour. of Parapsychology, v.10., nr.4, 1968, p. 329-438; Vogel M. *Man-Plant Communication*. In: Mitchell E.D. *Psychic Exploration*, New York, 1976, Ch.12, p. 289-312.

¹⁸⁴ Tompkins P., Bird Chr. *The secrets life of plants*, New York, 1989.

sunetele emise de plante. Așadar, sistemele vii reacționează la stimulenții fizici externi nu numai electrofiziologic, dar și prin sunete.

Faptul că plantele, cărora le lipsește sistemul nervos, răspund, alături de muzică, și la procesele mintale ale omului, poate aduce lămuriri suplimentare asupra genezei și naturii psihicului uman, precum și a relației lui cu muzica. Psihicul, după cum susțin unii autori, își află originea în sistemul informațional celular sau chiar subcelular și submolecular. „În legătură cu aceasta, afirmă I. Mikleaev, apare ideea despre anumite procese cuantice foarte subtile, care se desfășoară în spațiul informațional intracelular. Anume prin intermediul unei astfel de fizici psihologice se produce codificarea fenomenelor psihice”.¹⁸⁵

Rezultatele experimentelor psihobotanice care au avut ca obiect de cercetare relația cuantică om-plantă permit formularea „ipotezei submoleculare” a bazei materiale a psihicului. Anume în temeiul proceselor ondulatorii (cuantice), caracteristice activității creierului, se produce intercomunicare a omului cu plantele și, în general, cu toate sistemele biologice. Această intercomunicare a tuturor biosistemelor se desfășoară pe câmpul informațional general și unitar al biosferei. Iar, mai larg, întreaga materie, sub toate formele ei, de la nivelul macrocosmic la cel microcosmic, se află într-un perpetuu proces de intercomunicare bazat pe undulații-vibrații. Unul din fondatorii fizicii cuantice, Erwin Schrödinger, în cartea *Ce este viața din punctul de vedere al mecanicii cuantice*¹⁸⁶ afirmă că materia vie se supune plenar legilor fizicii ondulatorii.¹⁸⁷ Teoria cuantică ne aduce lămuriri suplimentare asupra relației „muzică-materie vie”. Care-i esența ei? Schrödinger, în baza ipotezei lui Luis de Broglie despre caracterul ondulator al materiei, arată că stările statice ale sistemelor alcătuite din atomi pot fi privite ca ansambluri de vibrații interne proprii sistemului dat. Dacă în fizica mecanică corpusculul și unda erau tratate ca antipozi, apoi în fizica cuantică acestea sînt tratate dual: în anumite cazuri (în funcție de felul cum le interpretează cercetătorul) fiecare din ele apare cînd sub formă de corpuscul, cînd sub formă de undă. Ele nu se mai exclud, ci se completează reciproc, căpătînd un caracter biunitar. Fenomenul, transpus în limbaj matematic, a căpătat

¹⁸⁵ Cf. Волков Ю, Поликарпов В. *Op. cit.*, p. 96.

¹⁸⁶ Schrödinger E. *What is Life? and Mind and Matter*, Cambridge Univ. Press, 1967 (trad. rom. București, 1980)

¹⁸⁷ Ideea este astăzi împărtășită de întreaga lume științifică.

denumirea de ecuația lui Schrödinger, devenind, astfel, expresia matematică a caracteristicii fundamentale a materiei. Această ecuație este o ecuație ondulatorie și după structura sa este identică cu ecuația ce descrie vibrațiile unei corzi. Datorită acestei caracteristici corpuscular-ondulatorii apare probabilitatea de a detecta corpusculul în diferite puncte și în diferite momente. El este prezent oriunde și oricând.

Principiul cuantic-ondulator este caracteristic tuturor substraturilor materiei, inclusiv lumii vegetale, animale, și psihice. În felul acesta, afirmația întâlnită la mulți filozofi că muzica este un atribut al întregii existențe nu pare a fi doar o metaforă. Întreaga materie „face muzică”, creînd, prin aceasta, un unitar spațiu informațional și existențial. De aici și fireasca reacție a tuturor organismelor vii la muzică.

Materia acestui paragraf deschide un cu totul alt tablou vizavi de cel cunoscut despre muzică și acțiunea ei asupra psihicului uman. Cu toate că examinarea aspectului biologic al relației „muzică-materie vie” ne dezvăluie destul de bine subtilități ale acestei relații, totuși raportul „om-muzică” nu este o simplă continuare a liniei biologice. Determinismul biologic nu trebuie aici supraapreciat. Pentru că natura reacției omului la muzică este mult mai complexă.

2.7. FIZIOLOGIE MUZICALĂ

*„Intonația niciodată nu pierde legătura cu corpul.
Ea este în unul și același timp respirație,
tensiune musculară și puls al inimii”
(Boris Asafiev)*

Deoarece omul receptează sunetul nu numai prin intermediul auzului, dar și al întregului corp-organism, acțiunea muzicii provoacă schimbări fiziologice dintre cele mai variate, directe și profunde. Cu toate că sub aspect științific problema începe a fi studiată începînd cu sfîrșitul secolului al XIX-lea, lucrurile în discuție erau bine cunoscute și aplicate viu în practică încă în timpurile vedice. Sunetul constituia în mîinile vechilor hinduși un instrument magic de dirijare, acordare, control și valorificare a energiei organice. După cum remarcă, de

exemplu, Hazrat I. Han,¹⁸⁸ cîntăreții antici, studiind acțiunea sunetului asupra organismului, intonau o singură notă circa jumătate de oră pentru a cerceta efectul ei magic asupra diverselor centre ale corpului. Printre întrebările la care se arătau curioși să afle ei răspuns erau: ce fel de energie vitală produce sunetul? cum valorifică capacitățile intuiției? cum creează entuziasmul? cum liniștește sau tămăduiește? S-a constatat, că sunetul penetrează întregul sistem corporal și, în funcție de felul de aplicare asupra corpului, intensifică sau moderează circuitul sanguin, excită sau calmează sistemul nervos etc. Tradiția chineză atribuie un sunet (o frecvență particulară) fiecărui organ al corpului și dacă funcțiile organice se efectuează conform ritmurilor sale obținem armonie și sănătate; boala este desincronizarea ritmică a organului respectiv.¹⁸⁹ Ghizela Sulițeanu observă corect că „muzica este cea mai impresionantă dintre arte deoarece ea este printre primele forme de artă apărute ca urmare a unei necesități psihofiziologice primare”.¹⁹⁰ Trebuie de adăugat, însă, că această necesitate n-a fost „oarbă”, găsită „pe dibuite” prin metoda încercării sau că a fost o necesitate de ordin pur practic-cotidian. Necesitatea omului de muzică e mult mai profundă și ascunsă, aflîndu-și începuturile într-un cadru de altă natură, cu toate că multiple forme și genuri ale ei au fost create în baza anumitor activități sociale.

Muzica e legată de fiziologicul uman în primul rînd prin ritm. Sensul, cauza și importanța întregii vieți se află, după cum știm, în ritm. Tot ritmul este elementul fundamental care pune organismul în mișcare fizică (baterea involuntară a „tactului” muzicii auzite sau mișcarea corpului, degetelor, capului), apoi fiziologică. S-a constatat că în procesul ascultării muzicii apar pulsații ritmice reale în diverse zone ale corpului: în mușchii mîinilor, picioarelor, capului, gîtului, trunchiului etc. „Eu”-l nostru este fixat în milioane de sinapse, în neurochimia creierului și în activitatea electro-ritmică a acestuia. Aparatul audio-motor este un analizator (sistem) complex, care dispune de o întreagă rețea de terminații nervoase, capabile să se acordeze cu diverse frecvențe ritmice. Un anumit ritm declanșează un ansamblu întreg de senzații și reprezentări motrice. Este cunoscută, de exemplu, practica aplicării tobei în anumite ritualuri oculte. Ritmul

¹⁸⁸ Хан И. *Op. cit.*, p.143.

¹⁸⁹ Larny J. *Phonophorese ou l'acupuncture musicale*. In: *Guitare, musique, chansons, poésie*, nr.6, Paris, 1973, p.35. (Cf: C.Cezar... p.61).

¹⁹⁰ Sulițeanu Ghizela. *Psihologia folclorului muzical*, București, 1980, p. 54.

exterior pune în aplicație ritmurile interioare ale organismului. Acesta din urmă își duce existența după multiple ritmuri de diferită periodicitate, formă și durată. S-a determinat că organismul uman funcționează în baza a peste 300 de diverse bioritmuri, printre care cel central este ritmul cardiac (circa 24 de ore: zi-noapte). Acest ritm se desfășoară în funcție de rotația Pământului în jurul axei sale și este caracteristic întregului regn animal și vegetal. În așa fel, ritmicitatea organismului uman se sprijină cu un capăt pe ritmul cosmic.¹⁹¹

Esența bioritmurilor este bine cercetată. Un interes aparte îl reprezintă însăși mecanismul de calculare a timpului de către organism. Or, funcționarea ceasurilor biologice (organice) nu este posibilă în afara unui mecanism reglator, care permite calcularea timpului. (Vom reține aici faptul că organismul nostru efectuează un anumit calcul de genul „ritm-timp” ascuns, știut numai de el). Ritmicitatea organismului se sprijină cu celălalt capăt, astfel, pe ritmul celular. În baza unui proces autooscilatoriu funcționează ceasornicul celulelor. Acest ritm nu este adăugat celulei – ea însăși îl produce și-l menține prin vibrația sa. Cercetările arată că celula în afara acestui mecanism autovibrator nu poate exista, el devenind condiția vieții ei. Acest principiu, prin extrapolare, devine caracteristic întregului organism (ca sistem constituit din celule), instituindu-se ca principiu fundamental al existenței lui. Desincronizarea (dezarmonizarea) bioritmica a sistemului duce la diverse dereglări atât somatice, cât și psihice.

Altă sursă a apariției și desfășurării multiplelor ritmuri biologice ale organismului este de ordin chimic: multiplele reacții chimice se produc, la fel, conform unor stricte periodizări, generând anumite mișcări (procese) de o strictă ritmicitate. Însăși activitatea creierului este de natură vibratorie, el fiind un sistem de elemente electrice cu caracter autovibrator, numărul cărora este de același ordin cu cel al stelelor Galacticii.¹⁹² Neurobiologia noastră se conduce de formula „omul nu suferă haosul”. În baza acestui fapt în ultima vreme se vorbește despre necesitatea formulării unei „estetice biochimice”¹⁹³ (subînțelegându-se prin aceasta fondarea biochimică a sentimentului estetic). Biologul S. Shnol, cercetînd corelația frecvențelor vibratorii ale fermenților și ale cîmpurilor sonore ce apar în procesul

morfogenezei, a descoperit unde, lungimea cărora se raportează la mărimea celulelor și care sînt de frecvența a circa 10-16 la puterea a patra Hz. În cadrul acestui diapazon funcționează fermenții principali. Numărul de rotații al majorității fermenților corespunde diapazonului perceptibil (audibil) al frecvențelor sonore. Se dovedește că fără fermenți – aceștea fiind responsabili, practic, de existența organismului nostru – percepția muzicii nu este posibilă. Aceasta duce la reflecții asupra naturii auzului, a genezei percepției muzicale și altor lucruri de acest gen, care aparțin domeniului esteticii biochimice, conchide Shnol. Simțul frumosului, ce se manifestă în cazul percepției muzicii, are un temei biologic și poartă un caracter fundamental, presocial și semiinstinctiv.¹⁹⁴ În baza acestor date autorii dicționarului la care facem referință rezumă: muzica este un limbaj universal pentru că reacția la sisteme sonore și ritmice este caracteristică tuturor indivizilor. *Muzica este o artă fundamentală, deoarece codul ei este, parțial, programat genetic, înscris fiind în organismul uman, parțial, este produs al culturii.* Aceași concluzie o face muzicologul E. Nazaikinsky prin afirmația precum că substratul senzorio-sonor al percepției muzicale deține o capacitate surprinzătoare. El se sprijină nu numai pe experiența individual-vitală, socială și culturală, dar și pe experiența materiei vii în general, pe informația imprimată la nivel biologic.¹⁹⁵ Autorii dicționarului citat susțin în continuare că simbolurile artei, exprimate în cuvinte, în sunetele muzicii etc., se află în raport cu codurile simbolice ale creierului, cod care parțial este înăscut, iar parțial este determinat de cultură. Din acest motiv unele reacții la anumite opere de artă sînt atât de directe, intime. Codul și simbolica artistului corespund codului cerebral al recipientului. Opinia tradițională precum că facultatea de a vedea și auzi se fondează doar pe selectarea și analiza informației furnizate de organele respective de simț nu corespunde pe deplin realității. Există în corp diverse sisteme perceptiv „ascunse”, care comunică cu mediul la nivel subsenzorial și subcortical. Alte mecanisme decît organele de simț și decît creierul descifrează, printr-un calcul specific, mesajele propuse de cîmpul informațional din jur.¹⁹⁶ „Opera de artă spune ceva direct, dincolo de

¹⁹⁴ Idem, p.74.

¹⁹⁵ Назайкинский Е. *Звуковой мир музыки* ...с.67.

¹⁹⁶ А се vedeа: Шноль С., Замятин А. Возможные биохимические и биофизические основы творчества и восприятия ритмических характеристик художественных произведений. In: *Ритм, пространство, время в литературе и*

¹⁹¹ Guaquelin M. *Influente cosmice asupra comportamentului uman. Maniera în care planetele ne modelează personalitatea.* Cluj-Napoca Ed. Divya, 1995.

¹⁹² Волков Ю., Поликарпов В. *Op. cit.*, p. 77.

¹⁹³ Idem, p.74.

sensul său inteligibil”, constată M. Dufrenne.¹⁹⁷ Iar medicul M. Gabai afirmă: „Ceea ce se știe este că un corp poate transmite propria sa vibrație altui corp. Același lucru se petrece și în privința rezonanței organelor psihofizice ale corpului omenesc. Emisiunile sonore produse de un instrument, de o orchestră, declanșează o vibrație a acestor organe conform legilor fizicii ondulatorii. Aceste vibrații, cu condiția de a fi armonioase, pot provoca o stare euforică manifestă, o bună dispoziție evidentă. Reciproc, dacă emisia muzicală comportă disonanțe sistematice și continue, se insinuează un fel de indispoziție, o tensiune, o crispă sau o adevărată angoasă”.¹⁹⁸ Lucruri similare le afirmă și alți autori. M. Dragomirescu, de exemplu, susține că sensibilitatea viscerală este caracterizată esențial prin ritmicitate. Majoritatea cadențelor interne, cu durată mai mare sau mai mică, dar reflectând funcții esențiale, reprezintă garanția confortului visceral. Alternanțele forte-piano, crescendo-descrescendo sînt concordante cu ritmurile viscerele. Partea locomotorie a corpului, aparatul osteo-musculo-articular prezintă de asemenea o sensibilitate susceptibilă de a fi influențată de ritmuri artistice. Orbii cunosc formele prin palpare, iar vibrațiile de temperatură le resimt ca ritmuri. Prin receptările anterioare, acumulate filogenetic și ontogenetic, muzica este percepută concomitent din afară și din interior prin trezirea orchestrei anterior „instalate” în spațiul neuropsihic, orchestră care abia așteaptă să se pună la unison cu cea exterioară, auzită.¹⁹⁹

Așadar, muzica declanșează schimbări fiziologice de cel mai diferit ordin. O legătură directă și fundamentală ea o ține cu respirația. Respirația (în special, ritmul ei) este centrul în care se concentrează, dar și care dirijează, celelalte activități ritmice ale organismului; ea este un gen de „computer” al activității fiziologice la fel cum creierul este un astfel de „computer” al activității psihice. Acest lucru are loc în baza faptului că respirația alimentează cu oxigen – elementul vital fundamental – activitatea tuturor celorlalte funcții organice. Componenta ritmică a muzicii, după cum observăm, corespundează atât cu ritmurile corpului, cât și cu respirația.

искусстве, Ленинград, „Наука”, 1974, c. 289-296, precum și: Goleman D. *Inteligența emoțională*, București, 2001, p.32-35.

¹⁹⁷ Dufrenne M. *Fenomenologia experienței estetice*, București, Meridiane, 1976, vol.I, p. 429.

¹⁹⁸ Cf: Cezar C. *Op. cit.* p. 30.

¹⁹⁹ Dragomirescu M. *Ritm și culoare*, Timișoara, Ed. Facla, 1990, p.167-170.

Dar pe care plan se produce relația muzică-organism vizavi de a doua componentă fundamentală a muzicii – elementul melodic?²⁰⁰ Acest lucru se petrece la nivelul aparatului fonator – al vocii. Anume mecanismul vocal produce melodia. Însă ea realizează acest lucru iarăși prin intermediul respirației. Astfel, respirația devine punctul de întâlnire al celor două componente fundamentale ale muzicii – al ritmului și elementului melodic. Prin aceasta am putea afirma că muzica o face respirația noastră. Respirația naște ceea ce se numește intonația muzicală. Pentru că ea însăși este de natură intonațională, adică își are intonația sa: după felul cum respiră omul putem judeca despre ceea ce se petrece pe planul interior-afectiv. Aerul inspirat devine energie presonoră care, la faza de expirație, se transformă în sunet. De aceea, afirmația precum că muzica nu este altceva decît o respirație sonorizată nu este doar un fel de a spune. Dacă încercăm să studiem știința respirației, primul lucru pe care îl observăm este că ea este audibilă. În cavitatea bucală ea devine voce. Prima stare a muzicii este, așadar, de caracter respirator (pneumatic). Anume ritmul și natura respirației, vizavi de alte ritmuri organice „retopite” în muzică, îi conferă acestei arte un caracter uman, intim, cuceritor, profund, plin de căldură și afectivitate, acționînd la direct cele mai subtile procese interioare.²⁰¹ Alte arte nu pot concura aici cu muzica. În legătură cu acest fenomen G. Tarasov²⁰² constată că modulațiile de ordin afectiv, apărute în urma acțiunilor sonore și care se manifestă în reacțiile sistemului vascular, în activitatea respirației și în activitatea musculară, își află expresie și în modificările aparatului articulator. După natura sa aparatul articulator se racordează în mod direct la activitatea respirației și a sistemului muscular, de aceea schimbările muscular-respiratorii generale întotdeauna, într-un mod sau altul, îl ating. Mai mult ca atât, există o relație directă între procesele articulatorii (în special, între mușchiul vocal) și tonusul activității nervoase superioare, precum și între anumite modulații vegetative. Și această relație este bilaterală. Tonusul activității nervoase superioare influențează activitatea

²⁰⁰ Ritmul și melodia constituie cele două componente primare și definitorii ale artei muzicale.

²⁰¹ Yoginii prin repetarea multiplă a anumitor cuvinte, sunete, și, în special, printr-o manieră specifică de a respira ating centre interioare ce țin de capacități intuitive foarte subtile. În Orient, după cum se știe, dirijarea respirației s-a transformat într-o întreagă știință.

²⁰² Tarasov Г. *Проблема духовной потребности*. Москва, 1979, c.127.

articulatorie, pe de altă parte, însă, procesele articulatorii exercită o influență reglatoare asupra acestui tonus. După cum afirmă și alți autori²⁰³, în plan fiziologic au importanță astfel de componente ale muzicii ca: tempoul, timbrul, aranjamentul orchestral, intensitatea sunetului. Acțiunea acestor componente se reflectă asupra schimbărilor tonusului activității nervoase superioare (antrenând și substratul neuromoral), în special, asupra sistemului simpatico-adrenalinic.

Un alt ritm fundamental al organismului (vizavi de cel al respirației) cu care muzica se află în raport direct este ritmul cardiac (circuitul sanguin, pulsul).²⁰⁴ Remarcăm, totodată, că activitatea respirației și a sistemului sanguinic se află în strânsă relație. Una din funcțiile centrale ale sîngelui este transportarea substanțelor gazoase de la organele respiratorii la țesuturi, și invers. Prin intermediul sîngelui se produce schimbul de substanțe dintre aerul aflat în cavitatea toracică și sîngele care circulă în capilarele plămînilor. Într-un cuvînt, prin intermediul sîngelui oxigenul circulă prin întregul organism.²⁰⁵ Inconștientul, ca atare, își are începutul și baza în sanguis, care este purtătorul memoriei „ascuse”. Sîngele poartă în sine panorama vieții din generație în generație, de la strămoși la urmași. El e acela care furnizează inimii o informație specifică, necunoscută de creier și care o face pe aceasta să-și aibă „logica sa”. Dacă trecem dincolo de respirație-plămîni, atunci inima, care pompează și prin care trece tot sîngele, este al doilea organ fundamental de menținere a vieții. Or, muzica se află în raport direct cu aceste două elemente principale ale viului – ea trece prin respirație și prin sînge (ritmul inimii);²⁰⁶ ea contactează la direct cu sursele vieții și cu planul profund al inconștientului uman. „Nici una din lecțiile ce pot fi ușor primite teoretic de conștiință nu vor căpăta valoare de principiu vital pînă cînd nu va fi învățată de inimă”, scrie Max Haendel.²⁰⁷ De menționat, că

²⁰³ Могендович М., Полякова В. К физиологическому анализу влияния музыки на человека. In: *XXI Совецание по проблемам высшей нервной деятельности*. Москва-Ленинград, 1966, с. 204-205.

²⁰⁴ După cum arată G. Harrer, frecvența pulsului și efortul cardiac pot atinge indici superiori la un șef de orchestră, spre exemplu, față de un pilot pe un avion cu reacție (Cf: Cezar C. *Op. cit.* p. 52).

²⁰⁵ După cum se știe, masa organismului constă în proporție de circa 70% din oxigen.

²⁰⁶ Despre rolul inimii în artă a se vedea: Вышеславцев В. *Этика преображенного эроса*. Москва, 1994.

²⁰⁷ Хендел М. Космогоническая концепция Розенкрейцеров. Киев, 1993, том 2, с. 70.

lucrul activ al lui Ego are loc în sînge. De aici – temperamentul fiecărui individ.

Absoluta majoritate a cercetătorilor, pe care i-a interesat rezultatele acțiunii fiziologice a sunetului, au remarcat vădite schimbări vasomotorii (contractarea sau dilatarea vaselor sanguine). Totuși, reacția de răspuns a respirației la stimulul sonor este mai rapidă decît a sistemului circulator sanguinic. Modificările vasomotorii apar în urma celor respiratorii peste 3-4 secunde. Unul din criteriile de determinare a tempoului în muzică (ca unitate de măsură) îl constituia cîndva ritmul pulsului. (Această unitate de măsură este aplicată, uneori, și astăzi). Așa, despre corelarea tempoului muzical cu tempoul activității cardiace vorbește K. Iohnen.²⁰⁸ În alte cazuri se recomandă ca unitate medie de măsură în fixarea diverselor grade de tempo muzical (rapid, moderat, lent) pasul (mersul liniștit). Există și a treia teorie, conform căreia în calitate de criteriu pentru fixarea tempoului execuției muzicale se prezintă a fi o anumită constantă înscrisă în organism și care poartă un caracter individual pentru fiecare persoană, această constantă determinînd tempoul tuturor acțiunilor persoanei date, de orice gen ar fi ele. Această teorie a ritmului individual a fost pe larg cercetată în fiziologie și biomecanică (P. Anders, K. Washholder ș.a.). Cercetările fiziologilor și psihologilor demonstrează că percepția și reproducerea tempourilor într-o anumită măsură poate fi determinată de diferențele tipologice ale sistemului nervos. Numai că această interdependență nu poartă un caracter direct, ci este mediată de anumiți factori. Rezultatele experimentale constată, totuși, un caracter individual al simțului tempoului și schimbărilor de tempo în muzică.²⁰⁹ Aceasta, se vede, ține de temperamentul fiecărui individ. În fiecare persoană curge un ritm individual.

Alți autori remarcă rolul destul de important al respirației în determinarea mișcării metro-ritmice. K. Mostras, de exemplu, menționează că „rolul respirației în interpretarea muzicală de obicei se subapreciază, pe cînd el exercită o influență simțitoare asupra cîntării”.²¹⁰ E. Stadler și O. Szende au demonstrat experimental că un rol ce nu trebuie neglijat în interpretarea la vioară îl constituie

²⁰⁸ Iohnen K. *Allgemeine Musiklehre*, Leipzig, 1952, S. 5-10.

²⁰⁹ Назайкинский Е. *О психологии музыкального восприятия* Москва, 1972, с. 206.

²¹⁰ Мострас К. *Ритмическая дисциплина скрипача*. Москва-Ленинград, 1951, с. 225.

corespondența dintre inspirație-expirație și conducerea arcușului în sus-jos și că datorită acestui factor mișcarea arcușului în jos capătă un caracter accentuat.²¹¹ Pentru interpreții începători interdependența „respirație-tempo” devine deseori un obstacol în dezvoltarea simțului ritmic, necesitând cultivarea deprinderii de a „descătușa respirația”, adică de a respira liber în timpul cântării pentru a acorda tempo-ul respirației cu cel al muzicii.²¹² Experimentele lui E. Nazaikinsky²¹³ au arătat că în cazurile de coincidență sau în cazul raporturilor pare de 1:2, 1:4, 1:8 curgerea ritmului muzicii și al respirației se produce lin. În cazul unei necorespondențe totale a acestor doi factori apare o instabilitate a tempoului și o tendință de a ajusta tempoul muzicii la cel al respirației. De aici, preferința pentru tempo-urile care s-ar racorda „geometric” la ciclul respirator. La relația dintre respirație și perceperea ritmului se referă și R. Frances.²¹⁴ Autorul arată că între aceste două elemente se produce și o acțiune inversă, retroactivă: tempo-ul, ritmul și alte componente ale muzicii influențează activ ritmul proceselor fiziologice. Metrica muzicii (timpii accentuați-neaccentuați) se află, la fel, în relație anumită cu mișcările pulsatorii ale organismului, influențând, într-un anumit sens, logica desfășurării lucrării muzicale.

E. Nazaikinsky, referindu-se la componenta „tempo”, atinge o problemă destul de interesantă care, credem, poate fi extinsă asupra întregului sistem al elementelor muzicii, precum și asupra specificului relației ei cu procesele interioare – atât fiziologice, cât și psihice. Iată despre ce este vorba. Tempourile de bază, afirmă autorul, se află în raport unul față de altul similar cu sunetele octavei. Adică, dacă am lua ca bază tempoul mediu, atunci cel lent va avea o periodicitate de două ori mai mică, iar cel rapid, de două ori mai mare (se află în raport de „octavă”). În tempourile lente predomină frecvența de circa 40-48 M.M.²¹⁵, în cele moderate 80-96 M.M., în cele rapide 160-192 M.M. După cum vedem, totul se dublează. Aceste date ne-ar permite să

²¹¹ Stadler E. und Szene O. *Geigenspiel und Atmung. Mitteilung 1. Zeitschrift für angewandte Physiologie*. Band 20, 1963, S. 156-163.

²¹² Scurtulescu D., Scurtulescu F. *Calea transcendențială a muzicii*. București, 2000.

²¹³ Назайкинский Е. *Op. cit.* p.218.

²¹⁴ Frances R. *Recherches électropolygraphique sur la perception de la musique*. Revue de laringologie, otologie, rhinologie, 77. An. Suppl. Mai, 1956, Bordeaux, p. 482-489.

²¹⁵ M.M. – Metronomul lui Mälzel.

formulăm ipoteza că ar exista anumite legi fizio-muzicale generale. Desigur, analogia cu octavele este relativă. Dar, totuși, din ea în mod logic poate fi formulată următoarea ipoteză: nu se extinde, oare, acest principiu și mai departe, nu se face prezentă, oare, această divizibilitate și față de raporturi mai complexe decât cel de octavă? Adică, nu există și alte „intervale” de tempo mai mici decât octava – cvinte, cvarte, terțe, secunde? Această idee, zice Nazaikinsky, nu trebuie neglijată. Afirmăm și noi același lucru. Pentru că dacă e să ținem cont de cele peste 300 de ritmuri în baza cărora funcționează organismul uman și a legăturii pe care o deține muzica cu el, această presupunere are o bază reală. După cum vedem, un fel de principiu „holografic” se descoperă a fi prezent și aici, în relația organismică om-muzică.

Aspecte subtile ale relației muzicii cu fiziologicul uman sînt studiate și de alți autori sub alte planuri.²¹⁶ Datele expuse, considerăm, sînt suficiente pentru a înțelege aspectul fiziologic-muzical al subiectului nostru.

²¹⁶ De exemplu, aspectul neurofiziologic și neuropsihologic al activității muzicale este elucidat în lucrarea: Блинова М. *Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности*. Москва, 1974.

Capitolul III. PSIHLOGIE MUZICALĂ

3.1. PSIHICUL

„Sufletul – o întrebare fără răspuns”
(Ștefan Lupașcu)

„Cît de mult am neglija-o, energia psihică
ne amintește de sine permanent. Și misiunea
oricărei școli este de a învăța omul
să stăpînească această comoară”
(Nikolay Röerich)

Logica discursului nostru duce inevitabil la necesitatea clarificării problemei psihicului, fenomen în afara căruia noțiunea de muzică, precum și rațiunea existenței acestei arte, după cum am constatat, nu poate fi nici concepută, nici tratată în profunzimele sale. Ne vom referi în linii generale la acest subiect reliefând aspecte și trăsături, care ar duce la o elucidare directă și înțelegere adecvată a raportului muzicii cu lumea noastră interioară. Vom evidenția, în special, interpretările moderne ale problemei.

Subliniem din capul locului ceea ce a devenit cert pentru orice cercetător și chiar pentru întreaga știință despre om: psihicul este una din cele mai complexe și inexplicabile pînă la capăt construcții întîlnite în spațiul cunoscut de om. Încercările de a da o interpretare reduționistă, precum și strict științifică a acestui fenomen duc, în cel mai bun caz, la o aproximație. Acest lucru ține, printre altele, și de faptul că însuși omul, ca ființă specifică, nu și-a aflat încă o tratare (explicare) clară în teoria cunoașterii umane. „Din punct de vedere pozitivist, scrie Pierre Teilhard de Chardin, omul este cel mai misterios – ducînd în eroare cercetătorii – obiect al științei. Or, trebuie să recunoaștem că știința, în imaginea sa dată Universului, încă nu i-a găsit loc omului. Fizica a reușit să contureze, pe un timp, lumea atomului. Biologia a putut arăta o oarecare ordine în manifestările vieții. Sprijinindu-se pe fizică și biologie, antropologia, la rîndul său, explică structura organismului uman și unele mecanisme ale fiziologiei lui. Dar rezultatul obținut prin unirea acestor trăsături nu corespunde în

nici un mod realității”.²¹⁷ După cum vedem, „sentința” adusă de paleontologul francez științelor despre om este necruțătoare. Savantul nu se referă la faptul că pînă acum nu s-a făcut încă nimic, dar că ceea ce cunoaște omul despre el însuși este nespus de vag, incert și departe de adevărul deplin. Același lucru îl susține și psihologul Ursula Schiopu referindu-se la noțiunea de „conștiință”, care este „centrul” omului: ”În diferite tratate și dicționare psihologice se subliniază regulat faptul că e vorba de un concept foarte greu de definit”.²¹⁸ Porunca antică „Cunoaște-te pe tine însuși” rămîne, în multe privințe, o doleanță și a zilelor noastre. Dificultățile în cercetarea psihicului mai sînt condiționate și de următorul moment: un anumit obiect (în cazul de față – psihicul) încearcă să se cunoască pe sine însuși. Acesta este un caz, probabil, unic în spațiul cunoscut de noi. Dacă prezintă suficiente greutăți situația cunoașterii „subiect-obiect”, adică „lumea psihică – lumea fizică”, atunci în cazul cunoașterii „subiect-subiect” (psihicul pe sine însuși) dificultățile cresc nemărginit.

Am accentuat complexitatea psihicului uman pentru a arăta, pe de o parte, în ce condiții se află psihologul în cazul tratării (explicării, definirii și utilizării în diferite scopuri) a ceea ce este esențial pentru om, a ceea ce constituie „esența” lui, pe de altă parte, în ce condiții se află muzicianul (creatorul de artă), chemat să redea în opera sa nu altceva decît tocmai această lume interioară cu întregul său registru de contradicții.²¹⁹

Numărul de interpretări date psihicului și naturii lui se află în raport de numărul de curente psihologice, filozofice, metafizice.²²⁰

Pentru *mistici* psihicul este o forță necunoscută și de necunoscut, ceva supranatural și fără egal printre alte lucruri cunoscute. Pentru *spiritualiști* sau *animiști*, psihicul este o flacăra, o scînteie, un foc – cel mai adesea un suflu („suflet”), o emanație, un vînt, respirație sau aer, uneori o „umbră”, în general, o materie

²¹⁷ Pierre Teilhard de Chardin. Fenomenul omului. Cf. Волков Ю., Поликарпов В. *Op. cit.*, p. 12.

²¹⁸ *Dicționar Enciclopedic de Psihologie...*p.173.

²¹⁹ Referindu-se la complexitatea și natura net contradictorie a ființei umane, Blaise Pascal scrie: "Ce himeră mai este și acest om? Ce nouitate, ce monstru, ce haos, ce îngrămădire de contradicții? Judecător al tuturor lucrurilor; imbecil vierme de pămînt; depozitar al adevărului; îngrămădire de incertitudine și de eroare; mărire și lepădătură a Universului" (Pascal Blaise. *Cugetări*, București, Ed. Științifică, 1992, p. 133.

²²⁰ Interpretările în cauză le dă Ștefan Odobleja în *Psihologia consonantistă* (București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1982, p.75-78).

oarecare: spiritul. Pentru *senzualiști*, el este un depozit de senzații ce pot fi puse în mișcare, reactualizate, o placă de gramofon, o placă fotografică, un film de cinema, ceară imprimabilă și imprimată. Pentru *raționaliști și intelectualiști*, psihicul este un salon monden, unde doamna Conștiință îndeplinește rolul de stăpîna casei și ale cărei invitate principale sînt doamna Inteligență, doamna Atenție, doamna Voință, doamna Rațiune etc. Pentru *psihanaliști*, psihicul este un loc populat de broaște și șerpi, un iaz cu pești, o ploscă cu apă murdară, un acvariu, o casă cu două camere comunicante (conștiința și inconștiința – I.G.), fără ferestre și cu o singură intrare. Ei îl concep, de asemenea, ca un dicționar secret sau ca o casă de toleranță, ale cărei pensionare sînt terorizate de un păzitor al moravurilor de peste drum. Pentru *biologi*, el este o funcție de relație între organism și mediu. Pentru *vitaliști*, el este partea centrală a biologicului, centrul vieții și superlativul ei. Pentru *evoluționiști*, psihicul este o funcție de adaptare a raporturilor interne la raporturile externe, adică, o funcție de echilibru și de nivelare. Pentru *anatomiiști*, el este funcția creierului sau proprietatea manifestă a sistemului nervos. Pentru *energetiști*, psihicul este un cerc de energii ca și viața și suprapus acestea, un transformator de energie în dublu sens, o forță, o varietate de energie în opoziție cu materia și corpul; partea energetică a biologicului în opoziție, pe de o parte, cu partea sa chimică și, pe de altă parte, cu partea sa mecanică.

În definiția și caracterizarea noțiunii de psihic ne-am putea referi și la alte viziuni și curente cum ar fi, de exemplu, psihologia behavioristă, psihologia gestaltică ș.a.²²¹ Aici menționăm doar că fiecărei din definiții îi corespunde un sistem de psihologie sau o modalitate de a interpreta fenomenele psihice.

Știința psihologică tratează noțiunea de „suflet” într-un sens specific, „restrîns”, în timp ce cuvîntul în sensul său larg comportă mai multe semnificații. De exemplu, dicționarul explicativ (DEX) al limbii române dă următoarele tălmăciri. *Suflet*: 1) psihic; 2) element esențial al unui lucru; 3) substanță spirituală, care dă omului viață, socotită de origine divină și cu esență veșnică; 4) viață; inimă; 5) persoană, om (orice ființă vie); 6) suflare, suflu, respirație („a-și trage sufletul” – a respira normal, a reveni la starea fizică și psihică normală; din latină „sufflatus” – suflare).

²²¹ A se vedea sensul acestor termeni și curente în dicționarele de psihologie.

Desigur, vom face accent pe interpretarea științifică a termenului în discuție, însă nu trebuie să neglijăm nici faptul că definiția sufletului (inclusiv a psihicului) este mult mai largă, incluzînd nuanțe de sens care nu intră în tratarea sa pur științifică. „Psihicul”, în opinia noastră, este o dimensiune mult mai largă decît „psihologicul”. Din acest motiv, facem o anumită distincție între aceste două noțiuni. „Psihologicul” ar fi ceea ce se supune cercetării (observării, experimentării, testării, măsurării exacte, analizelor și prelucrărilor statistice etc.) de către știința psihologică („psihologică”, adică „psihic” plus „știință”, „cercetare” etc. = ceea ce se supune înțelegerii și tratării raționale, judecării clare). Pe cînd multiple aspecte, planuri, zone ale psihicului nu intră (cel puțin, astăzi) în puterea de cercetare-măsurare a științei psihologice.

Caracterul complex (și complicat ca cercetare) al psihicului mai ține, pe lîngă factorii menționați, și de ceea ce se numește „model policentric al Eu-lui” – prezența în lumea interioară a mai multor centre care se află la diferite nivele (etaje). Lucrul acesta îl demonstrează datele psihologiei topologice – o nouă direcție a psihologiei moderne. Diverse planuri ale Eu-lui constituie sisteme complexe, „scufundate” adînc în psihic mai jos de nivelul rațiunii, conștiinței, logicii, limbajului.

În cercetările psihologice noțiunea de „psihic”, grație morfologiei sale, mai este numit și „aparat psihic”, „structură psihică”, „sistem psihic”, „mecanism psihic” sau „organism psihic”.²²² Ultima, după părerea noastră, ar fi una din cele mai potrivite aprecieri. O considerăm astfel pentru că psihicul nu este o „schemă/schelet”, dar o entitate vie, dinamică, în perpetuă mișcare și transformare. De aici, caracterul *temporal* al psihicului (lucru evidențiat de mulți autori, printre care Heidegger, Bergson ș.a.).²²³ Fenomenele psihice sînt acte, dar nu fapte, susține H. Bergson. Omul – iar de aici, și psihicul său – este act, dar nu fapt, adică este proces, mișcare, durată, devenire, constituire în timp etc., și nu „fixare de rezultat”, „moment”, „concluzie”. Viața, în general, e „act viu”, mișcare trăită. Natura psihicului constă „în a fi – desfășurîndu-se”, în „a derula” (Heidegger). Chiar și în cazul cînd se vorbește despre psihic în termeni spațiali

²²² A se vedea, de exemplu: Ey H. *Conștiința*, București, 1998, p.7.

²²³ Bergson H. *Eseu despre datele imediate ale conștiinței*. Iași, 1999; Bergson H. *Gîndirea și mișcarea*. Iași, 1995.

(„schemă”, „structură”, „formă” etc.), neapărat se specifică – așa cum face, de exemplu, Merleau-Ponty – că „aceste structuri sînt ca melodia, nimic altceva decît un anumit mod de a dura”.²²⁴ H. Ey adaugă: „Vom reveni aproape la fiecare pagină a acestei lucrări asupra faptului că realitatea structurilor psihice aparține temporalității trăite”.²²⁵ Dacă corpul nostru trăiește în spațiu, apoi mintalul – în timp.

Psihicul este o construcție *sistemică* – toate procesele și însușirile psihice constituie un tot întreg, aflîndu-se în relații de interconexiune și interacțiune (în plan de activitate vie psihicul este indisolubil).

Se deosebesc, grosso modo, două linii (laturi) ale activității psihice – *emoțională* (Emotio) și *rațională* (Ratio): simțul și cugetul, inima și creierul, sfera afectivă și sfera reflexivă etc. Aceste sfere, fiecare avîndu-și însușirile și funcțiile sale specifice, se află, la fel, în regim de conlucrare. Dar și de competiție. Pentru subiectul lucrării noastre prezintă interes lucrarea lui Daniel Goleman „Inteligența emoțională”, unde se caracterizează detaliat aspectul afectiv al activității psihice.²²⁶ Din forma bazală – trunchiul creierului – au apărut centrul emoțional. Din aceste zone emoționale s-au dezvoltat zonele de gîndire. Creierul care gîndește (neocortexul) s-a dezvoltat pornind de la trăsătura emoțională. A existat un creier emoțional cu mult înainte ca să existe cel rațional.²²⁷ Creierul emoțional are un rol crucial în arhitectura neurală. Zonele emoționale sînt întrepătrunse de miriade de circuite legate între ele și care străbat neocortexul. Acest lucru dă o putere enormă centrilor emoționali, făcînd astfel să influențeze funcționarea restului creierului – inclusiv a centrilor gîndirii. Autorul face referință la neurologul Joseph LeDoux, care a descoperit un grup mic de neuroni, ce duce de la talamus direct la nucleul amigdalin. Această potecă – un fel de alee laterală neurală – îi permite nucleului amigdalin să primească informații direct de la simțuri și să aibă o reacție înainte ca ele să fie înregistrate complet de către neocortex. „Sistemul emoțional poate acționa independent de neocortex. Unele reacții emoționale și memoria emoțională pot fi formate fără o participare conștientă cognitivă”, zice LeDoux.²²⁸ De

²²⁴ Cf. Ey H. *Op. cit.*, p.23.

²²⁵ Ey H. *Op. cit.*, p.23.

²²⁶ Goleman D. *Inteligența emoțională*, București, 2001.

²²⁷ Idem, p. 25.

²²⁸ Cf. Goleman D. *Op. cit.* p. 34.

aici, conchide Goleman, „emoțiile noastre au o minte proprie, una care susține puncte de vedere independent de mintea noastră rațională”.²²⁹ Astfel, omul are două „minți”, logici, judecăți. Și aici autorul, în contextul acestei afirmații, formulează noțiunea de „inteligență emoțională” – un tip de inteligență specifică, deosebită de cea de ordin intelectual. Pe lîngă cunoscutul IQ („inteligența rațională”) există și un EQ („inteligența emoțională”). Autorul afirmă că EQ-ul are un rol crucial în constituirea forului nostru interior. Ideea de bază a lucrării citate constă în necesitatea „școlarizării emoțiilor”, „alfabetizării emoționale” a omului în vederea întregirii lui ca entitate psihică armonică. Se propune chiar un gen de „Programă a Științei Sinelui” și alte aspecte aplicative la subiect. „Îndemnul lui Socrate „Cunoaște-te pe tine însuși”, scrie psihologul, face referire tocmai la ceea ce este esențial în inteligența emoțională”.^{230,231} Nu se știe de ce, vorbește în aceeași cheie L. Vîgotsky, dar s-a format o viziune unilaterală asupra personalității umane, talentul fiind tratat doar în raport cu intelectul. „Dar poți nu numai să gîndești talentat, dar și să simți talentat”, conchide psihologul.²³²

Dacă raționalul poartă, în special, un caracter imanent, apoi „afectivitatea este transcendentală”, ea „nu este o stare psihică în înțelesul obișnuit al psihologiei”. De aceea, afectivitatea constituie o formă specifică a experienței și a cunoașterii umane, afirmă M. Anri.²³³

Liniile emoțională și rațională țin de activitatea celor două emisfere cerebrale – dreaptă și stîngă. Emisfera dreaptă ține de linia afectivă, emoțională, iar cea stîngă de linia reflexivă, rațională. Însă orice proces psihic, ridicat la orice grad al conștiinței, are la bază un impuls afectiv, emoțional. Nici una din analizele întreprinse de gîndirea reflexivă nu poate suprima nimic din datele aduse de simțuri. A fi conștient înseamnă a avea senzații. „A fi conștient înseamnă a simți – ceea ce presupune nu o stare de conștiință, ci o structură a conștiinței prin intermediul căreia apare experiența ca *trăită*, cu armoniile și implicațiile sale în registrul sensibilului”.²³⁴ Departe de a

²²⁹ Idem, p. 35.

²³⁰ Idem, p. 65.

²³¹ La „conștiința afectivă” face referiri și Ribot Th. în *Natura plăcerii (și alte eseuri de psihologie a afectivității)*, Pașcani, Ed. Moldopress, 2002 (capitolul I).

²³² Виготский Л. *Педагогическая психология*, Москва, 1991, c. 142.

²³³ Cf. *Бессознательное. Многообразие видения*. Новочеркасск, 1994, c. 18.

²³⁴ Ey H. *Op. cit.* p. 30..

defini conștiința, continuă H. Ey, afectul o presupune. „Nimeni nu poate să vorbească despre conștiință – de sine sau de a altora – fără să se refere la „simțire”, la o trăire, la o experiență irecuzabilă a subiectului”, scrie cercetătorul.²³⁵

Este constatată *asimetria* celor două emisfere cerebrale (în plan funcțional): fiecare din ele exercită diferite funcții psihice (constituind, în același timp, integritatea activității psihice generale).²³⁶ *Emisfera stîngă* ține de vorbire, de cuvînt-noțiune, de concret, de logic, de rațional, de analitic, de calcul, de știință etc. *Emisfera dreaptă* ține de imagine, de metaforă, de irațional, de simultan-sintetic și sincretic, de integritate-unitate, de artă, de cînt etc. Datorită *gîndirii stîngi* ne formăm un model clar, vizibil, explicabil, calculabil-măsurabil, de cauză-efect al lumii, care poate fi fixat și exprimat în cuvinte sau în alte semne convenționale și care poate fi cercetat de știință. *Gîndirea dreaptă* este de natură simultană-instantanee, ea cuprinde momentan multiple însușiri ale obiectului (fenomenului) în relațiile lor reciproce și cu însușirile altor obiecte (fenomene). Aici are loc cuprinderea în unul și același moment a mai multor sensuri ale fenomenului dat – ale lumii în general. Datorită acestui fapt imaginile lumii capătă calități pluridimensionale, plurisemantice. Acest plurisemantism stă la baza creației; aici e lumea artei, a cunoașterii artistice. V. Vernadski afirmă: „Se vorbește că rațiunea este unica metodă în a cunoaște totul. Să nu credeți!”²³⁷. Din acest motiv, se vede, Ernest Ansermet subliniază că „minții nu-i stă în puteri să devină judecătorul muzicii”.²³⁸ În funcție de diferiți factori și diferite condiții concrete poate apărea o anumită *dominare* a uneia din aceste tipuri de gîndire, fapt ce condiționează particularitățile psihice ale persoanei (există „oameni de artă” și „oameni de știință”).²³⁹

²³⁵ Idem, p.21.

²³⁶ La animale ambele emisfere îndeplinesc funcții identice.

²³⁷ Cit. după: Гримак Л. *Резервы человеческой психики*. Москва, 1989, c. 207.

²³⁸ Ансерме Э. *Беседы о музыке*, Ленинград, 1976, c. 14, 42.

²³⁹ Considerăm necesar de a reaminti că orice clasificare poartă întotdeauna o mare doză de relativitate și convenționalitate și se face în scopuri didactice sau științifice. În realitatea vie a lucrurilor totul se află într-o stare de „întimă” și „ascunsă” unitate și indisolubilitate. Orice cercetare, analiză disecă fenomenul, îl anatomizează, iar prin aceasta – îl „mortifică”. Mai mult ca oriunde, lucrul acesta se împlințește, probabil, în cazul omului, al realității psihice. Acesta este unul din marile neajunsuri ale științelor despre om, neajuns care, probabil, nu va putea fi depășit pînă la capăt niciodată. Din acest motiv, se vede, s-au născut și alte modalități (tipuri) de cunoaștere, ca, de

Așadar, *emisfera stîngă*: aspectul (domeniul) – lingvistic, analitic, de consecutivitate, aritmetic, logic, intelectual; ține de: vorbire, cuvînt-noțiune, concret, rațional, calcul, știință; ne formăm un model al lumii: clar, vizibil, explicabil, calculabil-măsurabil, de cauză-efect; mai ține de ritm; mai ține de viitor; **vorbește**. *Emisfera dreaptă*: aspectul (domeniul) – nonlingvistic (metalingvistic), sintetic, de integrare, stereometric, intuitiv, emoțional-afectiv; ține de: imagine, metaforă, irațional, simultan-sintetic (sincretic), integru-unitar, artă; mai ține de tonul muzical, de intonație (a muzicii și a vorbirii), de melodie; mai ține de trecut; **cîntă**.²⁴⁰

Informația primită de la propriul corp este prelucrată de emisfera dreaptă. Neurologia constată că afectarea emisferei drepte duce mult mai frecvent (de șapte ori) decît afectarea emisferei stîngi la dereglarea „schemei corporale”, a simțirii normale a corpului propriu. Așadar, emisfera dreaptă ține de sfera „interiorului”, a sufletului, a inimii, iar cea stîngă – a „exteriorului”, a materialului, a fizicului-mecanicului, a calcului practic etc.

Timpul trecut al omului este legat de emisfera dreaptă, viitorul – de cea stîngă. Trecutul conține în sine informația senzitivă, emoțională a omului despre lume și despre sine însuși. Emisfera dreaptă acumulează „experiența afectivă”. S-a mai constatat că lezarea emisferei drepte este însoțită de o emoționalitate ce are tendința de a nega dificultățile, pe cînd lezarea emisferei stîngi face să crească gradul de depresiune.²⁴¹ Aceasta duce la concluzia că emisfera stîngă ține, ca regulă, de viața cotidiană (a problemelor și grijilor mărunte), pe cînd cea dreaptă privește mai „filozofic” la existență, făcînd abstracție de preocupări „efemere”, de „neesențial-secundar”.

Sînt cunoscute rezultatele recente ale experiențelor asupra creierului prin comisurotomie și alte metode de a izola fiecare din emisfere. Cercetările lui Bogen și Gordon au arătat că ritmul ține în mare măsură de emisfera stîngă, în timp ce înălțimea sunetelor – de cea dreaptă. Atunci cînd cuvintele sînt cîntate ele își schimbă nu numai caracteristicile fizice, dar și semantica; forța lor descriptivă și de

exemplu, cunoașterea mistică, cunoașterea artistică etc. (Bagdasar N. *Teoria cunoașterii*, Iași, 1995).

²⁴⁰ NB: Perceperea și producerea sunetului muzical, melodiei, precum și intonației vorbirii (dar nu și a semnificației concrete a cuvintelor) țin de emisfera dreaptă. Ritmul, în sens de consecutivitate dar nu și de afectivitate, ține de emisfera stîngă.

²⁴¹ *Dicționar Enciclopedic de Psihologie...* p. 191.

argumentare scade pentru a lăsa să crească cea expresivă, emoțională. Cuvintele sînt astfel transferate în alt cîmp perceptiv.²⁴² Walin se ocupă de ceea ce el numește „simțul efortului”, care leagă o activitate senzorial-motorică de încordarea psihologică propriu-zisă. Fluxul sanguin cerebral crește nu numai la oratori și cîntăreți în exercițiul funcțiunii, dar și atunci cînd monologăm interior sau compunem: simpla lectură doar cu ochii a unei partituri face să crească fluxul sanguin în emisfera dreaptă a creierului. La fel, crește fluxul sanguin la ascultători în actul urmării mișcărilor interpretului: ascultătorul ca și cum citește o partitură de gesturi.²⁴³ S-a constatat că atunci cînd este izolată emisfera dreaptă vorbirea omului se păstrează, dar devine monotonă, își pierde expresivitatea intonațională; omul deosebește greu vocile oamenilor cunoscuți, rîsul lor, sunetele produse de diferite animale etc. Într-un cuvînt, se pierd toate formele (tipurile) de percepție auditivă imaginativă. În cazul izolării emisferei stîngi se reduce brusc volumul vocabularului persoanei, dar se păstrează aspectul intonațional al pronunțării cuvintelor; omul distinge perfect vocile (timbrul-intonația) altor persoane: vorbește o femeie, un bărbat sau un copil, vorbește o persoană cunoscută sau necunoscută, cu ușurință percepe sunetele non-verbale, melodiile muzicale. Percepția imaginativă se acutizează în raport cu norma, în timp ce percepția vorbirii și gîndirea abstractă scad.

Dacă vorbirea ține, după cum se știe, de al doilea sistem de semnalizare (adică de semnalul semnului, care este cuvîntul), atunci muzica acționează și la nivelul primului sistem – comunică cu omul la nivel de corp, de senzorial-biologic-fiziologic (sub acest aspect am putea reaminti de reacția plantelor și animalelor la muzică, cărora le lipsește sistemul doi). Dar am putea afirma că ea (muzica) atinge și „sistemul trei” de semnalizare²⁴⁴ – nivelul extatic, mistic, de meditație transcendentală etc. sau așa numita „stare a patra a conștiinței”, care este clasificată ca o stare suprapsihologică.

²⁴² Cîntul este mai „plăcut” (și, prin aceasta, mai „psihologizant”) decît limbajul cuvintelor, deoarece se sprijină pe tonuri cu o înălțime fixă, care comportă calități specifice „armonioase”.

²⁴³ Anatol Vieru. *Cuvinte despre sunete*, București, 1994, p.44-47.

²⁴⁴ De remarcat că termenul „sistemul trei de semnalizare” și-a făcut prezența în știința modernă (Шмелёв И. *Третья сигнальная система* În: *Золотое сечение*, Москва, 1990).

În funcție de dominația uneia din emisferile cerebrale se află și modul (stilul, caracterul) de gîndire al omului. Există gîndire reproductivă („șablon”) și gîndire creativă („neșablon”). Incapacitatea gîndirii de a fi creativă e legată, în special, de faptul că este strict logică, adică e condiționată de noțiuni, categorii, dimensiuni strict structurate, care exclud posibilitatea unor noi combinații, regrupări etc., ceea ce diminuează activitatea fanteziei, a imaginației. Acolo, însă, unde imaginația e liberă de „chingile” („cenzura”) logicii formale are loc creația. Anume în cazul „încătușării” fanteziei (prin predilecția dată gîndirii-calcul) mulți oameni înalt intelectuali, cu cunoștințe enciclopedice rămîn inapți în a crea.

Omul comunică cu realitatea obiectivă și o cunoaște prin cele cinci simțuri: văz, auz, pipăit, gust, miros. Dar, pe lîngă acestea, își face prezența, discret, încă un simț, care nu se supune (sau greu se supune) cercetării obiective. E vorba de „simțul al șaselea” – un gen de intuiție, care aduce informație (cunoaștere) specifică, ce nu poate și recepționată pe calea celor cinci simțuri. Dicționarul de psihologie²⁴⁵ tratează „al șaselea simț” – în sens fiziologic – ca fiind ceea ce se numește „chinestezie” (adică, „colaborarea” mai multor simțuri-senzații de natură diferită). Dacă lărgim conținutul acestei înțelegeri-tratări sinestezice a „simțului al șaselea”, atunci obținem un simț „general”, ca sumă a mai multor simțuri sau a tuturor simțurilor, o colaborare totală (și „tăcită”) a lor, care dau, ca rezultat, o nouă calitate senzorială, un nou fenomen.²⁴⁶ Astfel, ajungem la o explicație obiectivă (și nu „mistică”) a acestui simț în sens de „simț deosebit”, echivalent după conținut cu ceea ce se numește „intuiție” (or, anume așa este înțeles el, în general). Tot la acest subiect putem adăuga următorul fapt: „știința a dovedit că există o multitudine de modalități ale recepției senzoriale printre care și cele ce provin din interiorul organismului”.²⁴⁷ Dacă la cele cinci modalități de recepție „exterioare” mai adăugăm și cele „interioare”, atunci fenomenele (actele) psihice cu caracter „intuitiv” își scad din „misticismul” lor.

²⁴⁵ *Dicționar Enciclopedic de Psihologie...*, p.635.

²⁴⁶ Dar, atenționăm, aceasta nu este o sumă mecanică, ci un rezultat *calitativ* nou, pentru că orice sistem nu se prezintă doar ca o sumă a elementelor lui, ci ca dobîndire a unei noi valori, inexistente în fiecare din elementele sistemului.

²⁴⁷ *Dicționar Enciclopedic de Psihologie...* p.635.

Acest „simț al șaselea”²⁴⁸ își mai găsește justificare obiectivă în cazul tratării lumii interioare sub cele două aspecte (nivele) cunoscute: *conștientul* și *inconștientul*. Conștiința nu epuizează viața psihică a omului. Inconștientul („o zonă de mare atracție”, H. Ey²⁴⁹) reprezintă o latură ascunsă a vieții psihice. Ascunsă, dar care joacă rolul determinant în viața și activitatea lui.²⁵⁰ Acolo, în adâncuri, nevăzut și neînțeles încă bine, apare primul impuls al oricărui gând, proiect, oricărei idei, intenții, implicit ideea unei opere artistice. Acolo își află ea începutul, ca apoi să crească, să se ridice la suprafață, să se maturizeze, să se întregască în conștient și să se materializeze sub formă de simfonie, poem, tablou.

În ultimul timp în cercetările psihologice tot mai insistent își croiește drum o viziune netradițională asupra sferei conștiinței noastre. De obicei se consideră că acest aspect al vieții psihice (conștiința) își află sediul, în exclusivitate, în creier, la nivel de cortex. Acest concept, însă, după unii autori, este considerat superficial.²⁵¹ Conștiința ține de întreaga ființă; omul gândește nu numai cu creierul, dar cu întregul corp. Se impune a fi depășită imaginea creierului ca sediu al funcțiilor psihice, artificial izolate de psihofiziologia atomistă a secolului al XIX-lea. Conștiința nu este un substantiv, ci o mișcare psihică a întregii noastre ființe. Aceeași opinie o împărtășește și M.-P. Haroche : „Nu creierul meu gândește, ci eu, căci creierul meu este obiectul gândirii mele și al cunoașterii mele”.²⁵² La aceste afirmații putem adăuga observația dirijorului Leopold Stokovski, care, referindu-se la

²⁴⁸ *Sixth sense*, **simțul** al șaselea, dar și **sensul** al șaselea.

²⁴⁹ Ey H. *Op. cit.* p.6.

²⁵⁰ Deoarece fenomenul muzical în tratarea lui profund psihologică ține nu atât de manifestările conștiente ale Eu-lui, cât de cele inconștiente, vom trata mai detaliat anume acest plan al psihicului. „Muzica este, prin excelență, o artă a iraționalului”. (J.-P. Sartre. *Psihologia emoției*, București, 1997, p.10). Desigur, prin raportarea muzicii la sfera inconștientului nu obținem în mod mecanic o explicare definitivă a ei. Prin aceasta, însă, ne apropiem într-o măsură mai mare de înțelegerea a ceea ce este acest fenomen și de ce se supune atât de greu înțelegerii și explicației științifice. Acest lucru mai are un motiv. Concepțiile moderne privind persoana umană în general sînt profund influențate de psihologia inconștientului. T. Lipps consideră că „inconștientul nu este atât o problemă psihologică, cât problema psihologiei însăși” (Cit. după: Выготский Л. *Психология*. Москва, 2000, c. 249).

²⁵¹ Ne vom referi la lucrarea nominalizată a lui H. Ey.

²⁵² Haroche Michel-Pierre. *L'ame et le corps. Philosophie et psychiatrie*, Plon, Paris, 1990, p. 207. (Cf: Gavrilu Leonard. *Cerebrologie și filosofie. O privire asupra dualismului*, București, 2000, p.7).

interpretarea muzicală, scrie: „Cu toate că centrul de control al gândirii și voinței se află în creier, există, probabil, un oarecare „creier local” în degete și buze, care cu o viteză uluitoare reglează mișcările invizibile ce creează frumusețea tonului, miile de nuanțe de intonare, de schimbări de timbruri contrastante. Nervii și mușchii degetelor și buzelor acționează cu așa o iuțeală, încît creierul central le poate înregistra doar posteriori. Anume de aceea, cînd ascultîi marii artiști, se creează impresia că în vîrfurile degetelor și buzelor există un tip de „creier local”.²⁵³

Referitor la relația „conștient-inconștient” și la problema unității vieții psihice H. Ey scrie: „Mulți dintre psihologi au considerat identice conștiința și psihismul, conștiința și Eu-l, fără să înțeleagă faptul că însăși analiza acestui „conștient” implică inconștientul, dat fiind că nici o reflexie a conștiinței asupra obiectului său nu este posibilă fără rest, fără relația cu zona inconștientă, din care ea însăși emerge”.^{254,255}

În contextul acestei interpretări vom face o mică observație asupra fenomenului „percepție”. Dacă în cazul celor cinci simțuri informația (percepția) urmează calea „exterior-interior”, apoi în cazul „simțului al șaselea” (al intuiției) totul pare a derula în sens invers: din „ascunzișurile” interioare se naște o mișcare ascunsă, care devine impuls, energie, emoție, trăire etc. Probabil că această cale – s-o numim a *percepției interioare* (sau a *percepției din interior*) – o urmează actul creației, de exemplu, actul nașterii unui motiv muzical, care ulterior devine melodie, cîntec, temă de simfonie sau leitmotiv de operă. Sub acest concept propunem distincția fenomenului „percepție” sub două forme (tipuri): percepția exterioară (din exterior spre interior) și percepția interioară (din interior spre exterior). Cu toate că, se vede, pentru cazul al doilea ar trebui de găsit alt termen (deoarece noțiunea de percepție este tradițional tratată și legiferată în psihologie doar în primul sens – ca reflectare în conștiință a realității exterioare).

Cele două compartimente ale sistemului psihic – conștientul și inconștientul – nu se află în opoziție totală, dar în strînsă corelație. Unii

²⁵³ Cf: Ержемский Г. *Психология дирижирования*. Москва, 1988, c. 24.

²⁵⁴ Ey H. *Op. cit.* p.28.

²⁵⁵ O tratare destul de profundă și largă a problemei inconștientului (sub diverse aspecte – de la senzorial-fiziologic și neurologic la metapsihologic și spiritual) este dată în monografia colectivă *Бессознательное. Многообразие видения*. (Новочеркасск, 1994).

autori evidențiază o substructură aparte numită *preconștient* (zona dintre inconștient și conștient).^{256,257}

Însuși inconștientul se prezintă sub două forme: *subconștientul* și *supraconștientul*.²⁵⁸ Supraconștientul conține manifestările psihice supraindividuale. În această categorie intră (ca exemplu): „ideile absolute” ale lui Platon, „ideile înăscute” ale lui Descartes, „arhetipurile inconștientului colectiv” ale lui Jung, „inconștientul cosmic” al lui Suzuki, „conștiința cosmică” a lui Fromm, „structurile inconștiente” ale lui Levy-Strauss ș.a. Supraconștientul conține anume ceva „supra”, adică ceva mai mult decât poate conține sfera conștiinței. Acest „supra” este o informație principial nouă, care nu rezultă din impresiile acumulate anterior.²⁵⁹ Supraconștiința reacționează într-o măsură mai mare la mișcările climatului social. În timp ce pentru conștiință lucrurile par stabile, constante, imuabile, seismograful sensibil al supraconștiinței deja înregistrează tacit zguduiri subterane – prevestiri ale schimbărilor ce se apropie.²⁶⁰ De aici – artiștii, proorocii care, judecând „supraconștient”, pre-vestesc viitorul. Sediul muzicii se află, la fel, în această zonă. „Tot ce *insolubil*, inefabil, invizibil, tot ce ființează etern în sufletul uman, tot ce e inconștient (de multe ori – supraconștient) – aceasta și este împărăția muzicii. Aici sînt izvoarele ei”, consideră renumitul pianist și pedagog Ghenrih Neihaus.²⁶¹ În

„Psihologia artei” L. Vîgotsky aduce următoarea afirmație a criticului literar I. Eichenvald: „De obicei scriitorul nu este cel mai bun cititor al său. Comentariile la propriul text se dovedesc a fi, de obicei, de suprafață, neingenioase. În general el poate să nu-și dea seama de profunzimile operei sale, să nu priceapă bine ceea ce a creat. Gîndirea lui irațională este mult mai mare decât cea rațională”.²⁶²

C.G. Jung distinge două forme ale inconștientului – *inconștientul individual* și *inconștientul colectiv*.²⁶³ „Așa cum există o societate dincolo de individ, există și dincolo de psihicul nostru personal un psihic colectiv, și anume inconștientul colectiv”, afirmă Jung.²⁶⁴ Și continuă: „Psihicul nostru personal și conștient se sprijină pe fundamentul mai larg al unei dispoziții spirituale moștenite și cu caracter universal; raportul dintre psihicul personal și cel colectiv este similar celui dintre individ și societate”.²⁶⁵ Aceste două planuri (stări) ale inconștientului definite de Jung sînt prezente în viața psihică a fiecărei persoane. Inconștientul individual ar fi, în special, orientat spre (sau ține de) ceea ce se numește „viața aceasta”. Partea de inconștient colectiv din noi ar fi orientată spre (sau ține de) ceea ce se numește „viața ancestrală”. Aspectului orientat spre terestru i-ar corespunde noțiunea de „suflet”; celui orientat spre etern – noțiunea de „spirit”. Ființa umană își duce, ca regulă, existența în sfera (lumea) sufletului. Totodată, se fac prezente în anumite momente chemările „celeilalte lumi”, a lumii veșnice, a spiritului. Acest lucru apare sub diferite grade de intensitate și cu diferită frecvență la diferiți oameni. Pentru oamenii din lumea artelor, a religiei etc. această chemare este mult mai mare și mai acută (deci, și „doza” de inconștient colectiv e mai „activă”). Prin aceasta s-ar explica, într-un fel, așa numită „dualitate psihică” a artistului, care duce, deseori, la crize personale. Chemarea (și slujirea) celeilalte lumi este atât de puternică, încît cea de aici devină o povară, artistul căutînd, sub diferite forme, să scape de ea. O manifestare (formă) a subconștientului poate fi considerată percepția subcorticală (subpragală, subsenzorială). O manifestare (formă) a supraconștientului este *intuiția creatoare, inspirația*.

²⁶² Ваготский Л. *Психология искусства*. Москва, 1968, с. 343.

²⁶³ A se vedea, de exemplu: Jung C.G. *Personalitate și transfer*, București, Teora, 1996.

²⁶⁴ Jung, *Op. cit.* p.29.

²⁶⁵ Idem, p.31.

²⁵⁶ A se vedea, de exemplu: *Preconștientul*, București, Editura Științifică, 1996.

²⁵⁷ Preconștientul și inconștientul, ca dimensiuni verticale ale psihicului, au fost descrise de psihologia abisală. Vorbind despre forma „verticală” a psihicului, am putea asemui structura lui cu structura sunetului muzical. Psihicul ar avea o construcție „armonică”, unde Inconștientul ar fi sunetul fundamental (tonica), iar Preconștientul și Conștientul – sunetele particulare.

²⁵⁸ Termenul de „supraconștient” a fost propus, printre alții, de către celebrul regizor de teatru (inclusiv de teatru de operă) Constantin Stanislavski în clasică sa teorie a pregătirii actorilor. Faptul că un om de artă propune un termen „psihologic” pentru utilizare în artă nu este un lucru neordinar. Însăși fenomenul inconștientului n-a fost descoperit de psihologi, dar de artiști și filozofi. Lucrul acesta îl confirmă însăși S. Freud, de numele căruia este legat acest termen: „Poeții și filozofii au descoperit inconștientul înaintea mea: ceea ce am descoperit eu e metoda științifică care permite să se studieze inconștientul” (Freud S. *Scrieri despre literatură și artă*, București, 1980, pag.X). La acest subiect am putea aduce și un alt citat: „Intuiția artistului de geniu are darul de a pătrunde în adîncul sufletului uman, dezvăluind taine pe care peste decenii sau secole le redescoperă psihologia. Arta anticipează știința”. (Zamfirescu Vasile Dem. *Între logica inimii și logica minții*. București, 1997, p.22).

²⁵⁹ *Бессознательное...*, p. 63.

²⁶⁰ Idem, p.67.

²⁶¹ Нейгауз Г. *Об искусстве фортепианной игры*. Москва, 1990.

Manifestările psihice ale omului se prezintă sub formă de *stări normale și stări modificate* ale conștiinței. Printre acestea din urmă sînt hipnoza, starea de vis, starea de oboseală excesivă, reveria (visul treaz) ș.a., care au anumite tangențe cu activitatea de creație (artistică sau științifică).²⁶⁶ Aspecte modificate ale conștiinței apar și în stările morbide (de boală organică). În acest caz: a) are loc sensibilizarea întregului organism; b) odată cu aceasta se modifică conștiința, ea devenind mai sensibilă, mai subtilă, capabilă să prindă sensuri „fine”, să judece altfel – mai global-esențial (de exemplu, accentul se pune pe alte valori ale vieții, se modifică interesele, viața apare sub altă optică etc.); c) se activează emisfera dreaptă, noțiunile de timp și spațiu își pierd din actualitatea lor trecînd pe planul secund, uneori pînă la ignorarea totală de către subiect; se ignorează, la fel, acțiunile orientate spre lumea exterioară.²⁶⁷ „Muzica, zice E. Cioran, se instalează în golurile vitale. Un sînge proaspăt și o carne rumenă rezistă ademenirilor vibrante, n-au spațiu între ele: boala însă le face loc. Pe măsură ce roade din viață, absolutul înaintează”.²⁶⁸

În inconștient este depozitată experiența „istorică” a omului. Din dezvoltarea filogenetică și ontogenetică nimic nu se pierde fără urmă, ci se depune în inconștient. În legătură cu aceasta C.G. Jung introduce noțiunea de *arhetip*²⁶⁹ – elemente de structură ale psihicului ascunse în inconștientul colectiv, care trec din generație în generație. Viața spirituală poartă în sine pecetea arhetipală. Arhetipurile stau la baza creației și contribuie la unitatea interioară a culturii umane. Omul trăiește nu numai cu prezentul, dar și cu trecutul din el, precum și cu viitorul, prezent în presimțuri.

„Prezentul²⁷⁰ cu scînteia lui nu poate
Să lumineze abisurile toate
Și veșnicul amurg din noi...
Trecutul meu și alte trecuturi și mai vechi

²⁶⁶ A se vedea: Zlate Mielu, *Introducere în psihologie*, București, 2000. La fel: Popoviciu Liviu, Foișoreanu Voica. *Visul: de la medicină la psihanaliză, cultură, filosofie*, București, 1994.

²⁶⁷ Despre aspectul (c) vorbește și Grimak L.P. în lucrarea *Резервы человеческой психики* (Москва, 1989), c.95.

²⁶⁸ Cf. Dăncianu Liviu. *Eseuri implozive*, Bacău, 2001, p. 20.

²⁶⁹ Din grecește „archetypos” – reprezentare, tip original sau primar (“arhe” – început, typos” – tip); prototip.

²⁷⁰ Am putea spune aici și „Conștientul...” – I.G.

Ca niște continente scufundate.
Sub suflet stau necercetate
Cu urme anonime și străvechi:
Sînt visuri de-ale stîncii ancestrale,
Sînt amintiri din viața mea de plantă
Fiori de viermi și nostalgii astrale
(Și poate-o tainică prefigurare
A vieții mele viitoare)”.

(Al. Philippide. *Poezii*)

Din aceste versuri vedem cît de bine simte și prinde omul de artă realități psihice ascunse, arhetipale, pe care psihologul urmează a le explica științific.

S. Freud tratează inconștientul ca atemporal și metapsihic. Psihanaliza a constatat, că inconștientul nu are știre de categoria „moarte”. Lui îi este străină noțiunea de dispariție totală, el operînd cu ideea continuității neîntrerupte, a transcendenței. Ființa umană, ca atare, nu dispare fără urme²⁷¹, dar capătă o altă formă (la fel și sub aspectul energiei psihice pe care o „emană” în timpul vieții).²⁷²

Cu toate că conștiința se consideră a fi realizarea supremă a ființei umane (piscul evoluției), omul tinde deseori nu numai spre păstrarea conștiinței lucide, dar și spre „eliberarea” de ea, spre ieșire din imperativele („chingile” sau „cenzura”) ei. „Omul este singura ființă capabilă de conștiință, afirmă E. Cioran, dar totodată el este prea slab pentru a suporta acest fenomen în forma lui originară”.²⁷³ Filozoful vorbește de „drama conștiinței”, susținînd că sursa suferinței umane este conștiința; ea este o fatalitate pentru om. „Conștiința este mult mai mult decît un ghimpe, ea e pumnalul din carne”.²⁷⁴ Și atunci persoana umană tinde spre vis, spre Nirvana, spre stingerea conștiinței, spre uitarea de sine (în mod conștient tinde spre a scăpa de conștiință!). „Omul, mai scrie Goethe, nu poate rămîne mult timp în starea conștientă, lui îi trebuie întotdeauna să recoboare în inconștientul său, deoarece acolo este locul în care-și află rădăcinile”.²⁷⁵ Acest lucru

²⁷¹ Fizica afirmă că nimic nu dispare, totul trece dintr-o formă de energie în alta.

²⁷² Astăzi se constituie o nouă direcție a psihologiei, Psihologia cosmică, care tratează fenomenul psihic la grad supraterestru, cosmic (Волков Ю., Поликарпов В. *Op. cit.*)

²⁷³ Cit. după: Liiceanu Gabriel. *Itinerariile unei vieți: E.M.Cioran*, București, 2001, p.75.

²⁷⁴ Cioran E. *Despre neajunsul de a te fi născut*, București, 1995, p. 54.

²⁷⁵ Cit. după: Marian Marin. *Chipul geniului*, București, 1991, p.71.

omul îl obține prin diferite metode – alcool, stupefiante, inițiere ezoterică, meditație transcendențială ș. a. Prin aceasta el, cu bună știință sau fără ea, tinde spre lumea inconștientului (a veșniciei? a lumii care nu cunoaște moartea?).

Pentru Freud și pentru psihanaliză conștiința exercită o severă *cenzură* asupra tendințelor fundamentale ale individului. Eu-l profund elaborează procese de apărare, printre care: *sublimarea*²⁷⁶ – transformarea energiei instinctuale (de exemplu, a energiei sexuale) în energie spirituală, transformarea instinctelor, pasiunilor într-un sentiment superior, deplasarea energiei din porniri instinctuale și egoiste spre atingerea unor scopuri altruiste și spirituale;²⁷⁷ *supracompensarea* – substituirea afectului dat prin unul opus, de exemplu, substituirea urii prin dragoste (principiu, în baza căruia și există expresia ”de la dragoste la ură este doar un pas”);²⁷⁸ (mecanismul are la bază *ambivalența afectivă* – fiecare afect este însoțit de umbra celui opus). La temă am putea numi și *personanța* lui Lucian Blaga²⁷⁹ -iradiația inconștientului în conștiință; anumite conținuturi inconștiente apar în conștiință, scăzute ca un ecou, dar nedeghizate.

După Freud, inconștientul dinamizează conștientul, „id”-ul²⁸⁰ poartă „ego”-ul („ca un cal călăreț”). Pulsunile inconștientului, însă, pentru a fi conduse de conștient, trebuie să sufere o mutație, ele trebuie să fie metamorfozate pentru a fi sublimate. Inconștientul constituie o latură specifică a universum-ului psiho-semantic. El își are logica și conștiința sa specifică. Însă el poate fi făcut să „vorbească”. Or, el vorbește în limbaje „supraconștiente”, de exemplu, în limbajul artei. Pulsunile care formează „energia abisală” se transformă, prin sublimare (artă, religie ș.a.) într-o forță și energie superioară, spirituală.

²⁷⁶ De la „sublim” – lat. „sublimis” – ridicat, a ridica, a înălța. Altă proveniență a termenului „sublimare” este de la cuvântul „limen” – „prag”. L. Vigotski tratează sfera subliminală ca fiind cea care se află *dincolo* de pragul conștiinței, egalînd-o, într-un sens, cu sfera subconștientă (inconștientă) a psihicului (Виготский Л. *Психология*... c. 154).

²⁷⁷ A se vedea, de exemplu: Freud S. *Psihanaliză și artă*, București, 1998.

²⁷⁸ Putem exemplifica aici (ca un caz tipic) prin subiectul operei lui G. Bizet, *Carmen*, unde Jose își omoară iubita din exces de dragoste.

²⁷⁹ A se vedea: Gavrilu L. *Inconștientul în viziunea lui Lucian Blaga*, București, 1997.

²⁸⁰ „Id”-ul (Sinele), după Freud, reprezintă forțele instinctuale innăscute. (De a nu confunda „Sinele” lui Freud cu „Sinele” din alte tipologii psihologice, care semnifică „Eu”-l profund, superior).

Dacă conștiința (gîndirea logică) divizează (subiectul de obiect, însăși lumea și elementele ei), apoi inconștientul contopește (într-un tot indisolubil, supradialectic).²⁸¹

Freud, dorind să aducă dovezi asupra existenței inconștientului (care se mai pune la îndoială de adepții gîndirii carteziene, de exemplu), susținea că aceste „semne” ale psihicului inconștient trebuie considerate ca niște semne încărcate de sens (specific). Sri Aurobindo afirmă în aceeași ordine de idei: „Ceea ce noi numim inconștiință este, pur și simplu, o altă formă de conștiință”.²⁸² Același lucru se constată și în monografia despre inconștient citată mai sus. Procesele inconștiente, se afirmă în lucrare, decurg după alte legi decît cele care dirijează conștiința. Nu sînt oare aceste legi manifestarea unei alte logici, care în esență se deosebește de logica aristotelică? Anume o astfel de întrebare a formulat-o în lucrarea sa „Inconștientul: o nouă logică” S. Leclair, întrebare la care autorul a dat un răspuns afirmativ.^{283,284}

Există diverse topologii psihologice (descrieri, structurări etc. ale sistemului psihic). Expunem, ca una din variante, „harta lumii interioare”, propusă de Roberto Asagioli (această variantă pare a fi mai clară sub aspectul aplicabilității la subiectul nostru). Autorul diferențiază șapte instanțe (zone, nivele) psihice:

Inconștientul inferior, în care intră cele mai elementare forme ale activității psihice ce dirijează viața corpului, tendințele primare și instinctuale, diversele „complexe”, imagini, vise, fantezii angoasante²⁸⁵, diverse procese inferioare parapsihice necontrolate, diverse manifestări patologice ca fobiile, maniile etc..

Inconștientul mijlociu, zonă care constă din elemente psihice asemănătoare cu elementele psihice ale conștiinței în starea de veghe. Aici are loc achiziționarea experiențelor noastre; aici, înainte de a se

²⁸¹ Cu toate că substratului inconștient al psihismului i-au fost dedicate (direct sau indirect) nenumărate studii (filozofice, metafizice, psihologie etc.), această zonă rămîne încă în mare parte a fi „terra incognita”, aflîndu-se, deocamdată, „în subconștientul științei psihologice” (*Бессознательное*... , p. 70).

²⁸² Сатпрем. *Шри Ауробиндо, или Путешествие сознания*. Санкт-Петербург, 1993, с. 65.

²⁸³ *Бессознательное*... ,p. 96.

²⁸⁴ Referitor la problema inconștientului se mai poate vedea: Zamfirescu Vasile. Dem. *Filosofia inconștientului* (ediția a doua, revăzută), București, Ed. Trei; 2 vol. 2001.

²⁸⁵ „Angoasă” – neliniște dusă la extrem, frică irațională.

naște în conștiință, apar și se dezvoltă roadele conștiinței și imaginației cotidiene.

Inconștientul superior sau supraconștientul. În această zonă se nasc formele supreme ale intuiției și inspirației – artistice, filozofice și științifice – „imperativele” etice, aspirațiile spre faptele umane și eroice. Aici e izvorul sentimentelor supreme ca, de exemplu, dragostea altruistă; aici e sediul talentului, precum și izvorul contemplației (revelației), a insight-ului și extazului; aici, la fel, se ascund funcțiile parapsihice supreme și energiile spirituale.

Cîmpul conștiinței – acest termen (nu chiar adecvat, dar clar și util pentru scopurile practice) definește zona conștientă a personalității: torentul infinit de senzații, imagini, gânduri, sentimente, dorințe și aspirații accesibile observării, analizei și aprecierii noastre.

„*Eul*” conștient, care reprezintă punctul autoconștiinței pure (conștiinței-de-sine), nu trebuie confundat cu „cîmpul conștiinței”. Conținutul schimbător al conștiinței (senzațiile, gândurile, sentimentele etc.) este un aspect, iar „eul”, ca centru al conștiinței noastre, este altceva. Distincția dintre aceste două zone poate fi comparată cu distincția dintre zona luminată a unui ecran și imaginea proiectată pe el.

„*Eul*” superior. „*Eul*” nostru conștient, de regulă, nu numai se cufundă în torentul de conținuturi ale conștiinței, dar, se vede, dispare total cînd adormim, pierdem cunoștința, ne aflăm în stare de hipnoză sau de narcoză. Dar cînd ne trezim, „eul”, într-un mod misterios, apare din nou nu se știe cum și de unde. Acest fapt ne face să presupunem că în spatele sau deasupra „eului” conștient se află „eul” adevărat, suprem, un centru permanent, din care se reîntoarce „eul” în zona conștiinței. La etapa actuală a cercetării științifice a psihicului despre „*Eul*” superior nu se poate spune aproape nimic concret, afirmă Asagioli.

Inconștientul colectiv. Între fiecare din noi și alte persoane în mod permanent se produc procese de „osmoză psihică”; ele se produc, la fel, între fiecare din noi și mediul psihic din jur.

Psihologia diferențiază, tradițional, următoarele stări de conștiință: starea de veghe, starea de somn, starea de vis. Însă cercetările unor autori (H. Rugg, R. Fischer, B. Wolman) au pus în evidență existența celei de-a patra stări de conștiință. R. Fischer evidențiază chiar șase stări: – starea de conștiință curentă, activă, cu ritmuri de relaxare și acestea active adeseori; – starea de conștiință activă cu o sensibilitate crescută prezentă în unele momente și mai ales în cele de creație (e prezentă și în stările de vis); – starea de conștiință

hiperactivă prezentă în stările maniacale și în cele de schizofrenie crescută sau în stările de blocaje psihice neașteptate; – starea extatică de esență mistică; – starea hiperactivă saturată de gândire concretă; – starea de conștiință calmă, de intensă concentrare pe un singur obiect sau obiectiv prezentă în cazurile de meditație zen și meditație transcendentă. Anne Chassaing condensează cele șase stări în patru. În fiecare din aceste stări informația se stochează în mod diferit.

Starea a patra de conștiință e caracterizată ca stare de extaz, de calm profund, de revelație. În cazul acesta apar stări ca după vis, precum și stări de trăiri de excepție, revelații și implicații transcendente. R.K. Wallance consideră starea a patra ca stare de iluminare interioară prezentă în procesele de creație, dar și sub forma obținerii unui calm interior extazial. Trecerea prin această stare e recunoscută de majoritatea cercetătorilor ca tehnică psihoterapeutică de relaxare și reconstituire psihică profundă (se obțin capacități înnoite, mai complexe și încărcate energetic și creativ). În această stare se eliberează un uriaș potențial al psihicului uman, aceasta fiind o stare privilegiată la care nu pot ajunge ușor toate persoanele. Efectele ei restructurează mecanismele de cunoaștere a omului și de trăire; produce o formă de implicație adaptativă în interrelațiile cu mediul tensionat și încărcat de stresuri. Tehnica (meditația) transcendentă se realizează sub magia cuvîntului (mantei) și a unei latente autosugestii catarctice.²⁸⁶ La fel, tehnicile artterapiei au în atenție obținerea stărilor de extaz de diferite grade, urmărind reconstituirea unei împăcări și a unui echilibru nu numai cu viața cotidiană, dar și cu marele cosmos. Starea a patra de conștiință este greu (dacă nu chiar imposibil) de definit și de caracterizat deoarece ea transcende mentalul. În această stare sînt stopate (neutralizate) organele obișnuite de simț. În rezultat, dispare orice legătură cu lumea din afară, orice lucru, orice imagine ce ține de aceasta. Toată atenția/concentrarea este orientată spre interior, spre centrul „eu”-lui, al „ființei profunde”. Se deschid procese (și calități psihice) ascunse, se eliberează intuiția. În cazul dat se poate vorbi de eliberarea formelor de gândire pre-logică, care sînt direct legate de curenții „continuali” („de profundis”) ai conștiinței. Acest tip de conștiință este totdeauna prezent în noi, dar rămîne acoperit de formele logice-discursive și operative ale gândirii. Această stare nu

²⁸⁶ *Dicționar Enciclopedic de Psihologie...*, p.702-703.

poate fi descrisă pentru că nu-și găsește reflectare în conștiință sub forme verbale și imagistice.^{287,288}

După cum am menționat deja, viața psihică poartă un caracter integrat, toate instanțele psihicului aflându-se în regim de conlucrare. Conștientul și inconștientul se întrepătrund. Nimic, nici chiar cea mai neașteptată senzație, nu apare din van. În orice activitate (acțiune) a omului participă, într-o doză mai mare sau mai mică, atât conștientul, cât și inconștientul. Marele matematician Henri Poincaré susținea că în momentele de „înseninare” creatoare el reușea să simtă activitatea (participarea) comună a conștientului și inconștientului, unde inconștientului, care e legat în mai mare măsură decât conștientul de sfera emoțională, îi revine rolul hotărâtor în alegerea acelor combinații matematice, care să satisfacă maximal criteriul estetic (adică să fie nu numai corecte, dar și „frumoase”).²⁸⁹

În antecamera conștiinței permanent se îmbulzesc, așteptându-și rîndul, multiple idei venite din substraturile profunde ale inconștientului. Atunci cînd pronunțăm o frază, unde s-ar afla, oare, cea de-a doua, căci conștiința e ocupată cu prima? Întrebă W. James. În anticameră. Un astfel de inconștient autorul îl numește „conștient periferic” (similar se vorbește de „gîndire periferică”, „văz periferic”, „auz periferic”, dar care înseamnă puțin altceva decât ceea ce subînțelege W. James prin „conștient periferic”, cu toate că o oarecare asemănare de sens între termeni există). La nivelul conștiinței periferice – adică între două „lumi” – se produc, deseori, lucruri „stranii”, unicat. Wagner mărturisește că, aflîndu-se în stare de boală (febră, friguri), ațipise, parcă, pentru o clipă. În acest moment s-a născut în conștiință preludiul la opera *Aurul Rinului*, pe care nu-l putea concepe mult timp, opera fiind demult finisată.

K. Jaspers dă următoarea perspectivă asupra omului reieșind din conținutul interior: *homo reagens* ține de lumea senzorial-spațială;

²⁸⁷ Starea a patra a conștiinței pare să aibă o echivalență în lumea fizică, și anume în ceea ce se numește „a patra dimensiune”. DEX-ul tratează a patra dimensiune ca – „ceva imposibil, ceva neconceput încă de mintea omenească”.

²⁸⁸ Despre stările modificate ale conștiinței, despre starea a patra a conștiinței, despre funcționarea holografică a creierului, precum și despre alte interpretări de ultimă oră a psihicului uman a se mai vedea: Trandafir Claudin, Grigore Marinela. *Știința conștiinței. Curs teoretic și practic de parapsihologie*, București, Ed. Kamala, 2002.

²⁸⁹ Адамаре Жак. *Исследования психологии изобретения в области математики*. Москва, 1978.

omul este un animal reactiv, el poate fi studiat prin metode experimentale neuro-fiziologice, prin metoda reflexelor condiționate și prin alte metode (etologice și fiziopsihologice); *homo naturalis* ține de lumea cultural-sufletească; în această lume este loc pentru subiectivitate; abordarea se poate face psihologic-intelectiv; *homo spiritualis* ține de lumea valorilor superioare și a aspirațiilor; specificul uman este căutat dincolo de viața organică și de manifestările sale aparente, în „existența autentică” sau chiar în legăturile sale cu transcendența.²⁹⁰

Există și alte modele psihice ale omului. N. Hartmann, de exemplu, deosebește straturile: *material, organic, psihic și spiritual*. (Dacă vorbim de „spiritualitate”, constată A. Athanasiu, este pentru că noțiunea de „psihic” nu este suficientă pentru a desemna, fără echivoc, unele tendințe și aspecte caracteristice ale vieții sufletești²⁹¹).

V. Frankl a legat spiritualul de viața axiologică, deci de lumea valorilor sociale, etice, estetice, religioase etc. și de capacitatea omului de a se putea distanța de sine însuși, luînd atitudine față de propriile trăiri. După el, omul „cu suflet” rămîne încă un homunculus dacă nu are și spirit. Pentru P. Moor spiritualul se leagă de sens. Viața în spațiul existenței spirituale este viața sub semnul sensurilor. Omul nu este numai o creatură riguros homeostatică²⁹², dar și o ființă mînată de dezechilibre și neliniști creatoare. După existențialiști, omul se află în lume ca o ființă neliniștită, în criză în raport cu datele fundamentale ale morții, sensului vieții și culpabilității (Pascal, Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Jaspers, Sartre, Berdiaev, Marcel, Binswanger, Cioran ș.a.).

Caracterizînd lumea interioară a omului sub aspectul relației ei cu arta muzicii, nu putem să nu ne referim (fie și tangențial), pe lângă noțiunea de „suflet”, și la cea de „spirit” care, la fel, ține de universul interior și care se tratează, deseori, arbitrar, în afara unor rigori științifice. Cu atât mai mult că în lucrările muzicologice și estetice se întîlnește frecvent acest termen, vorbindu-se de „valoarea spirituală”, de „aspectul spiritual”, de „acțiunea spirituală”, de „lumea spirituală” etc. a acestei arte. Noțiunea de spirit nu intră în vocabularul larg al psihologiei. Dar în cazul nostru n-o putem neglija. Pentru a diferenția acești doi termeni aducem, ca una din variante, formularea dată de W.

²⁹⁰ Cf. Athanasiu A. *Elemente de psihologie medicală*, București, Editura medicală, 1983, p.25.

²⁹¹ Idem, p.26.

²⁹² = Proprietate de a-și menține diferite constante fiziologice.

Wundt: „Semnul caracteristic al noțiunii de spirit este acela că între spirit și existența fizică nu e posibil de stabilit o legătură prin organele de simț ca în cazul legăturii dintre corp și suflet. În cazul spiritului această legătură poate fi sau absolut de ordin extern, sau poate chiar să lipsească total”.²⁹³

Vom deosebi, respectiv, noțiunile de „*stare de spirit*” și „*stare psihică*”. „Starea de spirit”, vizavi de „starea psihică”, este o stare mai generală și mai fundamentală a interiorului. Anume spiritul dă tonul psihicului, anume spiritul dirijează (conduce) cu psihicul. Aducem un exemplu simplu pentru a ilustra teza. Persoana care frecventează regulat biserica în zilele de duminică și de sărbători religioase își reglează și coordonează stările psihice din restul timpului în concordanță cu această stare de spirit „creștină”; își raportează gândurile, pornirile afective, acțiunile particulare la această stare de spirit generală.

3.2. MUZICA ȘI PSIHICUL: INTERFERENȚE ȘI INTERCONDIȚIONĂRI

„Despre ceea ce este emoția cel mai bine
aflăm prin mijlocirea muzicii, așa că
psihologul trebuie să-și ia în ajutor aparatul
acestei arte pentru a cunoaște viața interioară
a emoției, chiar dacă această artă
nu-l interesează la direct”.

(Georg Gottfried Gervinus)

„Prin muzică poți converti omul
spre orice eroare și spre orice adevăr:
cui i-ar reuși să combată tonul?”

(Friedrich Nietzsche)

„Bach – cel mai abisal psiholog”
(George Bălan)

Muzica și psihicul se află într-un raport de interacțiune și intercondiționare dintre cele mai intime și directe. Repercusiunile poartă un caracter definitiv pentru ambele părți. Pe de o parte, muzica este emanația sufletului, pe de alta, psihicul își datorează

²⁹³ Cf. Гримак Л. *Op. cit.*, p. 103.

existența, în sens considerabil, muzicii (artei).²⁹⁴ Caracterul temerar al acestei afirmații se stinge în rezultatul examinării atente a problemei, când se ajunge în mod firesc la concluzia că în afara muzicii evoluția psihică a omului ar fi parcurs o altă traiectorie; constituția lui psihică ar fi fost, în lipsa celor circa 40.000 de ani de muzică, alta. „Muzica este o putere considerabilă. Ea aparține unei lumi care acționează asupra condiției noastre fizice și psihice în întregime”, remarcă M. Gabai și J. Jost.²⁹⁵ Aceeași acțiune determinantă a muzicii asupra procesului de constituire a psihicului o accentuează și E.T. Gaston: „Muzica e corelată strâns cu simțăminte afectuoase și prin urmare poate trezi efectiv ceea ce adesea se află într-o profundă prăbușire... Această trezire este esențială și de o vitală importanță”.²⁹⁶ În altă lucrare același autor afirmă: „Semnificația experienței estetice a muzicii asupra individului constă în aceea că fără ea va fi mai puțin complet decât o ființă omenească”.²⁹⁷

Acțiunea muzicii asupra psihicului este de natură constitutivă pentru că poartă un caracter complex (în detalii) și total (în ansamblu), începând cu nivelul psihosomatic și încheind cu cel metapsihologic; ea pune în aplicație întregul univers interior, de la stări afective ușoare la stări de meditație profundă.

Muzica influențează puternic psihicul pentru că ea influențează, în primul rând (și prin aceasta, în esență) procesele interioare de primă importanță vitală, atât fiziologice, cât și – derivat dar și autonom – psihice: presiunea arterială, frecvența pulsului, respirația, tubul digestiv; ea afectează puternic unele organe inervate de nervul vag etc.²⁹⁸ Somaticul influențează emotivitatea, mai larg – întregul sistem psihic²⁹⁹, care este de natură dinamică, aflându-se în perpetuă vibrație și oscilație. Anume în baza acestui principiu *dinamic* (mai exact, *ritmo-dinamic*) se stabilește organica legătură a muzicii cu

²⁹⁴ Afirmația lui Emil Cioran precum că „de n-am fi avut suflet, ni l-ar fi creat muzica” nu pare a fi doar o figură de stil.

²⁹⁵ Gabai M., Jost J. *Detente psicho-musicale en odontostomatologie*, Paris, 1972, p. 37.

²⁹⁶ Gaston E.T. *Functional music. – Basic concepts in music education*. The Univ. Of Chicago Press, 1958, p.299.

²⁹⁷ *Music in therapy*. Edited by E. Thayer Gaston, 1968, p. 5.

²⁹⁸ Athanasiu A. *Op. cit.*, 1983.

²⁹⁹ Despre dualismul „corp-suflet” a se vedea, de exemplu: Binet Alfred. *Sufletul și corpul*, București, 1996; Gavrilu Leonard. *Cerebrologie și fiziologie. O privire asupra dualismului*, București, 2000.

psihicul, prin el se produce omogenizarea și contopirea lor intimă.³⁰⁰ Procesele mintale sînt, în esență, de natură motorică.³⁰¹ Fenomenul vibratoriu de natură impulsivă ce se produce în creier în rezultatul unei re-acții (= acțiune de răspuns, adică acțiune *repetată* în creier) la un stimul extern psihologia l-a numit prin termenul de "senzație". Or, senzația nu este altceva decît un tip de vibrație. Nu în sens figurat – „vibrații sufletești” – dar în sens direct: creierul e un sistem vibratoriu. Orice gînd provoacă în mod spontan și obligatoriu o anumită tensiune a mușchilor respectivi, demonstrînd tendința de a se realiza motoric. Și dacă în consecință rămîne doar ca gînd, apoi de aceea că mișcarea nu este încheiată, nu este exteriorizată definitiv, rămînînd într-o formă ascunsă, dar foarte reală, activă.

Psihologul englez E. Glower aduce serioase argumente vizavi de relația intimă și practic indisolubilă dintre fenomenul *muzică* și fenomenul *psihic*. Prezența excitanților ritmici de divers gen, înregistrați la copii, independent de faptul prin care canal senzorial intervin, ne vorbește de faptul că ritmul e pus în serviciul autoexprimării psihice a copilului înaintea altor mijloace ca, de exemplu, vorbirea, desenul și scrisul. De aceea, arta muzicii, pantomimei, dansului deține o legătură mult mai directă și profundă cu formele incipiente (bazale) de autoexprimare psihică. Ele, oricît de înalt grad de dezvoltare ar atinge, într-o măsură mult mai mică se supun analizei decît produsele vizuale și verbale. Aceste forme psihice primare (bazale) constituie piatra unghiulară a vieții psihice a copilului, ele subordonîndu-se legilor fundamentale care dirijează activitatea psihică în general.³⁰² Ulterior aceste forme fundamentale psihoritmice influențează apariția gîndirii și altor procese psihice ale copilului. Cele relatate de E. Glower constituie o descoperire și argumentare nespuse de importantă pentru a înțelege abisala relație om-muzică, rolul

³⁰⁰ Psihologia operează cu noțiunea de „potențialitate” – caracteristică a influxului nervos, ce se poate înregistra sub formă de undă scurtă. (*Dicționar Enciclopedic de Psihologie...*, p.527). Din acest motiv, în psihologie se operează cu termenul de „psihoritmie”.

³⁰¹ De notat că termenul de „emoție” provine de la latinescul „motio” (sau „moveo”), care se traduce ca: 1) *mișcare* (în general); 2) *mișcare sufletească, emoție*. E important de remarcat că în noțiunea latină de „motio” aceste două înțelesuri se îmbină într-un tot unitar. (A se vedea dicționarul latin).

³⁰² J. Piaget consideră că prima etapă a dezvoltării inteligenței copilului înainte de apariția limbajului este a unei inteligențe senzori-motorie. (*Dicționar Enciclopedic de Psihologie...*, p.636).

fenomenului muzical în procesul genezei și dezvoltării psihicului uman, precum și a condiției (stării, caracterului) lui de toată viața.³⁰³

Medicul francez A. Thomatis a cercetat acțiunea sunetelor de înaltă frecvență asupra psihicului uman. El a demonstrat că omul nu numai le aude: vibrațiile sonore acționează asupra nervilor urechii interne unde, transformîndu-se în impulsuri electrice, se îndreaptă spre creier. Unele din ele ajung la zona auditivă și sînt percepute ca sunete, altele – în creierul mic, responsabil de mișcările complicate și de simțul echilibrului corporal. De acolo ele se transmit sistemului limfatic care controlează emoțiile și secreția substanțelor biochimice, inclusiv a hormonilor ce acționează asupra organismului întreg. Potențialul electric, creat de sunet, pătrunde în scoarța cerebrală, care reglează funcțiile psihice superioare și care dirijează comportamentul. În opinia lui A. Thomatis *urechea este un organ care formează conștiința umană*. Sunetul este una din sursele energetice ale creierului și organismului. A fost determinată legătura directă între diapazonul perceptiv auditiv al omului, diapazonul vocii lui și starea sănătății.

A. Pontwik, fondatorul școlii suedeze de meloterapie, împărtășește concepția *psihorezonanței*, conform căreia substraturile abisale ale conștiinței rezonază cu formele armonice sonore și devin, prin aceasta, accesibile înțelegerii. Sprijinindu-se pe teoria inconștientului colectiv a lui C. Jung, autorul a dezvoltat metodele de acces la substraturile profunde ale psihicului prin combinații sonore cu efect de armonici (sunete particulare).³⁰⁴ Este constatată (în electroencefalogramă) creșterea ritmului alfa în cazul plăcerii rezultate din muzica audiată. Este cunoscută, la fel, metoda nefarmacologică de tratament numită „muzica creierului” (Ia. I. Levin).

Muzica se adresează diverselor planuri ale lumii psihice. „După ritm, intonație etc., muzica poate provoca somn sau excitație nervoasă, veselie sau tristețe, dinamizare sau inhibiție, optimism sau pesimism, poate releva adevăruri sau pune întrebări profunde despre existență, poate aduce răspunsuri, poate fructifica gîndirea abstractă, poate produce limpeziri teoretice etc.”, subliniază medicul A. Athanasiu.³⁰⁵

³⁰³ Glower E. *Freud or Jung*, p. 174-175.

³⁰⁴ Шушарджан С. *Музыкотерапия и резервы человеческого организма*. Москва, 1998.

³⁰⁵ Athanasiu A. *Op. cit.* p. 300.

Muzica ritmizată (muzica populară cu caracter de dans, muzica rock etc.) este mai ușor primită de om, deoarece pune în mișcare „partea de jos” a corpului (de la gât în jos), declanșând mișcări psihofiziologice ușoare. Altfel stau lucrurile cu muzica de caracter profund (cea clasică sau unele genuri populare – doina, de exemplu), care pune în mișcare „partea de sus” a corpului (de la gât în sus). (Aici ar fi cazul să ne amintim de „chakrele”³⁰⁶ corpului uman, inferioare și superioare). Mentalizarea centrului respectiv amplifică energia sonor-interioară respectivă, constată Steliana Calos.³⁰⁷ Stările de conștiență generează stări de energie corespunzătoare; energia merge acolo unde merge gândul, dar un gând intens direcționat.

După cum se știe, aparatul analitic al omului constă din secțiunile centrale ale sistemului nervos, adică din substanța nervoasă a șirei spinării și cea a creierului propriu-zis. În plan genetic prima (măduva spinării) prezintă un produs de proveniență mai timpurie decât creierul, de aceea exercită în viața organismului funcții de natură primară, inferioară. Aici este localizat centrul motor al organismului. Scoarța cerebrală se prezintă ca o structură suprapusă (superioară). Astfel, am putea spune în legătură cu aceasta, muzica de tip rock (în special rock de prost gust) acționează la nivel de „șira spinării”, iar muzica elevată – la nivel de cortex, de intelect.

Se observă o corelație între tonalitatea afectivă a anumitor stimulări muzicale și conținutul afectiv al viselor care survin la cel ce doarme.³⁰⁸ Este cunoscut efectul pe care îl are, de exemplu, cântecul de leagăn asupra copilului: ritmul și intonația cântecului conferă ritmicitate – iar prin aceasta, calmitate – organismului, liniștindu-l, echilibrându-l, armonizându-l, sau psihologic spus, reintegrându-l. Mișcările ritmice sînt utilizate cu succes și în cazul diverselor forme de stres. „Ritmul este o constrîngere, observă Nietzsche, el naște o irezistibilă chemare spre a te supune, a participa”.³⁰⁹ Ritmul muzical acționează eficient asupra creierului, asupra ritmului funcționării lui,

³⁰⁶ Se numesc „chakre” (roți sau lotuși) centrele vitale ale corpului astral care corespund unor centre eterice aflate în legătură cu marile plexuri nervoase. Există șapte mari chakre. (*Dicționar de Teosofie-Esoterism-Metafizică-Masonerie*, București, Ed. Herald, p.55).

³⁰⁷ Calos Steliana. *Emisia unui sunet vocal raportat la legea octavei și rezonanța naturală*. În: Revista „Muzica”, nr.3, București, 1997, p.65-87.

³⁰⁸ Athanasiu A. *Op. cit.* p.302.

³⁰⁹ Nietzsche Fr. *La gaya scienza*. În: Ницше. *Op. cit.*, p. 564.

generînd valuri de unde. La stadiul obiectiv, afirmă A. Iorgulescu, muzica este temporalizată la toți parametrii săi; la stadiul subiectiv temporalitatea ei rezonază cu temporalitatea proceselor conștiinței. Dinamica sonoră naște o dinamică de stări.³¹⁰ Dragostea, interesul, atracția omului pentru muzică izvorăsc atît din firea lui, cît și din natura muzicii. Există o fericită îmbinare între necesitățile interioare ale omului și latura emoțională a muzicii. Una ajută pe cealaltă, căpătînd, alternativ, rolul de cauză și efect.

Dereglarea ritmică a funcționării creierului produce incomodități psihice. Dacă e să ne amintim că organismul uman funcționează în baza a circa 300 de ritmuri, atunci este înțeles ușor faptul de ce anume ritmul iese pe primul plan în modificarea stărilor interioare. Lucrul acesta a fost constatat încă în antichitate (pitagoricienii sau Aristotel, de exemplu). Mai tîrziu Nietzsche observă că apariția poeziei, precum și efectul ei magic, se datorează anume ritmului.³¹¹ Poezia nu este altceva decât ritmizarea vorbirii (într-un anumit fel spus, desigur). Se știe, la fel, că versurile mai ușor se memorizează decât vorbirea incoerentă. Grație capacităților specifice (magice) ale ritmului, a fost ritmizată și rugăciunea (precum și alte forme de adresare divinității) pentru ca mai bine și mai ușor să fie auzită de Dumnezeu (inițial, de zei). Muzica și dansul erau aplicate larg în diverse practici magice, spirituale, în primul rînd datorită puterii ritmului de a modifica stările psihice. De aceea, Nietzsche întrebă: a existat, oare, ceva mai folositor pentru primitivii superstițioși decât ritmul? Cu ajutorul lui puteai obține orice. Pînă în ziua de azi, observă filozoful, omul rămîne prizonierul ritmului.

Dar cu toate că ritmul intră în viața interioară odată cu constituirea psihicului, gîndirea umană este aritmică după caracterul său. Intelectul, după destinația sa, nu poate avea o ritmicitate proprie – el trebuie să fie gata pentru orice schimbări care pot interveni în orice moment. În același timp această aritmicitate a intelectului intră în contradicție vie cu majoritatea funcțiilor organismului, care sînt supuse unor ritmuri stricte. De aceea, omul așteaptă orice ocazie de a se alătura ritmului – pretutindeni unde este posibil el caută simetrie,

³¹⁰ Iorgulescu A. *Timpul muzical. Materie și metaforă*. București. Ed. Muzicală, 1988, p. 38

³¹¹ Nietzsche Fr. *Despre nașterea poeziei*. În: *La gaya scienza*. *Op. cit.* p. 363-365.

proporție etc. Omul ca și cum e obsedat de ritmurile de care îl lipsește propria gândire.³¹²

Ritmizarea-muzicalizarea cuvîntului conferă acestuia calități expresive superioare, sporind acțiunea lui psihologică. Același procedeu și cu același scop este utilizat nu numai în practicile mistice antice, dar ulterior, și în formele sacre de adresare din ritualul creștin. Episcopul de Alexandria Athanasios (cca 295-373), reflectînd asupra manierei de a rosti psalmii, accentuează importanța deosebită a elementului ritmico-melodic, care le conferă un caracter intonațional deosebit, aducînd sufletul într-o stare calmă și meditativă. Întrebîndu-se de ce psalmii se cîntă, adică care este folosul cantabilizării lor, Athanasios răspunde: intonarea psalmilor, prin însăși melodicitatea și armonia lor, pune în vibrație sufletele cîntăreților și ascultătorilor, aducîndu-i într-o stare de beatitudine, pace și iubire. Oricine cîntă psalmii își armonizează sufletul, din stare disonantă aducîndu-l în stare consonantă. Sufletul acordat „melodic” uită de pasiuni, îndreptîndu-și gîndurile spre ceruri.³¹³ Cîntarea psalmilor nu urmărește plăcerea auzului, ci redarea stării interioare a celui ce cîntă, intrarea, prin cînt, în lumea spiritului.³¹⁴ Muzica contribuie activ la intrarea în starea de dumnezeire. Psalmii sînt clasificați după caracterul lor: de laudă, de rugă, de mulțumire, povățuitor, profetic, narativ, tînguitor, de spovedanie. Astfel, fiecare persoană își poate alege de fiecare dată psalmul corespunzător stării lui sufletești.

Teoria „psihologică” a apariției și funcționării artei este tratată și argumentată de Liviu Rusu în lucrarea „Eseu despre creația artistică”.³¹⁵ Opera de artă, observă autorul, nu este ceva dat (parvenit

³¹² Рагинский Я. *Изучение палеологического искусства и антропология*. In: „Вопросы антропологии”, вып. 21, Москва, 1965, с. 155.

³¹³ Бычков В. *Op. cit.*, p.129.

³¹⁴ Atragem atenția asupra noțiunii de *vocație*, care înseamnă *chemare*. *A invoca* înseamnă *a chema în ajutor*, mai ales o divinitate (DEX). Expresia *a invoca*, deci, poate fi tratată și ca *intrare în voce*. Alt termen cu aceeași rădăcină, *Invocație*, înseamnă „chemare adresată de către un poet muzei pentru a-l ajuta în realizarea creației sale” (DEX).

Și încă o observație. Dacă muzica ne creează o stare de *entuziasm*, atunci acest cuvînt din grecește (en-theos) înseamnă „posedat de zei”. Alt termen la subiect: *a decanta* înseamnă *a curăța de impurități*, *a limpezi*. Ș.a.m.d. Toate aceste lucruri țin la modul direct de ceea ce omul a numit *cînt*, *muzică*.

³¹⁵ Rusu L. *Eseu despre creația artistică. Contribuție la o estetică dinamică*, București, 1989.

de undeva), dar izvorăște din adîncurile interioare ale ființei umane, este o producție a sufletului. Creatorul creează pentru că el nu poate să nu creeze. Aceasta este o stare a firii, o atitudine față de viață, un mod de a exista. Autorul își întemeiază teoria pe argumente foarte logice, expunînd-o destul de explicit și convingător. Vom scoate în relief cîteva poziții ale acestei teorii.

La baza vieții (oricărui organism) se află mișcarea. De exemplu, organismele inferioare – hidra verde, vorticela ș. a. – închise într-un vas de sticlă, se mișcă: mai activ cînd le este foame, și mai puțin activ cînd sînt sătule. Motivul mișcării este următorul: ele doresc să depășească o stare de dezechilibru, în cazul dat, echilibru de natură fiziologică. Organismul se mișcă fără încetare, impulsivat fiind de permanentele stări de dezechilibru. La baza vieții psihice la fel se află mișcarea, numai că ea nu este de natură exterioară (de simplă supraviețuire), dar de natură interioară. Omul tinde să scape de permanentul dezechilibru sufletelesc. Cu cît organismele sînt mai superioare în dezvoltarea lor, cu atît mișcările interioare sînt mai complexe. Excitația interioară, care este un dezechilibru produs de tensiunea psihică, stă la baza tendinței artistice, afirmă L. Rusu. Caracteristica ei fundamentală este scoaterea în evidență a lumii interioare, pe cînd instinctele de conservare și de reproducere tind spre lumea exterioară. Creația artistică, așadar, apare dintr-o tendință contrară celei de satisfacere a necesităților imediate, instinctive. Dar lupta cu aceste tendințe instinctive este departe de a urmări suprimarea sau eliminarea fondului biologic. Dimpotrivă, omul luptă cu instinctele pentru a aprofunda însemnătatea naturii lor și, scrufînd profunzimea lor, ia o atitudine împotriva satisfacerii lor superficiale. Numai prin această constrîngere reușește el să le dea o expresie superioară. Opera de artă, deci, nu se naște din prelungirea impulsurilor instinctive, ci ca o evaziune din strîmtoarea lor. Nemulțumirea resimțită din cauza naturii sale inferioare, dorința de a o depăși, îndeamnă omul să se ridice deasupra simplei condiții biologice și să-și formuleze scopuri ce-o depășesc. În această tensiune, care presupune o retragere și aprofundare în sine, se produce dezechilibrul ce duce la creația artistică. Acest dezechilibru este de o așa natură și putere, încît pretinde o atitudine creatoare chiar din momentul apariției lui. Omul nu devine creator, el este creator prin esența intimă a naturii lui. El nu poate alege între a crea și a nu crea, dar creează pentru că nu poate să nu creeze. Astfel, continuă L. Rusu, pe structura biologică se

construiește treptat o unitate structurală suprabio logică – o unitate spirituală. Prin retragerea în sine omul triumfă asupra naturii primitive. Animalul nu se retrage în sine, de aceea nu cunoaște nici neliniștea sufletească, dar nu are nici viață spirituală. Creația artistică, conchide L. Rusu, este o atitudine generală, globală a sufletului.

Opera de artă este, după cum vedem, ceea ce este extras din neliniștea interioară, exteriorizat prin mijloace oferite de lumea exterioară – sunet, piatră, bronz etc. Astfel, sunetul este materia prin care are loc exteriorizarea unui conținut interior. „Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Debussy... Nu ambiția de a fi originali, ci nevoia irepresibilă de a scoate la lumină ceea ce simt că au mai prețios în străfundul ființei lor – drumul căutării și descoperirii Sinelui”, caracterizează acest proces D.Scurtulescu.³¹⁶ Dorința de a se exprima prin sunetele muzicii și de a se elibera, prin aceasta, de trăirile ce-i invadau interiorul din cauza dragostei fără răspuns pentru actrița irlandeză Henriette Smitson, l-a însoțit pe Berlioz pe întreaga perioadă a creării „Simfoniei fantastice”. După cum se știe, simfonia poartă un caracter autobiografic. Programul ce precede partitura povestește despre un tânăr muzician care, aflat în stare de depresie profundă din cauza dragostei, hotărăște să se otrăvească cu opium. Dar doza mică s-a dovedit a fi salvatoare. În schimb, în conștiința afectată sentimentele și amintirile se transformă în imagini muzicale. Chipul iubitei capătă forma unei melodii obsedante, pe care eroul o aude pretutindeni. În partea a doua a simfoniei eroului îi apare în vis scena precum că o omoară pe iubita sa, fapt pentru care îl duc la execuție. În acest fel Berlioz și-a luat revanșa. Creînd lucrarea, compozitorul într-un mod specific și-a învins chinurile interioare, „tratându-se” de dragostea nefericită.

Emil Cioran, referindu-se la aceeași problemă, mărturisește: „Tot ce am scris are pentru mine, fără excepție, valoare terapeutică. Am scris pentru a mă elibera de o povară sufletească sau pentru a o face mai ușor de suportat. Am observat, că ori de câte ori scriu despre stările mele, mă simt mult mai bine. Dacă nu m-aș fi putut exprima, m-aș fi dat la tot felul de excese. Cunosc oameni care nu s-ar fi prăbușit dacă ar fi putut să scrie. Trăirile mele au devenit cărți. O carte este o sinucidere amânată”.³¹⁷

³¹⁶ Scurtulescu D. *Pseudojurnalul unui muzician*, București, 1995, p.92-93

³¹⁷ *Convorbiri cu Cioran*, București, 1993, p.111, 120.

Tendința omului de a mărturisi ceea ce a auzit, eliberându-se prin aceasta de tensiunea interioară prin cuvânt (care e sunet) este înăscută, afirmă W.Humboldt. Sînt cunoscute terapii catarctice – terapii bazate pe valoarea terapeutică a mărturisirii și reviviscenta amintirilor cu puternică încărcătură afectivă, reprimată în viața cotidiană. Aici se încadrează primele forme de terapie psihică elaborate de Breuer și Freud, ludoterapia, artterapia (de toate genurile – scris, pictură, dans etc.) ș.a

Muzica este folosită eficient și sub aspect *psihanalitic*. Jung considera că conflictele interioare ascunse pot fi exteriorizate prin artă (prin activitatea artistică); prin artă pacientul își poate „neutraliza” tendințele refulate, reglîndu-și individual activitatea psihică și descoperind în sine capacități încă nemanifestate. Poeții mărturisesc: unul din ei s-a eliberat prin versuri de un chip monstruos ce ani de-a rîndul îi teroriza conștiința, altul a transmis personajelor din cărțile scrise de el calitățile sale negative, eliberîndu-se, prin aceasta, de ele. Lermontov, de exemplu, scrie: „...Acest chip sălbatic, /Mi-a însoțit gîndirea ani în șir, /Dar eu, lăsîndu-mă de orice visuri, /Și de acesta am scăpat – prin versuri”.³¹⁸

Acestea sînt exemple tipice de *sublimare* a sentimentelor negative prin creație. Muzica (arta, în general) se descoperă a fi una din căile regale în acest sens.

“Cînd muzica ascuți îți vine a plînge?

Ceva frumos te poate doar mîhni?

De ce-o iubești cînd inima ți-o frînge

Și-ți dă tristeți în loc de bucurii?”

întreabă despre muzică Shakespeare. Cîntîndu-și durerea, omul „scapă” de ea. Cîntecul e mai mult decît cîntec. El se autotranscende, lărgindu-și sfera de acțiune pur artistică.

Expunem un exemplu al apelării – apelare în mare parte inconștientă – a omului la muzică în scopul păstrării armoniei, calmului și sănătății interioare. E vorba de poporul nordic iakut (Republica Saha-Iakutia). Iakutul, în timpul călătoriilor îndelungate cu sania trasă de cerbi, cîntă descriind liber tot ce vede în calea sa. Această improvizație muzicală spontană prezintă în sine un eficient procedeu psihoterapeutic. Un lucru semnificativ: omul cîntă liber fără a-și încorda vocea, practic – pe un singur ton. Din punct de vedere

³¹⁸ Traducere I. G.

fiziologic aceasta nu este altceva decât o prelungă expirație, ce depășește, ca timp, inspirația. (De menționat că după același principiu sînt construite toate tehnicile respiratorii orientale: yoga ș.a.). În același sens putem vorbi de cîntecul liponilor (locuitorilor băștinași ai Finlandei), care n-are nici început, nici sfîrșit, el e un permanent simț; cîntecul lor nu știe de formă, el sună permanent în conștiința interioară apărînd pe buze spontan.³¹⁹

În practica vitală au căpătat răspîndire așa numitele forme *comitante* (însoțitoare)³²⁰ de receptare a muzicii – în ansamblu cu alte activități extramuzicale: însoțirea lucrului fizic, a exercițiilor de marș ale militarilor, diverse distracții însoțite de muzică, precum și participarea muzicii la crearea altor arte sintetice (teatru, cinematografie etc.).³²¹ În toate aceste cazuri muzica vine cu acțiunea sa emoțională pozitivă. În activitatea de producție (la fabrici, uzine) muzica „scurtează” timpul de lucru, economisește puterile fizice, diminuează simțul oboselii, emancipează forțele psihice din „cătușele” monotoniei etc.³²² Este cunoscut efectul muzicii în timpul operațiilor chirurgicale, a preîntîmpinării prin muzică a pierderii conștiinței în timpul transfuziei de sînge. Pot fi aduse și alte exemple de utilizare a muzicii în diverse activități practice cu scopuri psihoterapeutice.

Multiple date științifice arată că muzica deține supremația în influența sa asupra interiorului nostru în raport cu alți excitanți. Prin audierea direcționată a unei anumite muzici pot fi obținute rezultate foarte concrete. Unii psihoterapeuți, de exemplu, recomandă de a-i audia în vremea dimineții pe Haendel, Haydn, Vivaldi, muzica cărora

³¹⁹ Același lucru poate fi observat și la alte popoare, ca, de exemplu, la poporul stepelor fără de margini – kazah. Același scop psihoterapeutic îl urmărește, se vede, și fredonatul involuntar al căruțașului (drumețului) nostru, care, de îndată ce pornește la drum, aude o melodie ce-o fredonează în sine sa. Muzica singură vine în conștiință pentru a alunga urîtul, forțele „negre”.

³²⁰ Comitatus (lat.) – însoțire.

³²¹ Muzica utilizată ca fundal sonor-estetic în cadrul altor activități cotidiene ale omului mai poartă denumirea de „muzică de ambientă” (în grădina publică, în mijloacele de transport, în cafenea, la uzine/fabrici în activitatea de producere etc.).

³²² Începînd cu anii 60 ai secolului XX marile întreprinderi comerciale și industriale din SUA și Europa apuseană au început să introducă muzică în orele de lucru pentru a optimiza condițiile de muncă. Unul din experimentele cu utilizarea muzicii în producție a arătat o creștere a productivității de la 4% la 25%, cu media de 7% ziua și 17% noaptea. (*Dicționar Enciclopedic de Psihologie...*, p.469). Acest lucru se produce în baza faptului că muzica, după cum o definește dicționarul citat, este o activitate cu „funcții de energizare”.

acționează destul de benefic asupra stării psihice generale. Ascultarea în momentul trezirii din somn a melodiei îndrăgite creează o dispoziție corespunzătoare pentru toată ziua. Cu ajutorul muzicii e mult mai ușor să depășești stările de stres zilnic. Datorită transpunerii conștiinței în limbajul simbolurilor artei, religiei, omul își ordonează derularea trăirilor interioare. În caz contrar, ele pot lua o turnură haotică. Apelarea la simboluri stimulează desfășurarea proceselor fiziologice în direcția corespunzătoare. Este demonstrat că atunci cînd omul se află într-o activitate artistică, creierul activează mult mai intensiv și benefic pentru starea generală decât în timpul unor activități obișnuite.³²³

Arta, după cum am constatat, apare din tendințe și necesități interioare de importanță vitală. Totodată, ea devine, prin aceasta, explorator și valorificator activ și de neînlocuit al profunzimilor psihice. „Starea estetică, zice M. Florian, înfinge rădăcini în abisurile naturii noastre”.³²⁴ Arta alimentează psihicul, dar și dezvăluie psihicul, remarcă M. Dragomirescu.³²⁵ Sensibilitatea obișnuită se poate valorifica și fără experiența artistică. Sentimentul spontan cotidian, neajuns în aria distilărilor estetice, e supus instabilităților, riscînd să devină capricios, vulnerabil. În schimb, sentimentul reîntărit de experiența estetică se autoregenerează și se autoperpetuează. Întîlnirea repetată a psihicului cu opera de artă îl fortifică, îl maturizează, îi dă consistență.³²⁶ Dedicînd un întreg capitol „nutriției psihice”, M. Dragomirescu scrie: „În epoca modernă termenul este repus în valoare de Rene Huyghe”.³²⁷ El ridică nutriția psihică de la nivelul actului opțional de consum artistic la cel al obligativității. După cum regenerarea morfologică are nevoie de aport alimentar, de cantitatea obligatorie de proteine, săruri minerale, tot astfel reechilibrările și stimularea psihismului au nevoie de sculpturi și tablouri, de simfonii și poeme. Cel ce nu e convins de aceasta, rămîne un deficitar. În carență de energie specifică (emoțională, spirituală – I.G.) psihicul riscă să devină subdimensionat.³²⁸ Astfel, continuăm noi, muzica nu este doar un adaos la viață, ea îndeplinește o funcție homeostazică determinantă. Muzica nu aduce doar anumite servicii psihicului, dar se descoperă a fi

³²³ Петрушин В. *Музыкальная психотерапия*. Москва, 1999.

³²⁴ Florian M. *Metafizică și artă*, Cluj, 1992, p.159.

³²⁵ Dragomirescu M. *Ritm și culoare*, Timișoara, 1990, p.145, 152 ș.a.

³²⁶ Idem, p.174.

³²⁷ Huyghe Rene, Rudel Jean. *L'art et le monde modern*, Paris, 1970.

³²⁸ Dragomirescu M. *Op. cit.* p. 146.

un principiu important pentru existența lui. Arta aduce omului o experiență interioară încă netrăită, nouă și originală, prilejuiește legătura cu zone interioare necunoscute. Plusurile de calitate aduse de muzică, conchide M. Dragomirescu, rezultă din reglările și redimensionările funcțiilor psihice prin care omul devine mai permeabil pentru noi seturi de înțelesuri. Plusul de informație căpătat conduce la descifrarea mai completă și profundă a naturii umane, a destinului său.³²⁹

În *Chipul geniului* Marin Marian, interesat fiind nu de „opera Enescu”, dar de „omul Enescu”, de creatorul din spatele operei („pentru a înțelege temeiurile operei înseși”), îl definește pe marele muzician cu termenul de „om interior”. Geniul nu este preocupat de a face biografie exterioară, el știe să facă doar biografie interioară, din care se naște geniala sa muzică. Viața interioară a lui Enescu, felul lui de a fi, a respectat întocmai principiile armoniei muzicale. „Ceea ce frapa în caracterul lui George Enescu erau trăsăturile unui echilibru interior perfect, care nu excludea antinomiile, ale unei bune cumpătări, ale unei accentuate stăpîniri de sine, seninătăți profunde și ale unui aparte simț al măsurii... Să ne amintim aici de dualismul terței – unul din principalii săi arhei melodici – și să ne amintim de tricordul de terță *mi – mi bemol – do*, în transliterația literară E (n) Es C (u) !, pe care nu putem să nu-l punem în legătură cu caracterul lui Enescu însuși. Mai precis, cu temperamentul său năvalnic și reținut deodată, deoarece temperamentul la om, ca și terța în muzică, reprezintă „dinamica energetică”, recte modul/felul de a fi, tipul caracterial introvertit/extravertit într-o parte, minor/major de cealaltă parte”.³³⁰ Iată un exemplu tipic, remarcăm noi, al identității (altfel spus, al mării înrudiri) a muzicii cu psihicul și al psihicului cu muzica.

Sufletul dominat de dezechilibre simte necesitatea de a introduce o ordine în impulsurile sale haotice. Atunci el apelează la artă, care la fel este, după cum am văzut, o problemă de echilibru. Și atunci arta (lucrarea concretă) echilibrează sau, dimpotrivă, stimulează dezechilibrul. De aceea, unele lucrări (stiluri, genuri) armonizează și liniștesc sufletul, altele îl agită, altele îl ajută să se înalțe, iar altele îl readuc la starea instinctuală. După cum arată cercetările experimentale asupra stărilor psihice, muzica rock și muzica clasică influențează

³²⁹ Idem, p. 172.

³³⁰ Marian Marin. *Op. cit.*, p. 150, 152.

foarte diferit asupra interiorului nostru, provocînd mișcări diverse (chiar pronunțat contradictorii) în structurile funcționale ale sistemului nervos, în activitatea emisferelor cerebrale. În special, se modifică activitatea bioelectrică a creierului – benefică în cazul muzicii clasice și malefică în cel al muzicii rock.³³¹ Diversă muzică are acces la diverse zone ale interiorului nostru. Un tip de muzică va alimenta corpul, la alt tip de muzică va reacționa activ emoția și, în sfîrșit, alta va fi primită doar de zonele supreme, spirituale. Ascultarea și practicarea muzicii transpune psihicul în stări dintre cele mai diverse, cu divers caracter – de la o simplă energizare fiziologică pînă la simțuri transcendente suprarăționale și suprasensibile, pînă la prinderea, printr-o intuiție aparte, a unor sensuri pe care nu e în stare să le releve sau să le descrie nici una dintre științe.

Muzica aduce sufletul în *stare de cînt*³³². Prin „starea psihologică de cînt” (sau „starea psihologică de muzică”) nu înțelegem starea afectivă nemijlocită a omului în momentul interpretării, ascultării sau compunerii unei muzici. Ea poate fi prezentă și în afara acestor activități. „Starea de cînt” este ceva mai mult, mai larg, mai profund și mai specific, este o stare de *încîntare* generală („în-cîntare” = „intrare în cînt”), de armonie, de vibrație interioară deosebită. (Cuvinte ca „des-cîntă”, „in-vocație”, „in-cantație” la fel au la bază o stare de „cînt-vrajă”). A te afla în stare de cînt înseamnă a te afla în stare de simțire supremă a ființării, în stare de pace, iubire și lumină. Cînt, cîntat, încîntat (= „vrăjit”), încîntător... A fi încîntat înseamnă a ieși din starea obișnuită și a intra într-o stare superioară, înălțătoare și edificatoare. În starea de muzică (adică, atunci cînd substanța ei sonor-vibratoare, energetică, dar și „eterică”, insesizabilă la direct, dar simțită într-un mod „ascuns”, cumva deviat parcă de la normal-normativ, a cuprins toată ființa) – întregul organism psihic *capătă altă „mentalitate”*, își schimbă caracterul, cursul, conținutul. Lucrul acesta îl poate confirma fără rezerve oricine s-a aflat măcar o singură dată sub stăpînirea adevărată a muzicii. În această ordine de idei starea de cînt (de muzică) poate fi considerată ca o *stare modificată* a conștiinței (cu semnul plus, în cazul acțiunii benefice a muzicii, și cu semnul minus,

³³¹ *Психологический журнал*. Москва, № 6, т. 5, 1984.

³³² Propunem spre utilizare termenul de „stare de cînt” (sau „stare de muzică”), deoarece el definește foarte clar o realitate – o simțire și trăire interioară absolut specifică, destul de reală și concretă și care nu se poate produce decît în cazul unical al comunicării intime a omului cu arta muzicii (cîntului).

în cazul acțiunii ei malefice).³³³ G. Rossolimo, cu circa o sută de ani în urmă, scria că pentru perceperea profund emoțională a muzicii, ca și pentru activitatea artistică în general, este nevoie de o modificare a tonusului psihic. Aceasta este o condiție obligatorie pentru a încerca emoții mai intense și pentru a obține imagini mai vii și mai profunde.³³⁴ Prin capacitatea sa de a încînta, muzica poetizează orice proză. „Starea de muzică” înseamnă aducerea interiorului în stare de muzicalitate: conferirea unui anumit ritm, unei armonii, curgeri-mișcări proceselor psihice, contopirea cu ceea ce este muzica în sine, cu calitățile-componentele ei specifice, preluînd însușirile ei armonice. A face muzică în afara acestei stări înseamnă a face muzică „exterioară”, „acustică”.

Expunem un caz care ilustrează convingător teza despre starea de muzică ca stare deosebită (modificată) a conștiinței. Evenimentul a avut loc cu renumitul interpret-violist Iurii Bașmet, care mărturisește următoarele.

„Nu știu cum e cu spiritualismul, dar am să vă povestesc un caz. Eram într-un concert în Franța. Împreună cu pianistul Mihail Muntean urma să cîntăm Sonata pentru alto de Dmitrii Șostakovici. În ajun, pe neașteptate, am început să mă simt prost, mi-a apărut febră și mă gîndeam să anulez concertul. Dar, totuși, m-am mobilizat, am anulat alte treburi, toate întîlnirile și în ziua și la ora respectivă am ieșit în scenă. Încep să cînt și deodată mi-a apărut senzația – o senzație stranie, plină de farmec, pe care n-am s-o uit niciodată – de parcă cineva m-a luat de mîna și mă ducea cu sine. Personal (așa mi se părea) nu trebuia să fac absolut nimic, doar să ascult de acest ghid

invizibil și misterios; trebuia parcă să urmez calea indicată de el și să nu întreprind nimic. Totul ce făceam atunci pe scenă se afla, parcă, undeva sus-sus, deasupra planurilor și intențiilor mele interpretative. Parcă ași fi cîntat nu eu, dar un altcineva ar fi condus mîna mea. Eram într-o stare absolut neordinară, parcă somnambulică. S-o descriu mai amănunțit n-ași putea. Am terminat cu M. Muntean să cîntăm, dar în sală – liniște totală: nici un sunet, nici un cuvînt, nici o mișcare. Ne-am îndreptat spre ieșirea din scenă și, în acest moment, s-a petrecut cel mai straniu lucru. Undeva deasupra ușii ce ducea spre camera artiștilor am văzut, pe neașteptate, cu toată claritatea, fața lui Șostakovici. M-am gîndit atunci: nu-s bolnav, oare? Mult timp după aceea nu m-am atins de Sonata pentru alto de Șostakovici”³³⁵

Noțiunea de „stare de muzică”, propusă de noi, pare a avea o analogie muzicologică (mai exact, psihomuzicologică, după cum vom vedea) în termenul de „modus” sau „stare-modus” („модус-состояние»), propus de muzicologul E. Nazaikinsky³³⁶ și care este definit ca stare „artistic-înălțătoare” sau stare „mijlocită artistic” (adică, creată de acțiunea specifică a artei). E o stare obiectivată de muzică. Starea dată apare sub forma unui „conținut psihic total” (cuprinde întregul psihic).³³⁷ Starea-modus poate purta, de exemplu, un caracter contemplativ sau viu-activ; calm, liniștit sau tensionat, contradictoriu; bine direcționat, compact sau difuz, neclar etc.³³⁸ În spatele formelor muzical-sonore ale lucrării (componentului ritmic, melodic, modal, armonic, timbral, măsurii, tonalității, caracteristicilor de gen etc.) se află o stare sesizată viu-direct de către ascultător, caracterizată printr-o exaltare, printr-un salt suprem al emoțiilor, printr-

³³³ Trebuie de subliniat, că dacă despre acțiunea pozitivă, edificatoare a muzicii se vorbește de milenii în multiple tratate (aceasta și considerîndu-se a fi, în fond, menirea muzicii), atunci cercetarea efectului ei negativ rămîne, deocamdată, în afara atenției serioase a autorilor. Lucrul acesta se explică, se vede, prin faptul, că muzica „negativă” și-a luat amploare, în special, în timpurile noastre, inundînd spațiul sonor în care-și duce existența omul de azi și societatea încă nu conștientizează pe deplin pericolul. În alte timpuri astfel de muzică fie că nici nu se alcătuiă, fie că nu era primită de mentalitatea epocii. În China antică, de exemplu, alcătuirea și răspîndirea unei muzici „nearmonioase”, „imorale” era pedepsită foarte crud de legile societății – prin pedeapsa capitală colectivă: era condamnat la moarte nu numai autorul unei astfel de muzică, dar întregul lui neam (Есипова М. Музыкальное видение мира и идеал гармонии в древнегреческой культуре. In: *Вопросы философии*, 1994, №6, Москва, с. 84).

³³⁴ Россолимо Г. *Искусство, больные нервы и воспитание*. Москва, 1913, с. 26..

³³⁵ Cit. după: Цыпин Г. *Психология музыкальной деятельности*. Москва, 1994, с. 235.236.

³³⁶ În lucrarea *Logica compoziției muzicale* (Moscova, 1982), p. 236-249, autorul, pentru a explica fenomenul la care se referă, utilizează astfel de termeni ca „modus”, „modalism” (модальность), „modulație” (dar nu în sensul utilizat în armonie), „modalitate” (în sensul de „felul de a fi” a ceva, a cuiva). NB: a nu confunda fenomenul de „modus” utilizat în sensul dat cu noțiunea de „mod muzical”, care este altceva (cu toate că, posibil, o anumită tangentă între ele există – e vorba în ambele cazuri de o „tensiune”, „energie”).

³³⁷ În sens psihologic „modus”-ul este o stare psihică totală a omului într-un moment, într-o situație a vieții.

³³⁸ Observăm, că acestea nu sînt emoții, nici sentimente, dar anume stări, dispoziții. Or, între aceste două planuri ale psihicului (emoții-sentimente, pe de o parte și stări-trăiri, pe de alta) există diferențe de conținut.

o „uitare de sine”, prin „extaz”. Reflecția-meditația, contemplarea, tristețea, așteptarea, melancolia, explozia neașteptată a bucuriei – toate acestea și constituie conținuturi ale majorului și minorului, ale cantabilității melodiei sau structurii corale, orchestrale a scriiturii muzicale, ale registrului acut sau grav etc. Intrând în câmpul de acțiune al modului, timbrului, armoniei, intensității sunării, formele pur muzicale capătă caracter „psihologic”, pun în mișcare interiorul. Această stare-modus ascultătorul o poate privi (urmări) de la o parte ca ceva ce aparține altcuiva – personajului din creație, naratorului, atmosferei generale, peisajului. Dar poate fi trăită personal, transformată în conținut interior propriu. Chiar cea mai „imparțială” din punct de vedere artistic-emoțional lucrare muzicală (de exemplu, un studiu tehnic cu predestinație instructivă) apare în fața ascultătorului ca un obiect în care el încearcă să prindă ceva afectiv, să depisteze starea ce ar trebui să fie prezentă în lucrare. Acțiunea principiului modal-psihologic (al stării-modus) în muzică a dus la aceea, că în limbajul muzicologic au pătruns și s-au acumulat mulți termeni cu caracter artistic, dar și psihologic și care indică direct la fenomenul în discuție. Fenomenul este definit prin cuvinte ca „dispoziție”, „caracter”, „stare”, „tonus” etc., precum și prin alte expresii sinonimice.³³⁹ E. Nazaikinsky indică la universalitatea principiului modalismului în muzică, el fiind prezent aici pretutindeni.

Muzica, în baza acțiunii sale profunde, nemărginite, directe și „seducătoare” asupra psihicului, este utilizată și în sens negativ – ca armă psihotronică: afectarea (modelarea și manipularea) psihicului la distanță prin difuzarea unui anumit tip de muzică.

Datorită modelărilor benefice pe care le exercită, muzică este practică de persoane din diferite domenii de activitate. Sînt cunoscute multiple cazuri de prietenie a oamenilor de știință sau din alte arte cu muzica. În legătură cu aceasta renumitul fizician francez Louis Broglie relatează: „Autorii de biografii rămîn deseori mirați de faptul că marii savanți găseau timp pentru a cînta la vioară sau pentru a scrie poezii și muzică. Dar arta nu este doar un hobby în viața omului de știință și nu este atît o modalitate de a se relaxa sau a-și petrece plăcut timpul, cît o

³³⁹ Observăm că un număr infinit de termeni utilizați în arta muzicii sînt de natură psihologică, în special acei care indică caracterul interpretării („agitato”, „con delicatezza”, „dolce”, „mesto” (trist), „calmo”, „maestoso” etc.). Deseori se observă și o tentință inversă – utilizarea termenilor muzicali pentru definirea unor stări (dispoziții) interioare – „dispoziție (stare sufletească) majoră, minoră” etc.

„gimnastică a minții”, absolut necesară pentru munca științifică însăși, pentru antrenarea facultății de a naște idei, a stimula fantezia, a descoperi legături și asociații noi”.³⁴⁰

Specialistul american în psihologia artei, R. Arnheim, afirmă că activitatea artistică introduce viață în ființa umană la modul direct, acordîndu-i un real suport psihic. Anume formele artistice l-au făcut pe om să fie acel care este.³⁴¹ Scopul artei nu este atît cunoașterea realității obiectuale, cît invadarea și stăpînirea psihicului uman.³⁴² Cît și, am adăuga noi, cunoașterea omului în general. Muzica se dovedește a fi un mijloc dintre cele mai eficiente de cunoaștere a naturii (ființei) umane. „În definitiv – cred unii, probabil – se poate trăi și fără muzică. Cu siguranță! Nimeni nu simte lipsa unor necesități necunoscute. Dar a trăi fără a gusta frumosul autentic, fără a te împărtăși din mesajul artei, ce reprezintă o sursă de încîntare și bucurie pentru o viață întregă, fără a beneficia de aportul ei nu numai în formarea sensibilității, dar și a caracterului și conștiinței umane elevate, echivalează cu o existență spirituală cariată, infirmă! Renunțînd la muzică, suntem doar la un pas de a renunța și la poezie etc. Poezia, arta, muzica sînt însă forțe reale de modelare a conștiinței umane”.³⁴³ „O zi fără artă e o zi de mizerie pentru suflet”, afirmă Lee Vernon în ale sale *Études et réflexions sur l'art*. L. Vîgotsky afirmă că din punct de vedere psihologic cultivarea instinctelor se află în fața unei dileme: sau calea nevrozei, sau sublimarea, adică, sau veșnica confruntare a dorințelor refulate cu comportamentul nostru, sau transformarea tendințelor neacceptate social (și depozitate în subconștient), în forme superioare de activitate.

Cele expuse ne vorbesc cu prisosință despre faptul că aceste două fenomene – psihicul și muzica – nu numai sînt apropiate. Psihicul, pe de o parte, își duce existența conform legilor muzicii: ritm, vibrație, dinamism, armonie, echilibru, energie etc., pe de altă parte, muzica este pură psihologie.

Din punct de vedere al influenței esențiale și modelatoare a muzicii D. Cuclin distinge trei stadii umane. *Omul-animal*: la acest stadiu omul este precar dezvoltat psihologic, „nearmonizat” și de aceea rău conducător de armonie, insensibil la sunetul muzical, trăitor într-un

³⁴⁰ Cf. *Музыка в школе*, Москва, № 1. 1989, c. 5.

³⁴¹ Волков Ю., Поликарпов В. *Op. cit.*, p. 247.

³⁴² Idem, p.250.

³⁴³ Eiosikovits Max. *Introducere în poliŃonia vocală a sec. al XX-lea*. București, Ed. muzicală, 1976, p. 94.

univers haotic de zgomote – „amestecătură denaturată de vibrații” (omul încă nu e capabil să stăpânească și să ordoneze sunetul, lumea sonorului). *Omul-uman* este omul psihic în care încep să se trezească și să acționeze puterile de perfecționare a spiritului, își lărgesc orizonturile de viață, de trăire și cugetare, devenind capabil să recepteze armonia sunetului muzical ca pe o „miraculoasă revelație”. Și totuși, muzica nu atinge încă limita superioară a unei libertăți suverane, ea e subordonată literaturii, dansului, ritualurilor. *Omul-spiritual* ilustrează stadiul suprem: muzica e o substanță specifică, purtătoare de sensuri specifice, sensuri superioare celor percepute la stadiile anterioare. Cuclin determină, în spiritul teoriei sale funcționaliste³⁴⁴, rolul istoric al muzicii în procesul de umanizare a omului. „Că noi nu facem muzică cu sunetul, ci cu sufletul. Nu cu sunetele. Ci cu stările și mișcările sufletești. Că nu sunetul este elementul muzicii. Ci funcțiunea psihică pe care sunetul o poartă numai și o transmite de la creator la auditor”.³⁴⁵

Muzica, astfel, a contribuit în mod defnitoriu la edificarea ființei umane sub aspectul ei psihic și spiritual. *Or, muzicalitatea nu este doar o calitate individuală a unei sau altei persoane, ea este o facultate generală a psihicului uman.*³⁴⁶ Ființa umană nu este numai „homo sapiens”, ea este, în aceeași măsură, și „homo musicus”.

3.3. TEORIA PSIHOLOGICĂ A AUZULUI

„Auzul – organ al sufletului”
(Boris Pasternak)

Omul ființează prin multiple și permanente raporturi cu tot ce-l înconjoară. Prin reacția la fenomenele din jur au apărut și s-au

³⁴⁴ Muzica este pentru D. Cuclin funcție: „Studiul aprofundat și superior al armoniei muzicale ne revelează caracterul vital, vibrant al funcțiilor, varietatea lor în unitate, comportarea lor în modul identic al comportării psihice, în sistemul și viața psihică; armonia muzicală, purtătoare de funcții, consonează cu armonia ființei umane”. După Cuclin are loc trecerea (transpunerea) legilor sunetului muzical, a muzicii în general, în legile sufletului, transpunerea sonorului în psihologic. (Cf: Istraty E., Smântânescu D. *Convorbiri cu Dimitrie Cuclin*, București, Ed. Muzicală, 1985, p.25)

³⁴⁵ Cf: Istraty E., Smântânescu D. *Op. cit.* p. 23.

³⁴⁶ Крупник Е.П. *Психологическое воздействие искусства на личность*. Москва, 1999.

dezvoltat cele cinci organe de simț. Respectiv, prin reacția la sunet s-a constituit *organul auditiv – urechea*. Urechea este un organ-canal prin care omul primește informație din lumea ce-l înconjoară. Această informație poartă o natură specifică, ea este *informație sonoră*. Auzul „citește” (descifrează) ceea ce vorbesc sonoritățile din exterior. Aparatul auditiv se prezintă ca un *sistem informațional*.³⁴⁷

Un analizator este constituit din trei porțiuni principale: organul de recepție, căile de conducere a informației (codificată sub forma unui impuls/reflex nervos) și porțiunea (zona) respectivă de pe scoarța cerebrală.

Aparatul auditiv al omului cuprinde urechea cu cele trei segmente ale ei (fiecare îndeplinind câte o funcție exactă): urechea externă, urechea medie, urechea internă.

Urechea externă include pavilionul și canalul auditiv extern, care îndeplinesc rolul de a capta informația sonoră și a o orienta spre segmentul interior al aparatului auditiv. În continuare sunetul ajunge la organul lui Corti³⁴⁸ – sistem de celule (fibre) nervoase, care preiau vibrațiile fizice și le transformă în influxuri nervoase. Astfel, energia sonoră din exterior, devenită influx nervos, se transmite scoarței cerebrale. Ambele emisfere cerebrale au în părțile laterale câte o zonă auditivă (zona Heschel). Ajuns aici, influxul nervos suferă încă o transformare – devine *senzație auditivă*. (Este motivul pentru care unii consideră că omul nu aude cu urechea, ci cu creierul). Așadar, informația sonoră-muzicală, apărută inițial ca fenomen fizic, este tradusă în influx nervos, apoi în senzații, apărând, în rezultatul prelucrării (analizei) în creier, sub formă de imagine auditivă, artistică.

Scoarța cerebrală mai îndeplinește un rol important – de *coordonator* al senzațiilor de diferit gen (auditive, vizuale, tactile, olfactive, musculare), realizând o strânsă conexiune între ele.³⁴⁹ Zona auditivă a scoarței cerebrale stabilește și forma pe care o va căpăta senzația auditivă: de sunet muzical sau de zgomot. În această clasificare un rol important îl îndeplinește experiența senzitiv-auditivă anterioară. Acest lucru explică de ce aceeași excitație poate da naștere

³⁴⁷ O psihologie detaliată și profundă a auzului o dă A. Soloviova în lucrarea *Fundamentele psihologice ale auzului* (Соловьёва А. *Основы психологии слуха*, Ленинград, 1972).

³⁴⁸ Alfons Corti a fost primul care a descris aceste celule specifice.

³⁴⁹ Acest fapt dă naștere fenomenului asociațiilor în muzică, precum și celui de sinestezie și synopsis, la care ne vom referi mai târziu.

la aprecieri diferite. De exemplu, căderea unor picături de apă într-un vas plin va provoca vibrații de același fel, însă senzația auditivă va fi deferită: un auz o va clasifica drept zgomot, iar altul drept sunet muzical („închegînd melodii și armonii sau simplă zarvă haotică”, cum ar zice Gr. Davidescu).³⁵⁰

Nu este lipsit de interes următorul fenomen: asemănarea configurației pavilionului urechii cu forma embrionului uman, atît pe exterior, cît și pe „interior”. Pe exterior: capul embrionului coincide cu lobul urechii; partea din spate de jos împreună cu piciorușele strînse la burtă se aseamănă cu segmentul respectiv al pavilionului urechii etc. Pe interior: punctele bioactive de pe pavilion sînt situate exact în locul unde se află punctele organelor respective ale organismului – ficatul coincide cu „punctul ficatului” de pe ureche etc. În așa fel, urechea apare ca un *micromodel al omului*. Nu avem informație despre cercetarea legăturii acestui fenomen cu percepția muzicii, dar, ținînd cont de acțiunea directă a vibrațiilor sunetului asupra celulelor organismului, momentul nu pare lipsit de semnificație. Să acționeze oare, sunetele (sonoritățile) cu diferită frecvență ale muzicii asupra punctelor biologic-active de pe pavilion transmițînd, astfel, energia muzicii organelor respective ale corpului interior? Prin rezultatele cercetărilor acustic-fiziologice și biologice existente, am putea da un răspuns pozitiv la această întrebare. În medicină metoda acupuncturii se aplică și pe ureche. Mai mult ca atît, este utilizată varianta „fonoforezei” – înlocuirea acelor prin vibrații sonore.

Primul care a încercat să formuleze teoria auzului muzical a fost Herman Helmholtz. El presupunea că pe membrana urechii sînt întinse multiple corzi microscopice de diferite dimensiuni (un fel de „harpă”) care intră în rezonanță cu frecvența respectivă a sunetelor auzite. Această teorie a funcționării aparatului auditiv a căpătat denumirea de *teoria rezonanței*. Mai tîrziu, însă, s-a constatat că acest proces nu decurge atît de simplu și direct. D. Békésy a propus *teoria hidrodinamică* a auzului. El a constatat că în melc au loc procese hidrodinamice complexe. Cercetătorul american H. Dawis a înregistrat un potențial electric ce apare în melc. El a propus *teoria electrofiziologică* a auzului, conform căreia între fibrele organului lui Corti se produce un potențial electric. Această energie electrică excită,

³⁵⁰ Davidescu Gr. *Cinci simțuri?.. Cinci porți spre cunoaștere!* București, 1972, p. 244 (capitolul „Grăitoarea informație sonoră”).

la rîndul ei, nervul auditiv ce duce spre creier și unde are loc analiza și sinteza excitației sonore. Există și alte teorii ale auzului.

Înșușirea undei sonore de a ocoli barierele se numește *difracție*. Sunetele joase dispun de o difracție mai mare decît cele acute. Cînd o grupă de cîntăreți dispăre după colțul unei clădiri la început dispar vocile înalte, apoi cele grave. Sau: dintr-o muzică ce răsună în îndepărtare auzim bine doar vocea basului sau sunetul tobei.

Înălțimea sunetului se măsoară în *herți*³⁵¹, iar puterea lui în *decibeli*³⁵². Diapazonul frecvențelor sonore receptate de urechea umană se întinde între circa 16 Hz și 20000 Hz. Frecvența optimă de vibrație a timpanului urechii este de circa 1000 de Hz, de aceea ea produce o rezonanță „plăcută”. Majoritatea sunetelor plăcute, care îl înconjoară pe om – vocea pădurii, ploii, mării liniștite etc. – au frecvența de circa 1000 Hz. De aceea, sub sunetul ploii liniștite, de exemplu, omul doarme bine. „Adormind de armonia / Codrului bătut de gînduri...”, observă și poetul.

Cel mai grav sunet al diapazonului urechii, egal cu 16 Hz, corespunde sunetului DO din contraoctavă, iar cel mai acut – cu RE-MI din octava a șaptea.

Pragul maximal, adică limita puterii sunetului pentru urechea umană este de 120-130 decibeli. Un astfel de sunet produce deja dureri de urechi.

Sunetul care stă la baza muzicii poate fi caracterizat sub trei aspecte: ca fenomen *fizic*, ca fenomen *psihic*, ca fenomen *muzical* propriu-zis.

Din punct de vedere *fizic* sunetul este vibrație (frecvență), produsă de un corp elastic în mișcare. Din punct de vedere *psihologic* sînt cunoscuți patru parametri ai sunetului, care produc diferite senzații, adică fac posibilă diferențierea lor în creier: *durata, înălțimea, intensitatea, timbrul*. Acesta este domeniul psihofizicii și psihoacusticii. Pentru că atunci cînd este vorba de muzică, însușirile sunetului se percep nu ca dimensiuni fizic-măsurabile sau fiziologic-înregistrabile, dar ca însușiri estetice, artistice, care în mare parte depind de relațiile cu alte sunete, adică depind de *context*. Din punct de vedere *muzical* sunetul are o construcție complexă (multietajată),

³⁵¹ De la Heinrich Hertz, cercetătorul acestui fenomen.

³⁵² De la Alexander Bell, cercetătorul acestui fenomen.

format fiind din mai multe *sunete particulare* sau *armonici* care, în ansamblul lor, constituie un sunet complex.

Consonanța și disonanța între sunete se explică prin următorul fapt: două sunete sînt cu atît mai consonante, cu cît posedă mai multe armonici comune, și invers (după H. Helmholtz). În legătură cu acest fenomen s-a vorbit mult despre coloratura afectivă a conjugării sunetelor, unele fiind considerate plăcute, agreabile, altele neplăcute, dezagreabile. Însă acest lucru, după cum am menționat, se află în funcție de educație și experiență. Ceea ce într-o epocă a apărut ca neplăcut pentru ureche și afectivitate în altă epocă a devenit plin de expresivitate și acceptat ca plăcere. Mult timp, de exemplu, s-a ezitat pînă au fost acceptate terța, sexta, mai tîrziu acordul de septimă, iar muzica de azi este plină de disonanțe.

Fiecare din cele patru însușiri ale sunetului (durată, înălțime, intensitate și timbru) în funcționarea lor practică produc, combinînduse, anumite senzații, capătă o semnificație afectivă. De exemplu, două sunete lungi și unul scurt din contraoctavă emise puternic vor vorbi altceva din punct de vedere psihologic decît două sunete scurte și unul lung din octava a treia emise la piano. Acestea sînt doar două din infinitele variante de combinații sonore posibile din care se face muzica.

3.4. AUZUL MUZICAL. MUZICALITATEA

3.4.1. Generalități

Auzul muzical, ca facultate specifică de a percepe, gîndi și face muzică, constituie în sine un ansamblu complex de *aptitudini*. Psihologia definește aptitudinile ca a) particularități (însușiri) *individual-psihologice*³⁵³ ale personalității, care b) asigură realizarea cu

³⁵³ Se poate contesta precum că toate însușirile-particularitățile psihice sînt strict individuale, adică diferă de la persoană la persoană. Într-un anumit sens este adevărat – această nuanțare este valabilă și pentru atenție, și pentru voință, și pentru imaginație, și pentru temperament etc. Dar dacă în cazul acestora gradația calitativă nu este atît de importantă pentru executarea unei anumite activități general-umane, (comune tuturor oamenilor), apoi, atunci cînd e vorba de *succesul* activității, diferențierea individuală capătă o importanță aparte. Și cu totul o importanță deosebită lucrul acesta îl are în cazul activității artistice (muzicale).

succes (adică peste norma medie) a unei oarecare activități productive și care c) sînt niște *condiții* de realizare a acestei activități.

Aptitudinile se manifestă și se dezvoltă numai în activitatea corespunzătoare. De exemplu, în afara activității muzicale aptitudinile muzicale nu se pot nici manifesta (descoperi), nici dezvolta. Nu se poate ști dacă o persoană sau alta are sau nu are aptitudini muzicale dacă nu este pusă în situația de a face muzică (sub orice formă – creare, interpretare sau audiere).

Nivelul suprem de manifestare și dezvoltare a aptitudinilor e marcat prin noțiunile de *talent* și *geniu*.

Aptitudinile se clasifică în: a) *generale*, necesare pentru mai multe tipuri de activitate, de exemplu, abilitatea fizică a corpului necesară atît în sport, cît și în dans sau în alte activități bazate pe mișcare corporală; spiritul de observație necesar omului de știință, scriitorului, pictorului etc.; reacția mentală necesară în diverse activități ș.a.m.d.; b) *speciale*, necesare unui anumit domeniu: știință, muzică, artă plastică, matematică etc.

Aptitudinile nu sînt însușiri înnăscute, ci se formează în timpul vieții în activitatea respectivă. Aptitudinile se cultivă în baza *predispozițiilor* (spre deosebire de aptitudini acestea sînt de natură *nativă*). Predispozițiile conțin posibilități (potențialități) pentru dezvoltarea aptitudinilor. Ele se manifestă în *înclinații* față de un anumit tip de activitate sau față de mai multe activități. De exemplu, unii compozitori au dat dovadă pronunțat de înclinații și pentru alte arte – pictură, actorie, literatură: e cunoscut cazul lui Chopin care manifesta calități actoricești, lui Wagner pentru literatură, iar Leonardo da Vinci era pictor, scriitor, filozof, inventator, om de știință. Adică, se face prezentă în anumite cazuri o polivalență a aptitudinilor. Înclinațiile sînt primul și cel mai timpuriu indice al aptitudinilor care se nasc. E necesar de a descoperi cît mai devreme predispozițiile copilului pentru a-i forma direcționat aptitudinile respective.

Aptitudinile artistice sînt sensibile la procesul educației din copilărie și se manifestă în unul sau mai multe domenii ale artei, iar în cadrul unei arte – în unul sau mai multe genuri de activitate. Dintre aptitudinile artistice cel mai devreme se manifestă la copii *aptitudinile muzicale*, care se bazează pe:³⁵⁴ sensibilitatea auzului muzical (receptivitatea lui la sunet, la lumea sonoră), simțul ritmului, reacția

³⁵⁴ După: *Dicționar Enciclopedic de Psihologie*.... („Aptitudinile”).

emoțională la muzică. Aptitudinile componistice apar cel mai devreme la copiii care ating vârsta școlară.

Psihologii dau diferite definiții aptitudinilor, dar toate arată că esența constă într-un *randament superior liniei medii* dintr-un domeniu sau altul de activitate.³⁵⁵

Problema muzicalității și a aptitudinilor muzicale este una din problemele centrale ale cercetărilor muzical-psihologice. De menționat că ea este și una din cele mai complexe probleme, diverse aspecte ale căreia provoacă discuții pînă în prezent. Ce este muzicalitatea? Este ea o sumă de aptitudini muzicale separate și „autonome” sau este o construcție integră care nu se supune divizării? Dacă este o complexitate de aptitudini, atunci care sînt componentele ei? Muzicalitatea este un fenomen ereditar, înnăscut sau dobîndit, ori este un rezultat al interacțiunii acestor trei factori? Este oare muzicalitatea caracteristică tuturor oamenilor sau numai unora aleși? Cum poate fi măsurată muzicalitatea? Care sînt legitățile dezvoltării ei și poate fi ea oare prognozată? Aceste probleme se află încă în discuție în majoritatea lucrărilor consacrate problemei muzicalității.

3.4.2. Cercetări asupra aptitudinilor muzicale

Cercetările asupra problemei aptitudinilor muzicale au început încă în secolul al XIX-lea prin lucrările lui C. Stumpf (1883, 1890), T. Billroth (1895), A. Faist (1897), M. Meyer (1898) ș. a.

A. Faist reducea muzicalitatea la simțul intervalelor, C. Stumpf și M. Meyer la capacitatea de a analiza (auditiv) acordurile. G. Révész o considera mult mai complexă, dar sub forma unui sistem unitar și care nu se supune analizei. După Révész, muzicalitatea include în sine, pe lîngă alte însușiri, facultatea de delectare estetică prin muzică, capacitatea de a intra în dispoziția ei, de a prinde forma și construcția frazei, simțul subtil al stilului. K. Seashore, dimpotrivă, interpreta muzicalitatea ca o sumă de „talente” separate, fără legătură între ele, clasificîndu-le în 5 grupe mari: senzația și percepția auditivă, acțiunea muzicală (actul muzical propriu-zis), memoria muzicală și imaginația muzicală, intelectul muzical, simțirea muzicală (simțul muzicii). Însă, după Seashore, baza muzicalității o constituie

³⁵⁵ A se vedea, de exemplu: Zisulescu Ștefan. *Aptitudini și talente*. București, 1971, p. 8-9 ș. a.

aptitudinile muzicale senzoriale, care pot fi de diferit grad la diferite persoane și care pot fi măsurate cu ajutorul unor teste. Seashore este autorul primului sistem de teste pentru măsurarea aptitudinilor senzoriale și întemeietorul unei întregi direcții de cercetări, unde muzicalitatea este tratată în special din punct de vedere al caracteristicilor ei senzoriale (acustic-psihofiziologice).

N. Rimsky-Korsakov diviza aptitudinile muzicale în două grupe: tehnice (necesare pentru interpretarea la un anumit instrument sau pentru cînt vocal) și auditive (sau auzul muzical propriu-zis). H. König a clasificat aptitudinile muzicale după tipurile de activitate muzicală. C. Lamp și N. Keys propuneau de a lua ca bază în clasificarea aptitudinilor muzicale „aptitudinea specifică” de executare la diferite instrumente muzicale. I. Kries considera că muzicalitatea are trei aspecte: intelectual, emoțional, creativ, însă între ele poate exista o anumită disproporție: aptitudini de creație foarte bune pe lîngă o memorie slabă, o pasiune mare pentru muzică alături de un auz slab.

Printre cercetările consacrate aptitudinilor muzicale se evidențiază lucrarea lui B. Teplov *Psihologia aptitudinilor muzicale*. Autorul propune o originală concepție a muzicalității. El lansează noțiunea de *dar* (*har*, *talent*) muzical care, fiind o structură complexă, se află în funcție de îmbinarea unor aptitudini generale și speciale, mai exact – în funcție de aspectul *calitativ* al acestei îmbinări. Printre însușirile generale ale darului muzical el numește forța, bogăția și inițiativa imaginației, bogăția imaginilor vizuale, precum și atenția, voința și alte însușiri generale ale omului.

Aptitudinile muzicale în îmbinarea lor specifică Teplov le-a definit prin termenul de „muzicalitate”. Aceste aptitudini speciale autorul le divizează în principale (fără de care activitatea muzicală n-ar fi posibilă) și secundare (care sînt mai puțin importante, dar care au, totuși, o influență considerabilă în unele activități muzicale). Exponentul (indicele) de bază al muzicalității constituie, după Teplov, „sensibilitatea emoțională” (receptivitatea, rezonanța, răspunsul, ecoul emoțional) la muzică. Centrul muzicalității omului îl constituie anume această însușire.

În calitate de aptitudini muzicale principale Teplov numește: auzul muzical melodic (tonal, pe linia „sus-jos”), simțul ritmului și auzul muzical intern (reprezentările auditive). În grupa aptitudinilor secundare el a inclus: auzul timbral, auzul dinamic (intensitatea sonorității), auzul armonic și auzul absolut.

Teplov argumentează legătura indisolubilă între aptitudinile nominalizate și latura emoțional-auditivă a muzicalității. Trăirea muzicală profundă se află în raport de priceperea de a diferenția perceptiv caracteristicile elementelor pînzei sonore: înălțimea, intensitatea, culoarea sunetului. În același timp, finețea auzului se dezvoltă în raport de faptul cît de puternic și profund este trăită muzica.

Din punct de vedere psihologic și pedagogic este importantă următoarea afirmație a lui Teplov: dezvoltate în unele cazuri neuniform, aptitudinile muzicale se compensează reciproc. Așadar, este important nu atît aspectul calitativ al aptitudinilor, adică simpla lor prezență, cît îmbinarea lor calitativă.

E. Willems reiese în clasificarea aptitudinilor muzicale din elementele de bază ale expresivității muzicale – melodie, armonie, ritm. El le numește „elemente ale vieții” care, pătrunzînd în om în momentul contactului cu muzica, declanșează reacții fiziologice, emoționale și intelectuale. E. Szeghy în calitate de componente ale muzicalității numește: simțul ritmic, auzul melodic, auzul armonic, auzul polifonic, auzul tonal, auzul intern.

În cercetările actuale ale autorilor americani se profilează tendința de a evidenția în calitate de aspect special (chiar central) aspectul intelectual, cognitiv-rațional al muzicalității. Se are în vedere însușirea de a observa și diferenția transformările sonore (de ordin tehnic) din interiorul textului muzical. E vorba, într-un fel, de includerea activă a judecății, a calculului, a gândirii operative. Printre autori numim: D. Sergeant, S. Roche, G.Thatcher, K. Karma ș. a. R.Schuter-Dyson și C. Gabriel, de exemplu, scriu: „Termenul de „auz muzical” trebuie, desigur, să conțină nu numai sistemul senzorial și perceptiv, dar și forța de integrare și interpretare a creierului uman”³⁵⁶. Accentuînd importanța componentului intelectual în structura muzicalității, autorii sus numiți, în același timp, evidențiază aspectul emoțional ca fiind, totuși, esențial. „A vorbi doar despre capacitatea de a percepe și înțelege muzica și de a o executa doar sub formă de tehnică înaltă înseamnă a scăpa din vedere esențialul – fenomenul muzical ca artă. Întotdeauna simți forța ei vrăjitoarească de a te încînta și cuceri”³⁵⁷.

³⁵⁶ Shuter-Dyson R., Gabriel C. *The Psychology of Musical Ability*, New-York, 1981, p.193.

³⁵⁷ Idem, p. 24.

Sînt semnificative datele obținute de R. Tredgold cu copii handicapați. 8 din 33 de acești copii „dispun de talent muzical”. Ei pot avea un auz absolut, o bună memorie muzicală, pot să cînte la auz la diferite instrumente muzicale, pot să recunoască o melodie etc. Dar, după afirmația lui D. Rife și L. Snyder, astfel de copii nu sînt în stare să compună muzică și puțini din ei pot învăța s-o citească. Explicația, probabil, constă în fenomenul asimetriei funcționale a emisferelor cerebrale: pentru a compune (ne referim la aspectul „tehnic” al compunerii, adică la structurarea și punerea în pagină a celor compuse), a scrie și a citi note este nevoie de serviciile emisferei sfîngi, care aici sînt deficitare. D.Viscott a observat că „talentul muzical” la acești copii nu se dezvoltă (chiar în cazul cînd ei sînt învățați să cînte la instrumente muzicale). Autorul ajunge la concluzia că educarea aptitudinilor muzicale se află în raport de dezvoltarea celor intelectuale.

Unii autori consideră că în structura muzicalității trebuie inclusă și memoria muzicală cu funcția ei de a integra reprezentări muzicale specifice (R. Drake). După opinia lui Drake rolul memoriei muzicale în muzică, ca artă temporală, este important. Despre importanța memoriei muzicale au mai vorbit Seashore, Teplov, Meyer, Gordon și alții.

Printre componentele importante ale muzicalității unii autori (M. Aranovski, A. Sohor, L. Barenboim, G. Țîpin) numesc gîndirea muzicală (ca element specific).

În rezultatul analizei interpretărilor date aptitudinilor necesare pentru a face muzică ajungem la concluzia că muzicalitatea „deplină” include în sine întregul diapazon de însușiri muzicale ale omului – de la simțul elementar al muzicii pînă la gîndirea muzicală. Noi evidențiem, însă, *trei aptitudini* a) suficiente pentru a face muzică (fie și la nivel elementar) și b) fără de care nu se poate face muzică sub nici o formă. De aceea, le considerăm *primare și fundamentale*. Acestea sunt:

- *simțul ritmic,*
- *auzul melodic,*
- *sensibilitatea emoțională la muzică.*

Și aceasta din următoarele considerente. Elementele materiale prime ale muzicii sînt *melodia și ritmul*: din ele putem alcătui cea mai simplă muzică (iar fără ele nu este posibilă nici un fel de muzică). Celelalte elemente – armonia, timbrul, dinamica etc. – fie și importante, vin în mod *suplimentar* la fazele ulterioare pentru a o

îmbogăți, dezvolta etc. Dar, totuși, pentru a face muzică ritmul și melodia nu sînt de ajuns. Pentru că chiar dacă ar exista în spațiu o melodie ritmizată, fie și în mod ingenios, „perfect” etc., dar n-ar exista omul (interiorul lui) care să poată aprecia această muzică, care să-i poată zice anume „muzică”, adică ceva frumos, emoționant, cuceritor etc., ea ar rămînea doar ca fenomen acustic-sonor al realității obiective și nicicum fenomen artistic. De aceea, *sensibilitatea umană* este al treilea element prim, fundamental și indispensabil al muzicii (pe lângă ritm și melodie).

Am putea adăuga aici și *auzul intern*, dar înțeles nu în sens „tehnic” – ca facultate de reprezentare a imaginilor sonore, dar ca *auz-simț*, ca modalitate de trăire a muzicii în interior. În acest sens, auzul interior este *auz-trăire* și nu doar auz-reprezentare. (Ca atare, pentru omul obișnuit, nemuzician de profesie, auzirea interioară a muzicii – care se produce deseori absolut spontan, pe neașteptate pentru el, fredonînd-o „cu interiorul” – se prezintă anume ca auzire-trăire și nu ca reprezentare mintală de sonorități specifice muzicale). Memoria, gîndirea muzicală și alte aptitudini „superioare” (în sensul lor specific, sonor-tehnologic) sînt necesare pentru a face muzică sub aspect profesionist. În același timp, reamintim, aptitudinile muzicale dispun de capacitatea de a se compensa reciproc.

În funcție de prezența aptitudinilor muzicale în cadrul contactului omului cu arta muzicii (sub diverse aspecte și la diverse nivele) noi propunem diferențierea lor în două aspecte: 1) aspectul *tehnic* și 2) aspectul *artistic*. Prin aspect „*tehnic*” subînțelegem capacitățile auditive ce țin de orientarea în *substratul acustic*, pur sonor al muzicii, ce țin de latura formativ-constructivă a ei, adică de organizarea *materială* a fenomenului sonor-muzical. Aspectul „*artistic*” ține de orientarea în *latura de conținut*, în sfera *emoționalului* muzical, adică ține de receptarea *liniei poetice* a discursului sonor, prinderea *imaginii artistice* a lucrării.³⁵⁸

Primul aspect, avînd mai mult o nuanță „rațională”, își desfășoară activitatea în cadrul emisferei stîngi. Al doilea, cel poetic-muzical – în cadrul emisferei drepte. De aici, gîndirea muzicală „tehnică” („gramaticală”) s-ar produce pe „orizontală”, „rectiliniu”,

³⁵⁸ Lucrul acesta se va prezenta sub o formă mai clară în continuare, cînd vom analiza aptitudinile muzicale în parte.

cea „artistică” („poetică”) – pe „verticală”, polietajat și polisemantic. Prima ar fi de natură *diacronică*, a doua – de natură *sincronică*.

Calitatea „emoțională” a muzicalității se sprijină și colaborează cu calitățile general-artistice ale omului. Pentru a simți și trăi fenomenul muzical ca artă (și nu doar ca „tehnică sonoră”) sînt necesare și alte însușiri artistice, ca de exemplu: expresivitate interioară (un suflet plin de „expresie”), o viață interioară bogată, plină de evenimente spirituale de diferit gen, o putere a sufletului în scopul ieșirii din „chingile” intereselor și problemelor efemere ale existenței, un simț deosebit al lucrurilor, al vieții, o imaginație bogată și activă, trăiri interne profunde etc.

În învățămîntul muzical de toate nivelele se observă, de obicei, o înclinație spre aspectul tehnic-formal al activității muzicale, iar prin aceasta, și a cultivării aptitudinilor muzicale ale persoanelor instruite. Prin preocuparea, în principal, de latura interpretativă are loc marginalizarea sau chiar neglijarea cultivării aptitudinilor de trăire a muzicii, a sensibilității emoționale, acestea fiind, reamintim, baza muzicalității și, în general, a rațiunii de a face muzică.

Așadar, aptitudinile considerate de gîndirea comună ca fiind „secundare” în actul muzical, se prezintă, în realitate, a fi obligatorii și importante, intrînd ca parte indispensabilă în structura muzicalității.

Conform *principiului priorității* în realizarea actului muzical, am putea vorbi de două tipuri de aptitudini muzicale:³⁵⁹ 1) aptitudini *de bază*, fără de care activitatea muzicală nu poate avea loc sub nici o formă,³⁶⁰ acestea fiind: simțul ritmic, auzul melodic și auzul interior (ca sensibilitate emoțională la muzică sau ca trăire a muzicii; 2) aptitudini „*secundare*” (*sau speciale*), care completează acest nucleu primar și care sînt necesare pentru a face muzică sub aspect profesionist, acestea fiind: auzul timbral, auzul armonic, auzul dinamic, auzul polifonic, memoria muzicală.

Aptitudinile muzicale mai pot fi clasificate și *după tipul (forma) de activitate muzicală*, diferențînd, astfel: *aptitudini generale*, necesare pentru toate tipurile de activitate muzicală și *aptitudini*

³⁵⁹ Subliniem, că această clasificare (precum și orice alt gen de clasificare) este relativă și convențională, ea făcîndu-se în scopuri științifice și didactice. În procesul muzical viu totul se află într-o strînsă și indisolubilă stare.

³⁶⁰ Situație greu de imaginat, pentru că o persoană care n-ar fi capabilă să comunice cu muzica absolut sub nici o formă, cel puțin sub formă de audiere, ar fi greu de înțeles.

specifice, necesare unui anumit tip de activitate: compunere, interpretare (instrumentală, vocală, dirijorală), audiere.

Aptitudinile muzicale, reamintim, se află în legătură cu alte calități psihice ale personalității, cu care conlucrează: imaginația, gradul de inteligență, artistismul general, tipul de gândire etc.

Muzicalitatea (ca termen distinct) este tratată ca fenomen *calitativ* (= muzi+calitate), și nu cantitativ. Ea nu este o sumă de aptitudini, fie și dintre cele mai importante, ci o *îmbinare* specifică a acestora. Anume factorul „calitate” permite recuperarea lipsei unei sau altei aptitudini prin alte aptitudini-surori în actul viu muzical. Elementul esențial care vorbește despre prezența sau lipsa unei anumite muzicalități este sentimentul muzical (simțul muzicii). Prin *sentiment muzical* înțelegem o facultate intuitivă a omului de a prinde-sesiza fenomenul sonor-muzical ca element specific al realității umane, de natură vibrant-afectivă, producător de senzații-trăiri specifice, inconfundabile și irepetabile, sub formă de mișcări meloritice, armonii sonore etc., prezente viu în întreaga ființă psihofizică.

3.4.3. Caracteristici ale auzului muzical

3.4.3.1. Auzul melodic

A. Auzul melodic-tonal (sau melodic-“vertical”³⁶¹)

E vorba de simțul *înălțimii sonore*. Această însușire a auzului muzical (sau acest tip de auz melodic) este legat, psihofiziologic, de voce, de motorica (reacția) vocală. Chiar și atunci când nu cântăm cu vocea corzile vocale vibrează la unison cu muzica audiată sau cântată la un instrument (aceasta se produce și atunci când citim partitura doar cu ochii). Acest lucru are loc și în cazul activității auzului interior, atunci când fredonăm lăuntric o anumită muzică.

Cea mai firească și productivă cale de cultivare a auzului melodic-intervalic este cântul vocal, după care ar urma intonarea la

³⁶¹ Considerăm că această manifestare a auzului ar mai putea fi definită și ca „*auz sonor-vertical*”, pentru că astfel s-ar evidenția mai exact esența lui – e vorba anume de simțul înălțimii sunetelor (a sonorității) și a relațiilor lor intervalice. Aici încă nu putem vorbi în sens direct de „melos”, acest lucru producându-se doar în cadrul unei întinderi (unui șir extins) de sunete.

instrumentele muzicale cu sistem netemperat – instrumentele cu coarde și cele de suflat. Acest lucru poate deveni mai problematic de realizat în cazul instrumentelor cu sistem temperat – pian, acordeon, unde înălțimea sunetului este dată de-a gata.

B. Auzul melodic-intonațional (sau melodic-“orizontal”)

Aceasta este o altă manifestare a auzului melodic prin care se subînțelege perceperea *liniei* melodice ca discurs, ca structură orizontală semantică.³⁶² În practica muzicală largă prin „*auz melodic*” se subînțelege, deseori, doar primul aspect (A). Conform opiniilor specialiștilor acest aspect – gradul de exactitate (de „*curățenie*”) a intonării sunetelor, adică precizia reproducerii lor sonore (ca entități fizice cu frecvența lor proprie, măsurată în herzi) ține de manifestarea auditivă *elementară* (dar absolut obligatorie, desigur) a auzului. Gradul *superior* al auzului melodic ține de categoriile de ordin artistic, de caracterul (dispoziția) intonării-executării melosului ca exponent al conținutului, al aspectului poetic al lucrării, ține de tensiunea emoțional-psihologică a liniei sonore. În acest sens în cazul al doilea (B) al manifestării auzului melodic mișcarea sonoră se percepe nu ca sunete izolate, ci ca intervale-intonații care exprimă o anumită stare psihologică. Conform clasificării deja cunoscute putem vorbi aici (dar, iarăși, convențional) de aspectul „*tehnic*” și de aspectul „*artistic*” al auzului melodic.

Auzul melodic-intonațional se manifestă în toate tipurile de activitate muzicală:

- *de compunere* a muzicii: o melodie inspirată se naște în conștiința compozitorului anume ca o linie semantică unitară, ca „*idee*” muzicală încheată și nu ca sunete sau intervale aparte (aici putem vorbi de un substrat protointonațional, de o mișcare anterioară sonoră ascunsă, ce precede nașterea motivului muzical propriu-zis; și această mișcare este nu numai de ordin formativ-muzical, ca pură sonoritate,

³⁶² Aici s-ar putea consulta lucrarea lui B. Asafiev *Музыкальная форма как процесс*” (prima ediție – Moskova, 1947), dar și alte lucrări ulterioare, derivate din această fundamentală și clasică, în problema intonației muzicale, lucrare ca, de exemplu: *Интонация и музыкальный образ*. Ред. Б.Ярустовский, Москва, 1965; Орлова Е. *Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления*, Москва, 1984.

dar și de ordin emoțional: melodiile apar din interior în primul rînd ca vibrație afectivă, care apoi iau forma materială de sunet);

- *de interpretare*: interpretul obține, prin sunetele emise, expresii, „tensiuni” sonore, dar nu numai înșiră sunete,^{363,364}

- *de audiere*: ascultătorul percepe, la rîndul său, sonorități-expresii, sonorități-sensuri, percepe melodia anume ca melodie, cu chipul-caracterul său irepetabil.

Aici putem vorbi de auzirea muzicii în perspectivă „liniară” (ca linie semantică) – calitate de o importanță excepțională pentru muzician.

3.4.3.2. Auzul polifonic

În temei, am putea vorbi de auzul polifonic ca o însușire a auzului melodic deoarece discursul, la fel, se desfășoară pe orizontală. Afirmatia este corectă, dar numai parțial. Pentru că aici se impune auzirea pînzei sonore și pe verticală, în totalitatea (ansamblul) vocilor-melodiilor ei.

Auzul polifonic este capacitatea auzului muzical de a percepe (urmări) în unul și același timp cîteva linii sonore independente (relativ) în împletirea lor semantică. Auzul polifonic înaintea exigențe avansate față de volumul atenției auditive, de capacitatea *de diferențiere* și, în același timp, de *sinteză sonoră* (pe orizontală și verticală). Fiecare linie a lucrării își duce discursul său autonom. Ea trebuie auzită (la audiere) și redată (la interpretare) în modul cel mai clar, reliefat.

Ca aptitudine avansată, auzul polifonic necesită cultivare direcționată și îndelungată în procesul instruirii muzicale prin metode speciale. În practica instruirii muzicale această problemă rămîne a fi, de multe ori, lăsată în umbră neacordîndu-i-se atenția cuvenită. Din

³⁶³ Nu înzadar în practica instruirii instrumentale – de exemplu, pianistice – se recurge la metode „vocale” (A se vedea: Овчинников М. *Опыт использования в фортепианном классе вокально-хоровых навыков учащихся*. În: *Вопросы музыкальной педагогики*, Москва, 1984, том 5. С. 77-82).

³⁶⁴ Cunoscutul pedagog-pianist S. Savinsky scrie: „Desenul melodic și intervalica lui trebuie trăite de pianist. Dacă pianistul la fel de ușor pășește în melodie la un interval apropiat sau îndepărtat, dacă el rămîne indiferent la faptul, va fi acesta un interval consonant sau disonant etc., aceasta înseamnă că el nu aude expresivitatea melodiei” (Citat după: Цыпин Г. *Обучение игре на фортепиано*, Москва, 1984).

acest motiv, lucrările cu caracter polifonic mult mai tîrziu devin înțelese și îndrăgite de elevi. Gîndirea polifonică, însă – lucru ce trebuie menționat aparte – constituie tipul de gîndire muzicală superioară. Doar cel ce interpretează (și aude) adecvat lucrări de factură polifonică este considerat ca muzician (și ascultător) format pe deplin.

3.4.3.3. Auzul armonic

Acest tip de auz muzical mai poate fi numit auz „acordic” – auzirea sonorităților în construcții verticale (sincronice). Auzul armonic, ca și cel polifonic, este considerat ca aptitudine muzicală de grad superior în evoluția muzical-auditivă.

Auzul armonic – conform datelor experimentale – poate rămînea în dezvoltarea sa în urma auzului melodic. De exemplu, experimentarea pe o melodie a diferitor armonizări a lăsat „inert” auzul copiilor incluși în experiment. Reacția la armonia pînzei sonore începe aproximativ din clasa a III-IV-a, adică de la vîrsta de 10-12 ani.

Conform unor concepții larg răspîndite (Iu. Tiulin³⁶⁵ ș. a.), perceperea armoniei muzicale (respectiv, auzul armonic) conține două momente: a) sesizarea *funcțiilor modale* ale acordurilor, b) receptarea *caracterului („dispoziției”)* verticalității acordice muzicale *în derularea sa*, adică a expresiei artistice. Astfel, diferențiem și aici două tipuri (manifestări) ale auzului armonic: 1) auz armonic pe verticală („static”): acordul ca unitate armonică propriu-zisă, ca îmbinare (conjugare) a sunetelor pe verticală; 2) auz armonic pe orizontală („procesual”): mișcarea „pe linie” a acordurilor și succesiunilor armonice în dinamica lor semantică, „dramaturgică”.³⁶⁶

Structurile acordice ale lucrării muzicale nu sînt doar construcții sonore „abstracte”, ci, în primul rînd, o linie expresivă de natură afectivă, care declanșează senzații ca reacție estetică la fondul

³⁶⁵ Тюлин Ю. *Учение о гармонии*. Москва, 1966; Тюлин Ю. *Краткий теоретический курс гармонии*. Москва, 1978; Тюлин Ю., Привано Н. *Теоретические основы гармонии*, Москва, 1965.

³⁶⁶ De exemplu, acordul de dominantă în cadrul perioadei (adică a unei „povestiri” muzicale) e perceput de auz ca „întrebare”, iar acordul de tonică – ca „răspuns”; cadența (T – S – K6/4 – D) – ca „încheiere”, apropiere de final etc.

(„fonismul”)³⁶⁷ sonor. Funcțiile acordice nu sînt doar funcții sonore (adică formativ-tehnice), dar, totodată, funcții de ordin psihologic. În practica muzicală, însă, perceperea (și dezvoltarea deprinderii de percepere) a expresivității armonice a lucrării rămîne în umbră, pe cînd ea constituie o importantă componentă (iar în unele stiluri și la unii compozitori, o componentă indispensabilă) a poeticii generale a lucrării, aprofundînd conținutul, reliefind nuanțe de sens absolut inedite.

3.4.3.4. Auzul timbro-dinamic³⁶⁸

Auzul timbro-dinamic este manifestarea auzului vizavi de caracteristicile timbrale și dinamice ale sonorității muzicale. E vorba de sesizarea coloristicii, a paletii cromatice a discursului sonor. Sunetul poate fi variat – ca modalitate de executare vie – la nesfîrșit: putem obține un sunet „cald” sau „rece”, „luminos”, „deschis” sau „sumbru”, „viu”, „aprins” sau „mat”, „aspru” sau „moale” etc.

Auzul timbro-dinamic se consideră a fi una din manifestările avansate ale auzului muzical, deoarece natura lui presupune operarea, în special, cu categorii de ordin artistic-estetic, muzical-poetic și nu doar tehnic-sonor. Prezența (și cultivarea) auzului timbro-dinamic este importantă în toate formele de activitate muzicală, începînd cu audierea muzicii, dar deosebit de important este rolul lui în interpretarea muzicală. Culoarea (timbrul) sunetului ține, la fel, de bogăția lui armonică (adică de prezența armonicilor în componența lui). Lucrul acesta capătă o însemnătate aparte în formarea-emiterea sunetului vocal, precum și la instrumentele de suflat.

Valoarea auzului timbral a crescut de la muzica romanticilor încoace (Wagner, Liszt ș. a.). Pînă la romantici muzica (și, respectiv, auzul) nu presupunea diferențieri timbrale și dinamice atît de variate și subtile.

Gradația timbrală nu se supune unor măsuri cantitative exacte. Dacă intensitatea (dinamica) sunetului permite operarea cu

³⁶⁷ Termenul de „fonism” (ceea ce-ar însemna un fel de „fundal sonor”) este propus de Iu. Tiulin.

³⁶⁸ Examinăm în comun aceste două manifestări – timbrală și dinamică – ale auzului muzical deoarece ele se află în strînsă interdependență: culoarea sunetului în măsură hotărîtoare ține de caracterul (puterea, modalitatea) emiterii lui, fie vocal, fie instrumental.

termeni de natură cantitativă („tare”, „încet”, „mai tare”, „mai încet” etc.), atunci timbrul poate fi doar descris-explicat calitativ și comparat cu categorii de ordin extramuzical. De exemplu, profesorul cere elevului: „Cîntă mai legat, mai moale, adaugă puțină căldură în melodie”.

În cazul aspectului timbro-dinamic al sonorității auzul nostru ca și cum se ridică deasupra sunetelor propriu-zise (ca entități fizice-materiale), face abstracție de anumite imperfecțiuni ale instrumentului sau vocii sesizînd calități sonore care, de fapt, lipsesc. De exemplu, interpretarea „legato” la pian: auzul prinde în mod firesc o linie neîntreruptă, cu toate că această linie, în realitate, nu există (pianistul emițînd, de fapt, o linie „punctată” – sunetul pianului se stinge repede după emiterea lui).³⁶⁹

3.4.3.5. Auzul interior (reprezentările muzical-auditiv)³⁷⁰

Vizavi de reprezentările muzical-auditiv, care în majoritatea cercetărilor muzicologice se identifică cu noțiunea de „auz intern”, există opinii destul de contradictorii la prima vedere. A) Unii specialiști tratează această însușire a auzului muzical ca aptitudinea de a *reproduce* în conștiința auditivă interioară combinații și îmbinări sonore percepute anterior. B) Alții înțeleg prin auz intern acea latură a lui, care ține de o anumită *libertate* în operarea cu reprezentări auditiv (nu numai capacitatea de a ne imagina sunete și combinații sonore, dar și capacitatea de a opera liber cu cele deja achiziționate). C) A treia grupă de autori atribuie auzului intern funcția de imaginare a *noilor* „subiecte” (sonorități) muzicale. Pe poziția (C), de exemplu, se află psihologul S.L. Rubinstein, care consideră că auzul muzical în sensul larg al cuvîntului iese, în fond, nu numai în afara limitelor senzațiilor, dar și ale percepției.³⁷¹

³⁶⁹ A se vedea, drept exemplu, *Preludiul nr. 4 în mi-minor* de Fr. Chopin.

³⁷⁰ Reamintim, că prin *reprezentare* în psihologie se subînțelege imaginea obiectului sau fenomenului ce nu acționează în momentul dat asupra organelor de simț. Reprezentările sînt *imaginea secundară* a obiectelor și fenomenelor, păstrată în memorie; ele sînt reactualizarea *urmelor* imaginilor senzoriale anterioare (primite în mod direct de către organele de simț prin senzații/percepții).

³⁷¹ Într-un anumit sens, observăm noi, lucrul acesta ar putea fi acceptat, dacă e să ne referim, de exemplu, la auzul compozitorului – adică la însuși creatorul muzicii.

Cele trei opinii expuse, care par a fi la prima vedere diferite și independente una de alta, nu sînt altceva decît *trei faze* ale evoluției auzului intern.³⁷² Așadar, auzul intern este o facultate de natură evolutivă, ea se dezvoltă în activitatea muzicală și progresează de la forma sa inferioară la cea superioară. Observăm, că în toate aceste trei cazuri este prezent un moment comun – tratarea auzului intern ca o capacitate specifică de *imaginare și trăire a muzicii fără sprijin pe sunarea ei acustică exterioară*.

Orice activitate muzicală necesită nu doar o reproducere mecanică, „rece” a unor structuri sonore, ci presupune o tratare personală, o interpretare interioară, o atitudine creativă. Și aici în ajutor vine auzul intern. Auzul intern este un fenomen de natură complexă, incluzînd în sine toate aspectele auzului muzical: melodic, ritmic, armonic, dinamic, timbral etc. „În sens strict muzical, scrie R. Sessions, Beethoven nu a fost niciodată surd. El era capabil să audă sunetele în mod imaginar, „intern”, la fel de bine ca și oricare altul. Imaginația sa muzicală nu numai că a crescut ca forță, dar s-a dezvoltat exact în anii surzeniei sale totale”³⁷³.

Este constatat fenomenul fredonării audibile ca act involuntar. Aceasta constituie o formă de manifestare (exteriorizare) a auzului intern. Poate apărea întrebarea dacă acest fredonat poate fi numit muzică – adică, cînt adevărat. Răspunsul este afirmativ din următoarele considerente. Cu toate că la suprafață apare doar un fel de „murmur” sonor, aparatul vocal și rezonator iau poziția adecvată cîntului adevărat. Totodată, are loc trăirea interioară a muzicii fredonate, ceea ce și este esențial în actul muzical.

Melodiile (sonoritățile) absolut noi, inedite, se nasc în sensul direct al cuvîntului de undeva din interior – sonorități care n-au mai răsunit niciodată nicăieri. După aceea abia ele sînt exteriorizate (puse în partitură, cîntate etc.). Percepția/senzația, însă (reamintim), constituie în sine receptarea fenomenului-obiectului pe direcția „din exterior spre interior” (adică invers situației descrise mai sus).

Exemplificăm printr-un caz real care ar vorbi în favoarea acestei afirmații. O cunoștință a subsemnatului de profesie inginer mi-a pus odată întrebarea: „Ca specialist în muzică, răspunde-mi, te rog, la o problemă care mă frămîntă: un poet, de exemplu, cînd scrie o poezie sau un pictor cînd pictează un tablou se bazează pe ceva care se vede – cuvintele, imaginile redau lucruri reale, vizibile, concrete etc., adică lucruri care există undeva (în natură). Dar de unde ia compozitorul melodiile, căci ele nu sînt nicăieri?”. M-a frapat această „intuiție muzical-psihologică” a unei persoane ne-muzician.

³⁷² Цыпин Г. *Op. cit.* p. 73

³⁷³ Sessions R. *Op. cit.* p. 24.

Deoarece auzul intern ține de „imaginarea” sonorităților, el mai este identificat uneori cu ceea ce se numește *imaginație muzicală*. Lucrul acesta poate fi acceptat dacă ne referim, în special, la aspectul (C) al auzului interior.

3.4.3.6. Auzul (simțul) modal

E vorba de facultatea de a percepe sunetele muzicii (melodiei) sub aspectul *tensiunii lor gravitaționale (tendința sunetelor/acordurilor unul spre altul: cele instabile spre cele stabile)*. Muzica o fac nu sunetele (acordurile) luate în parte, dar relațiile dintre ele – relația de încordare-destindere, acumulare-dizolvare de energie etc. Sunetele (acordurile) sînt vii doar în cadrul modului respectiv. În afara modului ele sînt doar sonorități abstracte, obiecte acustice. Simțul adevărat al muzicii de aici pornește. Tensiunea, energia, forța, vraja ei se datorează, în mare parte, modului, tensiunii modale. Deoarece e vorba de o însușire „ascunsă” de a putea sesiza-simți această relație dintre sunete (relație, la fel, „ascunsă”, invizibilă și care nu poate fi pusă în pagina partiturii), aptitudinea în discuție mai este definită nu „auz modal”, dar „simț modal”. Dezvoltarea auzului modal este foarte importantă pentru a simți muzica anume ca muzică, ca tensiune psihică, ca energie.

3.4.3.7. Simțul ritmic

Ritmul, după cum am menționat, este unul din elementele centrale ale muzicii. Am putea afirma, într-un sens, că muzica ar începe de la ritm. Pentru că o anumită succesiune ritmică doar pe un singur sunet fără o înălțime exactă deja creează simțul a ceva muzical. Elementul melodic la fel este considerat ca primar (fondator), dar dacă un ritm fără melodie ar putea induce la noțiunea de muzică, atunci niște sunete emise (auzite) separat fără nici o organizare ritmică n-ar constitui nici un fel de muzică. În acest sens, simțul ritmului muzical constituie una din aptitudinile muzicale de bază. Această calitate a muzicalității este numită „simț”, dar nu „auz”, deoarece constituie în sine anume un simț, se fondează pe o simțire-intuire subconștientă a derulării organizării sonore.

Ritmul (în general, iar cel muzical în special) se prezintă sub două aspecte: a) *tehnic-fizic*, ca principiu organizator, b) *psihic*, ca

declanșator de stări afective. Aceste aspecte își au originea în *timpul fizic, astronomic și – în timpul psihologic*.

Despre ritmul muzicii s-a scris mult, poate mai mult decât despre alte elemente ale ei. Însă pînă în prezent problema ritmului stîrnește discuții aprinse, rămînînd, în multe privințe, neclarificată pînă la capăt.

Deși simțul ritmic este una din calitățile fundamentale ale muzicianului, cultivarea lui în practica muzicală întîmpină serioase dificultăți. Unii autori privesc chiar sceptic la perspectiva dezvoltării simțului ritmic. Aceste dificultăți sînt condiționate de următoarele considerente. În primul rînd, această aptitudine este „simț”, iar simțul se cultivă greu. În al doilea rînd, în însăși structura sunetului muzical, ca fenomen complex, durata este o componentă mai puțin fixă, măsurabilă decât alte componente (ca, de exemplu, melodia).³⁷⁴ În acest sens B. Teplov scrie: „Dacă elevul va respecta întocmai textul muzical, prin însăși realizarea acestui lucru va obține linia melodică necesară. Cu totul altfel stau lucrurile, însă, cu ritmul. Dacă elevul va executa întocmai textul muzical, numai prin acest lucru nu va obține în mod automat linia ritmică necesară – el va obține doar o reproducere formală (fie și fidelă – I.G.) a elementelor ritmice. Elevul care n-a avut anterior reprezentări melodice în rezultatul executării va auzi cel puțin melodia respectivă. Elevul, însă, care nu are, anterior, simțul ritmului, în rezultatul interpretării nu va auzi (mai mult ca atît, nu va simți și nici nu va reda – I.G.) nici un fel de ritm”.³⁷⁵

Ca factor important în crearea de dispoziții interioare ritmul iese pe primul plan atunci cînd este vorba de dinamismul și gradul de intensitate a emoției (adică, atunci cînd este vorba de categoriile de „activ-pasiv”, „încordare-destindere” a energiei afective). Chiar și indicațiile (termenii) de tempo ne vorbesc de acest lucru – *largo, lento, adagio, moderato, allegro, vivo* etc. nu sînt doar viteze, dar caractere. Așadar, ritmul în muzică (iar de aici și tempo, ca o categorie derivată din noțiunea de ritm) nu este doar o entitate temporală, dar și emoțional-expresivă, poetică, artistic-semantică. Gustav Mahler, de exemplu, scrie: ”Cum trebuie de dirijat partea a doua din Simfonia

³⁷⁴ Înălțimea sunetelor are o dimensiune exactă – un număr precis de vibrații-herți (de exemplu, nota „LA”, octava întîia, are 440 de Hz), pe cînd durata sunetelor în muzică nu se măsoară în secunde (într-un caz o optime, de exemplu, poate dura o secundă, în alte cazuri – în funcție de conținutul lucrării – mai mult sau mai puțin).

³⁷⁵Теплов Б. *Op. cit.* p. 89

pastorală a lui Beethoven? Marcînd fiecare din cele 12 optimi – va fi foarte rar; dirijînd la 4 timpi – va fi foarte repede. Atunci cum? – Cu simțul naturii”, recomandă dirijorul.³⁷⁶ Muzicologul B. Asafiev sublinia că ritmul muzical este ușor de simțit, dar greu de definit, de calculat.³⁷⁷

O altă însușire a simțului ritmic-muzical o constituie faptul că în esența sa el este un fenomen de natură, pe de o parte, motorică, pe de alta – formativă, ducînd, prin aceasta, la categoriile de „dinamism”, „dezvoltare”, „dramaturgie” atît a muzicii însăși (a formei ei), cît și a trăirii ei psihologice. Trăirea interioară a ritmului muzicii (altfel spus, *trăirea ritmică a muzicii*) întotdeauna este însoțită de anumite reacții motorice, fie vizibile (mișcarea involuntară a corpului, mîinilor, degetelor, picioarelor, capului în momentul sunării unei muzici), fie invizibile (motorica vocală, ritmul respirației, al inimii, secreția diverselor glande etc.).

Emille Jacques Dalcroze, specialist cu autoritate mondială în probleme de ritm și educație ritmică, consideră că în afara senzațiilor-reacțiilor corporale ritmul muzical în general nu poate fi perceput. La manifestarea și cultivarea simțului ritmic participă întregul corp.³⁷⁸

Totul ce ține de latura ritmică a interpretării muzicale – datorită caracteristicilor simțului ritmic, evidențiate mai sus – poartă un caracter creativ. Notarea muzicală (fixarea în text-partitură) a ritmului constituie un fenomen mai mult de natură aritmetică decât artistică. Încă Hegel observase că însăși mișcarea în natură nu este o mișcare abstractă, formală, dar ritmurile ei ba își accelerează, ba își încetinesc mersul.³⁷⁹ Filozoful a extrapolat această concepție la muzică. El considera că și în muzică este necesar de a respecta o libertate față de

³⁷⁶ Citat după: Цыпин Г. *Op. cit.* p. 83.

³⁷⁷ Această observație s-ar referi la întreaga muzică: muzica e foarte ușor de înțeles, dacă nu încerci s-o analizezi.

³⁷⁸ Цыпин Г. *Op. cit.* p. 84.

³⁷⁹ Același lucru se întîmplă, de altfel, și în cazul ritmului cardiac: funcționarea după un ritm „metronomic” (adică foarte exact-uniform, ca mecanismul unui ceasornic) al inimii, ar duce, afirmă specialiștii, la întreruperea activității organismului. Mișcarea ritmului cardiac își are, după cum vedem, „agogica” sa. Aceasta, considerăm, se află într-o legătură directă (cu toate că neconștientizată, poate, în mod cert) cu ritmul și agogica muzicală, marcată prin termeni ca, de exemplu „ritenuto”, „accelerando”, „rallentando” etc. De aceea, se vede, este foarte greu (dacă nu chiar imposibil) de cîntat după metronom, ritmul acestui aparat mortalizînd suflul viu al curgerii sonore (nu vorbim, desigur, de cazul cînd metronomul este utilizat dozat în scopuri didactice).

pedantismul metric și față de „monotonia barbară a ritmului”. Insuficiența liberei mișcări duce, neapărat, la plictiseală.³⁸⁰

3.4.3.8. *Azul absolut*

Azul absolut nu este, de la sine, o categorie muzicală artistică. Azul absolut – ca facultate de a reproduce sau recunoaște auditiv înălțimea exactă a sunetelor fără a le compara unul cu altul – ține de aspectul acustic (fizic) al sonorității și nu de cel emoțional-psihologic. Puțini dintre marii compozitori au avut auz absolut. Aceasta, însă, nu i-a împiedicat să creeze opere de geniu. Doar circa 1% de persoane umane dispun de auz absolut, cea ce nu constituie pentru ceilalți un obstacol de a înțelege muzica. Prezența auzului absolut este de preferat, dar nu este obligatorie în activitatea muzicală.³⁸¹

3.4.3.9. *Azul emoțional*

Grație faptului că elementul afectiv constituie, după majoritatea cercetătorilor, esența a ceea ce se definește prin termenul de „muzicalitate”, în literatura de specialitate – cu predilecție, în cea muzicologică cu înclinație psihologică – tot mai frecvent este întâlnit termenul de „auz emoțional”. Ne putem referi, ca exemplu, la lucrarea lui M. Smirnov *Universul emoțional al muzicii*³⁸², lucrare dedicată problemelor de măiestrie interpretativă pianistică și în care aspectul psihologic-emoțional al tratării creațiilor muzicale analizate constituie subiectul principal. Autorul menționează: „Cartea este dedicată, în special, problemelor conținutului emoțional al muzicii. De aceea, prima problemă o vedem în cultivarea la orice muzician, la orice amator de muzică a unui sensibil auz emoțional. În fond, anume problema auzului emoțional, a percepției emoționale a artei muzicale se află în centrul lucrării”. Și în continuare: „Pentru a ne aprofunda și sensibiliza perceperea muzicii, este util de a reflecta asupra corespondenței între procesele muzicale și fenomenele psihice, de a coordona tratarea muzicii cu legile obiective ale naturii și ale psihicului

³⁸⁰ Hegel Georg Wilhelm Friedrich. *Prelegeri de estetică*, 2 volume, București, 1966.

³⁸¹ O analiză detaliată a problemei auzului absolut o dă C.A. Ionescu în lucrarea *Educație muzicală*, București, Ed. Muzicală, 1986.

³⁸² Смирнов М. *Эмоциональный мир музыки*. Москва, 1990.

uman... Orice creație muzicală trebuie înțeleasă nu numai ca întruchiparea unei teme concrete, dar a unui conținut mult mai larg – a legilor veșnice ale vieții, a esenței omului, a legităților fundamentale ale psihicului uman, a evoluției lui istorice. Istoria muzicii trebuie înțeleasă ca istoria evoluției psihicului uman... Aspirația noastră intimă este de a prinde mecanismul psihicului *citit* (mai exact, *auzit*) în muzică”.³⁸³

Termenul de „auz emoțional”, după câte cunoaștem, încă nu și-a găsit o tratare specială în vreun studiu de specialitate. Dar el a apărut nu întâmplător. Specialiștii, reamintim, situează în centrul muzicalității „sensibilitate emoțională” la muzică. Și cu toate că ei nu operează cu termenul de „auz emoțional”, esența a ceea ce se definește prin „sensibilitate emoțională” permite sinonimizarea acestui termen cu cel de „auz emoțional”. Această noțiune ar mai include în sine, pe lângă receptivitatea emoțională, ceea ce noi am numit mai sus „aspectul artistic” („poetic”, „emoțional”) al aptitudinilor muzicale luate în ansamblul lor (cu alte cuvinte, ceea ce se numește „auz muzical” în general).

Chiar dacă termenul de „auz emoțional” pare să poarte mai mult o conotație metaforică, el are, după părerea noastră, rațiunea de a fi utilizat pentru că definește o realitate psihologică – cea de trăire interioară a muzicii audiate, cîntate, create.

În aceeași ordine de idei poate fi pomenit și termenul de „auz contemplativ” („созерцательный слух”), formulat de muzicologul și compozitorul B. Asafiev, definind prin aceasta o capacitate deosebită a auzului muzical – ascultarea și auzirea „contemplativă” a muzicii. Similar, profesorul și muzicologul Arcadii Ostrovsky utilizează noțiunea de „intonare meditativă” („вдумчивое пение”) în cadrul disciplinei Solfegeu.

Pe lângă varietățile de „auz” nominalizate – conform unui alt criteriu, al tipului de activitate interpretativă muzicală – se operează cu noțiunile de „auz vocal”, „auz instrumental”; „auz orchestral” etc. Azulul vocal, de exemplu, pe lângă toate celelalte calități ale auzului muzical (melodic, armonic, dinamic, ritmic etc.), include în sine un set specific de senzații motorico-musculare vocale. Cîntăreții percep

³⁸³ Idem, p. 3, 4.

muzica nu numai cu auzul, dar și prin intermediul mușchilor aparatului vocal.³⁸⁴

3.4.3.10. Memoria muzicală

Psihologia definește *memoria* ca *facultatea de depozitare, păstrare în creier și reproducere* a împrejurărilor vieții și ale activității omului. Adică, memoria este un proces psihic de stocare și destocare a informației, de acumulare și utilizare a experienței anterioare (în cazul nostru, a experienței auditive).

În funcție de materialul care se memorizează, păstrează și reproduce, precum și de felul cum este el memorizat, există: *memorie imaginativă* (vizuală, auditivă, motorică ș.a.), *memorie verbal-logică*, *memorie afectivă* (sau *memoria sentimentelor*).

O influență puternică asupra memoriei o are atitudinea emoțională a omului față de ceea ce trebuie memorizat. Totul ce-i provoacă persoanei o reacție emoțională vie lasă o urmă adâncă în conștiința lui.

Memoria muzicală poate fi definită ca *însușirea omului de a memora, păstra în conștiință și reproduce ulterior informația muzicală*.

Ca aptitudine cu o structură complexă (un ansamblu de însușiri), memoria muzicală unește într-un tot organic diferite tipuri de memorie: auditiv-imagistică, afectivă, logic-formativă, motorică. Însă întotdeauna domină componenta auditivă datorită specificului activității: muzica este arta impresiilor sonore, de aceea memoria muzicală este, în primul rând, o memorie auditivă.

Există o anumită corelație între capacitatea de memorizare a materialului muzical și celelalte aptitudini muzicale. Rezultatele cercetărilor recente au constatat o legătură directă între calitatea memoriei muzicale și gradul de evoluție a auzului muzical și a simțului muzical-ritmic. Cu cât sînt mai dezvoltate auzul și simțul ritmului, cu atît mai productiv funcționează mecanismele memoriei muzicale.

Deoarece factorul emoțional, după cum am vorbit deja, este foarte important în procesul memorizării, memorizarea piesei muzicale la fel se produce într-un mod mai eficient în condițiile unei stări emotive și intelectual-artistice active.

3.4.3.11. Despre diagnosticul aptitudinilor muzicale

Primele teste asupra aptitudinilor muzicale (sau asupra „talentului muzical”) au fost elaborate de *Seashore* în anul 1919. Ele constau din prezentarea de perechi de tonuri și secvențe tonale. Din partea examenatului se cere de a stabili din ce sînt compuse perechile de tonuri și acordurile care se schimbă în secvențele propuse. Din partea examenatorului se urmărește scoaterea în evidență a faptului sesizării a șase parametri: înălțimii sunetelor (simțul înălțimii tonale), intensității (forței sonore), timpului (măsurii), timbrului, ritmului, memoriei tonale. Testul *Seashore* a fost criticat de R.W. Lunder (1965) referitor la cele șase criterii ale sale.

Testul Knalwasser și Dykema (pentru școlile elementare, medii și superioare) este bazat pe aceleași principii ca și testul *Seashore*, el fiind însă mai scurt, ceea ce creează avantajul utilizării rapide.

Testul de inteligență muzicală creat în *Marea Britanie* (1957) include șapte criterii privind percepția muzicii. Se utilizează de la vârsta de opt ani pînă la adulți. Subiectul examenat trebuie să facă analiza acordurilor, ceea ce înseamnă prezența capacității de identificare privind notele, sunetele, schimbarea înălțimii. Testul sondează de asemenea și memoria muzicală, capacitatea de apreciere a ritmului, a armoniei, a intensității, a expresiei (adică a modului mai expresiv sau mai puțin expresiv al unui motiv muzical din mai multe exerciții date în test). Există două variante ale testului dat. Testul este considerat ca fiind mai sensibil decît testul *Seashore*.

Testul Drake (pentru vârstele de la 8 ani pînă la adulți) are funcții asemănătoare. La baza lui stă convingerea că talentul muzical se descoperă prin rapiditatea învățării și execuției muzicale.

Testul Farmum (The Farmum Musik National Test) are la bază principii extrase din testele descrise mai sus.

Testul Aliferi este elaborat în scopul stabilirii capacităților muzicale necesare pentru a intra în colegiu. Accentele cad în special pe capacitatea de a face lectură audio-vizuală a partiturii, pe melodie, armonie, ritm. Se consideră a avea o bună validitate.

³⁸⁴ Морозов В. *Вокальный слух и голос*. Москва, 1965.

În psihologia românească au fost efectuate investigații referitor la testarea aptitudinilor muzicale de I.A. Creangă³⁸⁵, L. Giurgeca³⁸⁶, Bîrcă (1955).

3.5. PERCEPȚIA MUZICII

Una dintre cele mai cercetate probleme ale psihologiei muzicale, alături de aptitudini, este cea a percepției muzicii. Interesul față de problemă (iar interesul a apărut datorită importanței ei) a fost atât de mare, încât au inclus-o în aria de cercetare un șir de discipline ne-psihologice: Estetica, Muzicologia, Teoria artei, Filozofia, precum și Psihologia generală.

A da răspuns la întrebările născute de această problemă înseamnă a elucida fenomenul comunicării omului cu muzica, a clarifica modul în care pătrunde muzica în interiorul nostru și modul în care noi înșine pătrundem în muzică. A clarifica ce este percepția muzicii înseamnă a clarifica însăși mecanismul acțiunii ei asupra noastră.

Termenul „percepție” ne duce la latinescul „per-cipere” („per-cipio”, „per-capio” sau „perceptum”), care înseamnă: a primi în sine, a pune stăpînire pe ceva, a însuși ceva, a imprima în sine, a simți, a înțelege, a cunoaște, a pătrunde cu interiorul un obiect/fenomen pe care îl pui (îl ai) în față, aici și acum. (De menționat, că Descartes în momentele mai esențiale ale scrierilor sale utilizează cuvîntul „percipere” în loc de „cogitare”. Or, „cogitare” presupune judecata despre obiect *la distanță*, pe cînd „percipere” – *în contact direct cu el*. Prin distanțare se pierde o experiență foarte importantă – trăirea pe viu a actului de comunicare directă cu obiectul/fenomenul dat).

Senzațiile particulare produse de înălțimea, durata, intensitatea și timbrul sunetelor și receptate de creier *în totalitatea lor* dau naștere percepției muzicale. Percepția este o contopire a senzațiilor separate, este o sinteză, unde elementele componente, integrîndu-se, capătă o altă semnificație, una superioară în raport cu simpla lor sumă mecanică. E știut că întregul este mai mult (adică, calitativ *altceva*) decît suma componentelor lui. În acest fel, o melodie este *mai mult* decît un simplu șir

³⁸⁵ Creangă I.A. *Măsurarea aptitudinilor muzicale prin metoda testelor*. In: *Revista de psihologie*, vol.III, nr.2, Cluj, 1940, p.125-165.

³⁸⁶ Giurgeca L. *Cercetări în legătură cu măsurarea aptitudinilor muzicale*. In: *Revista de psihologie*, vol.IV, nr.4, Sibiu, 1941, p.345-364.

de sunete – este o entitate a) *nouă* și b) *indisolubilă ca sens*, deși nu există în alt mod decît sub forma unei înșirui de sunete.

Informația muzicală, codificată (programată) în sunete organizate după anumite principii de către compozitor, este decodificată („citită” auditiv) de către ascultător. Formulînd o definiție a percepției muzicale am putea spune că *a percepe* o muzică înseamnă: a) *a o auzi*, b) *a o simți*, c) *a o trăi*, d) *a o înțelege*, e) *a o primi în sine* (ca demers), f) *a-i atribui un sens, un conținut*.

Percepția muzicii se află în raporturi (directe sau indirecte) cu alte procese psihice – cu memoria, gîndirea, imaginația, este condiționată în mod direct de atenție, voință etc. Ea dispune de un șir de particularități.

3.5.1. Particularitățile percepției muzicale

A. Coraportul subiectiv-obiectiv

Percepția (în general) se raportează la obiectele lumii din jur, la realitatea obiectivă (aflată în afara noastră), care acționează asupra organelor senzoriale. Opera de artă muzicală conține în sine această obiectivitate care constă, în primul rînd, din sunet, ca element obiectiv al lumii, în al doilea rînd, din textul lucrării (din pînza ei sonoră). În acest sens am putea spune că *obiectivitatea percepției* e dictată de substratul material al sonorității muzicale, de partea fizică a partiturii sonore, de elementele ei constitutive. Dacă textul unei lucrări e programat de compozitor să emane tristețe, toți ascultătorii acestei lucrări vor încerca un sentiment trist. Însă fiecare persoană va percepe această sonoritate-tristețe „obiectivă” în felul său, individual, *subiectiv*. În același timp, subiectivitatea nu este absolut liberă în drepturile sale. Ea este limitată de partea obiectivă a lucrării, de textul ei. Oricît de mare ar fi fantezia ascultătorului sau interpretului, el va trebui să urmărească atent discursul sonor, coordonîndu-și trăirile interioare cu acest discurs și raportîndu-le la el. A te desprinde, auditiv și afectiv, de firul sonor înseamnă a te distanța de muzica în cauză, vizitat fiind de mișcări interioare și asociații îndepărtate sau chiar străine ei. Cu alte cuvinte, noi percepem subiectiv, dar în limitele obiectivității textului; auzim ceea ce ne spune muzica și nimic mai mult.

Dacă obiectivitatea percepției ține de materia lucrării, atunci subiectivitatea se fondează pe mișcările interioare ce se derulează pe fundalul muzicii date și în conformitate cu evenimentele sonore ce au loc în ea. Cu alte cuvinte, dacă obiectivitatea ține de ceea ce percepe omul, atunci subiectivitatea ține de felul *cum* primește el și interpretează în *sine* mișcarea sonoră.³⁸⁷ Totodată, *subiectivitatea percepției* muzicale ține de un șir de factori, și anume de: experiența auditivă muzicală anterioară; instruirea muzicală (nivelul ei la momentul dat); gradul de includere și pătrundere în lucrare, de participarea interioară; atenție; voință; dispoziția (starea afectivă) la moment; gradul de prospețime auditivă cu care ne apropiem de lucrarea dată (e audiată des sau rar, a fost audiată recent sau după un timp mai îndelungat etc.); temperamentul persoanei, care se reflectă sub două aspecte: a) tipul de temperament general al persoanei (sanguinic, melancolic etc.), b) temperamentul individual (irepetabil); tipul de gândire al persoanei: afectiv-“artistic”, rațional-“științific” (care din ele predomină ?); gradul de activitate a imaginației; felul cum decurg alte procese psihice ale persoanei; sex; vîrstă; naționalitate (în special în cazul muzicii populare).

Așadar, actul de percepție muzicală este un act subiectiv-obiectiv: omul percepe în mod subiectiv obiectivitatea conținută în sunetele creației.

B. Coraportul emoțional-rațional

Orice fenomen, eveniment, după cum am menționat, acționează asupra noastră în primul rînd prin simț, la nivel emotiv, după care vine elementul reflexiv. Cu atît mai accentuat lucrul acesta se produce în artă – fenomen eminent emoțional. Însă în actul real al percepției aceste două linii se întrepătrund, se împletesc, colaborează și se completează reciproc.³⁸⁸ Ele se află în opoziție, dar și în regim de conlucrare. Rațiunea luminează afectul, afectivitatea aprofundează și îmbogățește rațiunea. Acest proces este perpetuu.

³⁸⁷ Să ne amintim că zonele auditive de pe scoarța cerebrală stabilesc atît forma, cît și conținutul senzației sonore.

³⁸⁸ Desigur, este imposibil să ne imaginăm cum o anumită perioadă de timp, fie cît de scurtă, o persoană numai gîndește, și doar mai apoi începe a simți sau invers.

C. Coraportul tehnic-artistic

Poetica lucrării (aspectul ei artistic) se sprijină pe forma (construcția) ei, pe elementele limbajului muzical (mod, tempo, registru, măsură, tonalitate etc.).³⁸⁹ Anume aceste elemente (sau „forme tehnice”), în îmbinarea lor specifică, creează fundalul sonor, care dă naștere și în care se conține, ca ființa vie a omului pe trupul său, expresia muzicală. Omul percepe *expresia artistică*, zidită de *substratul tehnic* al creației. Vraja, frumusețea lucrării se construiește în conștiință sprijinindu-se pe aceste elemente. Și cu cît este mai „iscoditor” auzul, cu atît mai mult sens va „extrage” din text.

D. Integralitatea percepției

Noi percepem lucrarea muzicală ca un întreg sistemic, stabil, cu toate că ea „curge” mereu, se află în permanentă schimbare și transformare. Noi auzim în momentul dat o singură construcție sonoră (sunet, acord), dar în succesiunea lor treptată și logică, toate construcțiile sonore alcătuiesc un șir semantic unitar. Percepția ne dă imaginea de ansamblu a lucrării. O melodie este construită din sunete separate, dar ea nu este în sine sunete separate, ci o linie sonoră unitară, o expresie integră.

E. Structuralitatea percepției³⁹⁰

Percepția dispune de o anumită structură, formă: noi nu auzim întreaga materie sonoră (toate sunetele) concomitent, ca o avalanșă sonoră, dar urmărim sunete aranjate într-un anumit mod, structurate, compartimentate – de la microstructură (un sunet) la macrostructură (lucrarea în întregime sub formă de lied, fugă, sonată etc.). Cu toate că auzim în momentul dat un singur sunet, percepția îl raportează la

³⁸⁹ Să observăm cum se zidește, expresie cu expresie, vraja” poetică în cazul artei cuvîntului, exemplificînd printr-un vers din Vasile Romanciuc: „Colo sus pe-o rămurea,/ Nevăzut de nimenea/, Doarme-un pui./ Doarme-un pui./ Cu mămica lui”. Farmecul catrenului se constituie treptat și culminează spre sfîrșit, prin adăugirea, la cele spuse pe parcurs, a ultimei fraze – „Cu mămica lui”. Fără această expresie constatarea de pînă aici – în fond „banală” – precum că pe o rămurea doarme un pui, prezintă puțin interes poetic.

³⁹⁰ Particularitate strîns înrudită cu „Integralitatea”.

sunetele precedente precum și la cele ulterioare, intuindu-le.³⁹¹ În timpul percepției are loc auzirea treptată (pas cu pas, structură cu structură) a discursului muzical. În felul acesta percepția constituie în sine un *proces ce se desfășoară în timp* (ascultătorul raportează momentul dat al sunării la momentele precedente, pre-auzind ceea ce va urma în baza logicii mișcării muzicale). În cazul muzicii procesualitatea percepției (spre deosebire de percepția unei lucrări de artă plastică, de exemplu) se prezintă sub două aspecte: a) derularea în timp a însăși recepției (auzirii) lucrării (cum ar fi în cazul unui tablou – examinarea vizuală în timp, moment cu moment a ceea ce este reprezentat pe pânză); b) procesualitatea muzicii însăși (muzica se mișcă în timp, curge, spre deosebire de opera de artă plastică care este de natură statică). În cazul tabloului se mișcă numai percepția, în cazul muzicii se mișcă și obiectul receptat.

Caracterul structural al percepției muzicale capătă tangență directă cu caracterul psihicului nostru, pentru că actul perceptiv, după cum scrie H. Ey, „se constituie într-o structură care ne trimite la structura matriceală a conștiinței, la o arhitectonică a trăirii”.³⁹² Așadar, trăirea interioară se desfășoară conform unei anumite *arhitectonici* – principiu caracteristic derulării lucrării muzicale care, la fel, (după cum vom vedea la subiectul despre „Formă”) urmează o strictă arhitectonică.

Dar faptul că lucrarea muzicală se constituie treptat, structură cu structură, naște în practica muzicală o problemă: incapacitatea unor interpreți (și, respectiv, auditori) de a „cuprinde” mintal forma lucrării în întregime, de a o simți și reda ca un tot indivizibil ca sens.

Deoarece se desfășoară în timp, lucrarea muzicală poate fi percepută integral numai urmărind, auditiv, curgerea ei.

F. Inteligibilitatea percepției

Imaginile sonore percepute capătă întotdeauna o anumită semnificație, un anumit sens, conțin un mesaj. De altfel, orice lucru cu care contactăm ne spune ceva: nu există nimic din ceea ce există care

³⁹¹ Robert Schumann observa că, dacă în timpul interpretării unei piese, atunci când se termină pagina, interpretul nu întuiește ceea ce va urma pe pagina următoare, el este prost muzician, referindu-se, tangential, prin aceste cuvinte, la capacitatea (sau incapacitatea) de a percepe textul în derularea lui consecutiv-logică.

³⁹² Ey H. *Op. cit.*, p. 33.

să nu ne spună ceva, fie direct sau indirect. „Nu fiecare lucru are o idee, observă Constantin Noica, ci fiecare lucru *este* o idee”.³⁹³ De aceea – în cazul învățămîntului muzical – ascultătorul trebuie învățat să caute, auditiv, acest sens sonor, care se găsește în textul muzical.

G. Caracterul asociativ al percepției

Muzica nu se reflectă pe sine însăși. Ea, prin limbajul său specific, reflectă lumea, în special lumea interioară a omului. Ea este doar una din multiplele forme de reflectare, cunoaștere și explicare a realității în care își duce existența ființa umană – a uneia și aceleași realități, unice și unitare și pe care o au ca obiect de cercetare toate celelalte forme de cunoaștere. Muzica realizează acest lucru în mod specific, irepetabil aducînd mesaje, senzuri, nuanțe de înțelesuri, aspecte și niveluri de înțelegere necunoscute de celelalte forme de cunoaștere. Însă izvorul cunoașterii pentru toate formele este același – lumea obiectivă, unică și integră. Din acest motiv, în procesul percepției muzicale în conștiință apar diverse „asemănări cu ceva”, legături și referințe, adică *asociații* de altă natură, extramuzicale – vizuale, spațiale, motrice etc.

Asociațiile muzicale mai apar și din altă cauză. Senzațiile de diferită natură nu se produc în creier în mod absolut izolat una de alta. Aflîndu-se în vecinătate, ele se găsesc în raport de consonanță, de cooperare, păstrîndu-se dominația uneia din ele în funcție de receptorul pe care-l reprezintă. Urmărind vizual o mișcare, omul o și simte cu corpul (pe „propria piele”) sau, auzind ceva, omul parcă și „vede” acest ceva, cu toate că obiectul nu se află în fața ochilor. Fiziologia spune că orice excitație ajunsă la scoarță se poate asocia cu orice activitate a organismului. Nu există zone precis delimitate pentru fiecare analizator, ci doar analizatorul are o parte centrală sau nucleu și o periferie.

Artă a mișcării sunetelor în timp și spațiu, muzica deține printre componentele sale principale elementul *motor* (*cinetic, kinestezic*). Pe de o parte, avem de-a face cu *kinestezia vocală* – mișcarea corzilor vocale în timpul activității muzicale. Acest lucru se produce întotdeauna – fie că actul muzical este exteriorizat sau nu. Pe

³⁹³ Constantin Noica. *Jurnalul de idei*. București, 1990, p.354.

de altă parte, apar (mai mult sau mai puțin vizibil sau deloc vizibil) manifestări *kinestezice corporale*.

Faptul că percepția se prezintă ca un proces de colaborare între mai multe zone ale cortexului duce la fenomenul numit *sinestezie*.³⁹⁴ Posibilitatea colaborării între mai multe senzații se manifestă și prin altă corespondență, cea dintre senzația auditivă și senzația vizuală, numită și „*audiție colorată*” sau *synopsie*. În cazuri mai rare această corespondență se poate produce și cu senzația termică sau olfactivă și gustativă.

„Ca niște lungi ecouri unite-n depărtare
Într-un *acord* în care mari taine se ascund,
Ca noaptea sau lumina, adânc, fără hotare,
Parfum, culoare, sunet se-ngîină și-și răspund”.

(Ch. Baudelaire. *Corespunderi*)

La unii muzicieni legătura (simbioza) dintre senzația auditivă, vizuală și palpabilă atinge un grad atât de avansat, încît ei fără mare dificultate pot diferenția la auz – fără a vedea interpretul și instrumentul – cu care degete acesta cîntă. De o astfel de calitate unicat dispunea, de exemplu, S. Rachmaninov.

Datorită faptului că fiecare tonalitate își are sonoritatea sa specifică, mulți muzicieni percepeau tonalitățile în culori – Berlioz, Liszt, Rimski-Korsakov, Skreabin, Mozart ș.a.

Un alt fenomen generat de particularitatea asociativă a percepției artistice este *metafora*. Omul folosește metafora pentru a încerca să spună altceva decît ceea ce se poate spune prin limbajul direct. Metafora transferă³⁹⁵ gîndul, ideea din emisfera stîngă în cea dreaptă conferindu-i un sens conotativ. Un fel de „metaforă” devin *cuvintele cîntate*, care își schimbă nu numai caracteristicile fizice (sonore), dar și semantica – forța lor descriptivă și de argumentare scade pentru a lăsa să crească cea expresivă, poetică, emoțională; cuvintele sînt astfel transferate în alt cîmp percepțional.³⁹⁶

Un gen de metaforă sînt *mișcărilor muzicianului* (vocalist, pianist, violonist, dirijor etc.) în timpul interpretării muzicii. Se știe că

³⁹⁴ *Sinestezie*: 1. (în sens psihologic) asociație spontană între senzații de natură diferită; corespondență; 2. tehnică literară ce constă în transmiterea metaforică a datelor unui simț în limbajul altui simț; în pictura expresionistă – încercare de transpunere grafică sau coloristică a unei senzații auditive.

³⁹⁵ Metafora, *meta-fo-ra* = *trans-fer* (*trecere* „dincolo”, în altceva).

³⁹⁶ Vieru Anatol. *Cuvinte despre sunete*. București, 1994, p.46.

mișcărilor omului (mimica, pantomimica) sînt un limbaj de comunicare cu potențe expresive foarte mari. Uneori printr-un gest sau printr-o mișcare sau expresie a ochilor poți spune mult mai mult decît printr-o frază sau tiradă întregă. Prin mișcărilor ce însoțesc actul de interpretare, muzicianul vorbește ascultătorului într-un limbaj suplimentar vizavi de cel muzical, aprofundînd, astfel, comunicarea artistică dintre ei. În legătură cu această problemă compozitorul Anatol Vieru își dă părerea: ”Sunt pe deplin convins de importanța gestului în interpretarea muzicală, de existența efluviiilor în comunicarea prin muzică”, relația gest-sunet fiind o chestiune de modalitate artistică. „Implicîndu-se în producerea sunetelor, interpretul are nevoie de gest însoțitor; uneori el ajută sau compensează instinctiv prin gest intenții greu de tradus prin sunet”. Interpretarea suplinește prin gest „aspecte sonore deficitare”.³⁹⁷ Este constatat că în momentul urmării gesturilor interpretului la ascultător crește fluxul sanguin în emisfera dreaptă – ascultătorul citește o partitură de gesturi.

Facultatea percepției artistice de a produce asociații își mai are explicație, se vede, în fenomenul primar al sincretismului artelor „dans-muzică-cuvînt”, unde avea loc colaborarea directă a analizatorilor auditiv, vocal-motoric și kinestezic-corporal, imprimînd conexiuni neuronale trainice între diferiți analizatori și, respectiv, între diferite senzații.

H. Percepția muzicală sub raport de „context-text-subtext”

Lucrarea muzicală și funcționarea ei în planul relației comunicative cu publicul ține de trei realități, definite prin noțiunile de „context”, „text” și „subtext”³⁹⁸.

Context – caracterul (conținutul) lucrării se modifică într-o anumită măsură pentru ascultător în funcție de locul unde este audiată (acasă, în sala de concert, la orele de curs în instituția muzicală de învățămînt etc.), de timpul (ora) zilei etc. Acești factori constituie ceea ce se numește „mediul” („ambianța”) în care se percepe lucrarea și care influențează actul de percepție.

Text – e vorba de textul propriu-zis al lucrării, de procesul sonor obiectiv-fizic în/prin care este materializată substanța muzicală.

³⁹⁷ Idem, p.130.

³⁹⁸ Назайкинский Е. *Логика музыкальной композиции*. Москва, 1982, с. 28-29.

Compozitorul concepe lucrarea ca expresie a unui anumit conținut, cu o anumită linie „narativă” („dramaturgică”), sonor-semantică, redată prin diverse mijloace muzicale: tempo și schimbări de tempo (agogică), dinamică (intensitate sonoră), factură-textură (pînza sonoră în întregime), armonie etc. Acești factori acționează asupra ascultătorului sau interpretului, influențînd procesul de percepție și înțelegere a lucrării, deoarece între dinamica (dezvoltarea) sonoră a lucrării și dinamica (mișcarea) interioară a persoanei se stabilește o legătură directă.

Subtext – materialul sonor al lucrării constituie în sine un fel de „fond” sau „ecran” („plan”), pe care se proiectează gândurile, reprezentările-imaginile interioare, asociațiile care apar în conștiința ascultătorului, dar care apar nu ca rezultat al acțiunii directe și receptării nemijlocite a textului sonor, dar în rezultatul apercipției, care se bazează pe memoria persoanei, pe amintirile păstrate în urma evenimentelor anterioare, ale întâlnirilor cu muzica, cu arta în general, cu alte situații de viață etc. În momentul percepției aceste urme reînvie și, la fel ca și în cazul contextului, se atribuie conținutului lucrării (cu toate că la direct nu are legătură cu textul ei). Astfel, la context și text se adaugă subtextul apercipitiv.

I. Aspectul evaluativ al percepției

Aprecierea imaginii muzicale este parte componentă a procesului de percepție. Omul, voluntar sau involuntar, ia o poziție, reacționează într-un anumit mod la cele receptate. Acțiunea informației sonore provoacă o reacție – plăcută sau neplăcută, omul acceptă sau nu acceptă, înțelege sau nu înțelege cele relatate de sursa de informații. Adică *prețuiește* în sine creația muzicală. Evaluarea, la fel, se desfășoară în timp, ea este proces. Aceasta se întâmplă din două motive: a) muzica este fenomen temporal și cere a fi urmărit; b) pe măsură ce cunoaștem lucrarea mai bine se modifică și atitudinea față de ea. Însă actul de apreciere ca atare începe nu după finalul lucrării, dar nemijlocit în primul moment al contactării cu lucrarea, odată cu primul sunet sau acord – ne place sau nu, acceptăm sau nu, înțelegem sau nu etc. Cu toate că, se vede, actul de apreciere începe mult mai înainte – în timpul pregătirii pentru a audia lucrarea dată, fie prin opiniile altor persoane despre lucrare, fie prin consultarea surselor biografice despre ea, fie prin însuși numele compozitorului, al

interpretului, al dirijorului, chiar prin componența publicului din sală etc. Nu mai vorbim de cazurile din învățămîntul muzical, cînd profesorul în mod direcționat pregătește actul de percepere a lucrării de către elevi prin diverse metode didactice.

J. Caracterul activ al percepției

Percepția pune în acțiune întreaga ființă a omului, mobilizînd și declanșînd alte procese psihice cu care conlucrează – memoria, gîndirea, imaginația, voința, atenția etc. Orice mod de a face muzică (adică, orice activitate muzicală) are ca bază percepția muzicii – fie crearea, interpretarea sau ascultarea ei. Bineînțeles, gradele de profunzime a percepției compozitorului, interpretului și ascultătorului vor fi diferite, însă și ascultarea muzicii, nu numai crearea sau interpretarea ei, poartă, la fel, un caracter activ. „A simți înseamnă a participa”, susține M. Dufrenne.³⁹⁹

K. Caracterul creativ al percepției

Percepția artistică nu poate fi tratată în afara noțiunii de „creație”. Nu numai compozitorul, nu numai interpretul, dar și ascultătorul „creează” lucrarea, mai exact, creează imaginea ei. Ascultătorul este al treilea creator al lucrării. Imaginea lucrării se zidește în imaginația celui ce percepe și numai acolo. Conținutul lucrării nu este dat de-a gata, el nu există în afara omului, ci se cere a fi descoperit de conștiința lui. „S-ar putea spune că publicul continuă să creeze opera adăugîndu-i sensul său” (M. Dufrenne).⁴⁰⁰ „A percepe nu înseamnă a înregistra în mod pasiv aparențe în ele însele insignifiante ci, dimpotrivă, a descoperi sensul pe care ele nu-l dezvăluie decît celui ce știe să descifreze”.⁴⁰¹ Textul lucrării, fie sub formă scrisă sau chiar sonorizată, constituie doar substratul material al lucrării, dar nu imaginea artistic-sonoră ca fior, ca emoție, ca trăire. Imaginea artistică se găsește în textul lucrării doar sub formă virtuală, nu reală. Sub acest aspect ea se găsește doar în conștiință-imaginație. Opera de artă nu este operă de artă dacă omul prin sine (sau în sine) nu-i atribuie acest statut.

³⁹⁹ Dufrenne M. *Fenomenologia experienței estetice*, vol.II, București, 1976, p.7.

⁴⁰⁰ Dufrenne M. *Op. cit.*, vol. I, p.123.

⁴⁰¹ Dufrenne M. *Op. cit.*, vol.II, p.7

„Frumosul este în ochiul celui care privește”, spune o maximă arabă. Sau, „nu-i frumos ce-i frumos, da-i frumos ce-mi place mie”, zice un proverb popular. Cunoscuta expresie „privește și vei vedea” poate fi parafrazată și sub forma de „ascultă și vei auzi”. M.Dufrenne mai adaugă: ”Numai în momentul în care spectatorul se decide să aparțină în întregime operei, urmînd o percepție care nu-și propune să fie altceva decît percepție, opera îi va apare ca obiect estetic, căci obiectul estetic nu este nimic altceva decît opera de artă percepută pentru ea însăși”.⁴⁰²

L. Acțiunea „totală” a muzicii asupra omului

Vibrațiile sonore, ca energie fizică reală, atacă întreaga suprafață a corpului. Și cu toate că pielea nu „aude”, dar simte aceste vibrații – vibrații care nu sînt haotice, ci organizate după anumite legi acustice, după o anumită ordine, logică sonoră, sens, aducînd o anumită informație pieii și corpului în întregime. Psihofiziologii susțin, reamintim, că omul nu judecă numai cu creierul, dar cu întregul corp. Fenomenul s-ar explica, cel puțin, prin două momente. 1) Creierul ține legătură cu întregul corp-organism, primind informație despre ceea ce se întîmplă în fiecare zonă a lui; această informație este furnizată de toate elementele sistemului-corp, creierului revenindu-i funcția de selectare, analiză și sinteză. 2) Nu toată informația cunoscută de (sau conținută în) organele-elementele corpului ajunge la creier; unele aspecte și nuanțe ale ei, fiind mai slabe ca impuls, rămîn în substraturile subcorticale. Însă ele, la fel, participă la judecata generală a corpului. De aici – fenomenul „percepție subcorticală”. Multă informație este acumulată de corp în mod inconștient. Din acest motiv am putea spune că omul nu aude doar cu urechea și creierul, ci cu întregul corp. Prin aceasta s-ar explica, parțial, reacția adecvată la muzică a persoanelor lipsite de auz. Există cercetări concludente în această problemă.

Obiectul perceput acționează mai întîi la nivel de corp, după care percepția trece la alte niveluri, mai superioare. Îl cităm iarăși pe M. Dufrenne, care afirmă că sensul obiectului estetic este dat în sensibil (în materia sensibilă a operei de artă – I.G.): e necesar ca sensibilul să fie întîmpinat de corp. Obiectul estetic se anunță corpului

⁴⁰² Dufrenne M. *Op.cit.* vol.I, p.66.

invitîndu-l instantaneu să-i fie părtaș. Schemele care organizează sensibilul caută să-i confere nu numai strălucire sau prestigiu ci, de asemenea, puterea de a convinge corpul. Corpul, în primul rînd, este afectat de ritm și armonie. Noțiunea de „plăcere estetică” are, neîndoelnic, o justificare: această plăcere este resimțită de corp, o plăcere mai rafinată sau mai discretă decît aceea care însoțește satisfacerea nevoilor organice, conchide M.Dufrenne. Bineînțeles, obiectul estetic nu există numai pentru corp. E chiar un pericol pentru artă, avertizează autorul, tentativa de a nu fi mai mult decît prilejul unei excitații oarecare sau al vreunei emoții corporale (cum ar fi, de exemplu, în cazul discotecilor de azi sau a concertelor unor grupuri artistice cu tipul lor de muzică, care afectează și pune în acțiune doar substratul biologic-fiziologic al participanților, cel intelectual rămînînd mult prea departe – I.G.). Intervenția corpului nu este suficientă. Se impune trecerea de la „simțit” la „gîndit”.⁴⁰³

M. Percepția artistică și secțiunea divină

O însușire nelipsită de interes a percepției artistice este căderea centrului/culminației actului perceptiv pe porțiunea a treia (pe a treia pătrime) a obiectului perceput. Această zonă se mai numește „divina sectio”, din latină „secțiunea divină” sau „porțiunea/media de aur”, care înseamnă următoarele: întregul se raportează la partea mai mare, după cum partea mai mare – la cea mai mică. Termenul a fost formulat de Leonardo da Vinci. (Cu toate că la acest fenomen s-a referit încă Pitagora). Examinînd corpul uman pentru a-l reda mai adecvat în operele sale, Leonardo a observat că structura corpului corespunde, la fel, formulei proporției de aur: centrul corpului se află exact în a treia parte de sus a întregului – la ombilic. Multiple lucrări muzicale respectă, în structura (construcția) lor, acest principiu. De exemplu, Preludiul nr.4, Preludiul nr.7 opus 28 ale lui Chopin, „Fantezia și fuga cromatică” a lui J.S Bach și multe altele. În aceste lucrări culminația cade pe zona porțiunii a treia. De exemplu, în Preludiul nr.7 în La-major a lui Chopin, alcătuit din 16 măsuri, culminația textului muzical – dar și a *trăirii interioare* a acestei lucrări – cade nu pe mijlocul lucrării, respectiv între (sau pe) măsura a 8-a și (sau) a 9-a, dar pe măsura a 12-a:

⁴⁰³ Dufrenne M. *Op.cit.*

Măsurile															
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
											!!!				
I pătrime				II pătrime				III pătrime				IV pătrime			

Din perspectivă psihologică fenomenul secțiunii de aur se explică prin următoarea lege: perioada de acumulare a energiei interioare, de înaintare spre un punct culminant, de tindere spre ceva este mai mare decât faza de destindere, relaxare, revenire.

3.5.2. Nivelurile percepției muzicale

Analizând acțiunea muzicii asupra psihicului uman deosebim câteva niveluri ale percepției muzicale, care, aflându-se în anumite raporturi de subordonare, se influențează reciproc.

A. Nivelul fiziologic

După cum am menționat deja, muzica acționează asupra noastră în primul rând la nivel fiziologic. Schimbări fiziologice (somatice) în procesul activității muzicale pot fi ușor depistate cu ajutorul electrocardiografului, electroencefalografului și altor aparate, dar și cu ochiul liber pe exemplul propriului corp.

Reieșind din această particularitate a muzicii, arta sonoră este larg utilizată în scopuri practice: „muzica funcțională” (de exemplu, în sport: gimnastica matinală de înviorare fizică, gimnastica ritmică ș.a.); „muzica de producție” (la uzine, fabrici pentru a susține ritmul lucrărilor ș.a.); „muzica ambientă” (care sună oricând și pretutindeni în magazine, în transport, în baruri-cafenele, restaurante etc.); „muzica zootehnică” (văcuțele „alimentate” cu muzică, de exemplu, dau mai mult lapte, găinile – mai multe ouă etc.).

Acțiunea fiziologică a muzicii se produce la nivel de simțuri elementare, la nivel senzorial-direct: plăcere sau neplăcere, excitație sau liniștire, încordare sau destindere. Aceste senzații apar din cauza percepției substratului material al formei sonore, și nu celui semantic. Informația primită la acest nivel încă nu este o informație de ordin psihologic. Percepția fiziologică a muzicii se desfășoară la periferiile psihicului.

Cu toate că percepția adevărată a muzicii nu se produce la nivel fiziologic, totuși cunoașterea acestui aspect ne permite să urmărim cum un lucru material (sunetul) se transformă în vibrație sufletească, în conținut psihologic și spiritual. Anume aici, la „intrarea” muzicii în interiorul uman putem mai ușor cerceta problema percepției sub aspect științific-experimental. Or, odată trecută în straturile mai profunde, acest lucru este greu de realizat, procesul devenind „taină”.

B. Nivelul psihologic

În continuare percepția muzicii atinge un grad mai superior de reacție a omului la muzică – cel de punere în mișcare a altor procese psihice: al emoțiilor „inteligente”, gândirii, memoriei, imaginației etc. Dacă percepția fiziologică poartă din acest punct de vedere un caracter relativ pasiv (schimbările somatice au loc fără multă participare volitivă din partea persoanei), apoi la nivel psihologic percepția devine proces activ, volitiv, participativ, creativ, antrenând întreaga ființă psihologică. Aici are loc perceperea laturii de conținut a muzicii, are loc citirea și descifrarea de către interior a mesajului artistic al lucrării. Aici are loc trecerea legilor muzicii în legile sufletului, are loc transferul sonorului în psihologic, „transpunerea centrului de greutate muzical de pe terenul sonor, senzorial pe terenul funcțional, psihologic”, cum ar zice Dimitrie Cuclin.⁴⁰⁴ Aici vibrațiile sonore se transformă în limbaj specific, limbaj ridicat la înălțimea suveranității sale, intraductibil și irepetabil, fondat pe sunet și numai pe sunet – pe sunetul pur. Aici mișcarea (și energia) exterioară se sublimează, devenind mișcare (și energie) interioară.

⁴⁰⁴ Istraty E., Smântănescu D. *Op. cit.*, p.25

Dar nivelul psihologic al percepției nu este ultimul hotar unde încetează înaintarea muzicii. Ea pătrunde în straturile mult mai profunde ale psihicului.

C. Nivelul spiritual

Aici muzica înaintază de la nivelele de suprafață spre adâncuri (sau urcă spre înalțuri). Cele simțite, trăite și gândite la etaj psihologic devin substanță suprapsihologică, devin trăire spirituală.⁴⁰⁵ Ele se depun în baza conștiinței – o parte rămânând în limitele conștientului, altă parte trecând în zona subconștientului și supraconștientului. Aici muzica devine mijloc de intrare în „alte sfere”. Aceste acumulări-depuneri zidesc, treptat, spiritul omului – acel univers intern, acea forță metapsihică, care-l ridică deasupra teluricului.⁴⁰⁶ Energia depusă aici tinde apoi să se exteriorizeze în acțiuni, în faptele noastre. „Diferitele acțiuni și experiențe nu numai îmbogățesc inconștientul, ci excită în același timp forțele latente innăscute care, adăugate la cele abia trezite, fortifică nucleul dinamic din care își nasc inspirațiile cele mai surprinzătoare”, afirmă Liviu Rusu.^{407,408} Abia ajunsă aici, la nivel spiritual, muzica îl transformă pe om. Iar el, la rîndul său, transformă lumea din jur. Aici, în substraturile superioare ale percepției muzicale, se produce înălțarea spiritului uman, aceasta fiind menirea adevărată a muzicii.⁴⁰⁹

Percepția muzicală se mai distinge și după criteriul profunzimii de pătrundere în materia sonoră a lucrării, al înglobării în conștiință a mesajului sugerat de textul sonor. Aceasta depinde de forța (gradul) de receptivitate a persoanei. Un auz „iscoditor” și disciplinat (bine antrenat), precum și un spirit curios și cu o bogată experiență de trăire

⁴⁰⁵ Aici se produce ceea ce s-ar numi meditație muzicală. *Reflecția* (psihologică) devine *meditație* (spirituală).

⁴⁰⁶ A se vedea, în acest sens, lucrarea lui George Bălan, *Răspunsurile muzicii* (București, 1999), precum și alte lucrări ale aceluiași autor.

⁴⁰⁷ Rusu Liviu. *Op. cit.*, p.94.

⁴⁰⁸ Datorită acestei constatări am putea mai ușor explica, în parte, unul din fenomenele cele mai dificil de explicat – exploziile spontane ale inspirației creatoare, și, în general, întregul fenomen al creativității umane.

⁴⁰⁹ Aceste trei niveluri ale percepției muzicale, extrapolate la scara ontogenetică și filogenetică a evoluției speciei umane, se acordă cu teoria celor trei stadii umane – din punctul de vedere al influenței modelatoare a muzicii – distinse de D. Cuclin: „omul-animal”, „omul-uman”, „omul-spiritual” (Istraty E., Smântănescu D. *Op. cit.*).

interioară a „realităților ascunse” va auzi mult mai multe în lucrare, decât o persoană mai puțin inițiată. Muzica ne vorbește cu atât mai mult, cu cât mai mult efort și dăruire interioară îi punem la dispoziție.

3.6. PSIHOLOGIA ELEMENTELOR MUZICII

3.6.1. Preliminarii

„*Natura a pregătit materia sonoră spre folosirea ei muzicală*”
(Paul Hindemith)

Muzica declanșează mișcări interioare dintre cele mai variate și profunde datotiră caracteristicilor limbajului muzical, elementele căruia comportă, în mod intrinsec, un puternic potențial psihologic. Lumea sunetelor posedă un limbaj și un sens al său. Acest lucru își ia începutul în elementul prim al muzicii – în ton (sunet) și se răspîndește asupra întregii materii sonore, a pînzei generale a lucrării, a formei ei. Totul pare a avea o singură țintă – acționarea psihicului, punerea în mișcare a proceselor interioare; totul parcă este construit intenționat, cu bună cunoștință de cauză, ca să țintească afectivitatea noastră, să provoace la dialog direct și intim ființa noastră interioară. Teoria (notația) muzicală nu este altceva decât o încercare de codificare a legilor ce guvernează sunetul și impulsul muzical uman. Aceste legi, descoperite fiind, au dus la formularea teoretică a principiilor artei muzicale. Deoarece la baza lor stă impulsul muzical, adică o mișcare interioară profund-intimă raportată la elementul sonor, materia muzicii se dovedește a fi din start un fenomen psihologic prin tot ce conține în sine. Observăm, că toate caracteristicile de conținut, date muzicii, țin nu de caracterizarea muzicii propriu-zise (adică a textului sonor), dar a mișcărilor psihice pe care ea le provoacă. Noi zicem: „muzica aceasta este tristă” sau „poartă un caracter agitat” etc. fără să ne dăm seama că, de fapt, nu muzica este tristă (sunetul nu poate fi „trist” sau „vesel”), dar noi ne întristăm sau ne bucurăm la auzirea acestei muzici. Încercînd să caracterizăm muzica, noi ne caracterizăm pe noi înșine! Înseși indicațiile de la începutul (sau de pe parcursul) lucrării de tipul „con fuoco”, „doloroso” etc. nu sînt altceva decât indicații strict psihologice. Prin stăpînirea sunetului compozitorii au

dezvoltat de-a lungul secolelor un remarcabil sistem de notație muzicală, reușind să codifice și să transmită prin aceste semnelemente ale muzicii cele mai subtile procese psihologice.

Limbajul muzicii, ca și muzica în ansamblul său ca fenomen specific, s-a constituit în timp, cucerind, epocă cu epocă, noi parametri. El a evoluat sincron cu gândirea muzicală umană, dând naștere la noi genuri, forme, stiluri artistice. Odată constituită, conștiința muzicală a căutat să se armonizeze (să consoneze) cu interiorul psihic, inventând noi elemente care să satisfacă cât se poate mai adecvat și nuanțat cerințele dintre cele mai exigente ale sufletului în dorința de a-și exterioriza conținutul.

Reflecția asupra însușirilor psihologice ale elementelor muzicii duce, inevitabil, la întrebarea: muzica, prin limbajul său, *acționează* asupra interiorului, sau interiorul *re-acționează* la ceea ce-i propune muzica? De unde începe fenomenul? Adică, cauza primară se află în muzică sau în psihic? Răspunsul pare a fi similar cu cel dat la întrebarea despre ou și găină.

Analiza elementelor muzicii din perspectiva lor psihologică prezintă interes nu numai pentru psihologie sau pentru muzicienii-practici. Însăși tratarea pur teoretică a muzicii nu este posibil de realizat pedepplin și în esență fără raportarea la planul subiectiv al muzicii. Iu. Tiulin, autorul „Științei armoniei”⁴¹⁰, accentuează frecvent faptul că nu pe însușirile fizice ale materiei primare a muzicii (ale sunetului) trebuie de făcut accentul în determinarea legilor muzicale, dar pe caracteristicile psihofiziologice ale omului. De exemplu, în clasificarea intervalelor muzicale autorul reiese din *caracterul* sunării lor, adică pornește de la percepția relațiilor intervalice dintre sunete. Muzicologul afirmă că legitățile acustice de bază se manifestă nu numai pe planul exterior al sunării, ele sînt caracteristice naturii psihofiziologice ale aparatului vocal și, desigur, ale auzului cu care acesta conlucrează. Normele fundamentale ale muzicii sînt determinate de legități psihologice.⁴¹¹ Aceeași concepție o împărtășește Robert Session: „Uneori principiile muzicii sînt deduse din natura fizică a sunetului și drept urmare se emit considerații care mie mi se par de o autenticitate îndoielnică. Spun „îndoielnică” deoarece în timp ce faptul

fizic este destul de clar, rămîne întotdeauna o lacună, o trecere incompletă între domeniul fizicii și cel al experienței muzicale”⁴¹²

Psihologismul elementelor muzicii și-a găsit tratare – directă sau indirectă, dar în mare parte indirectă și involuntară – în teoriile diversilor muzicologi iluștri. Iată cîteva din ele:

- Teoria psihofiziologică a armonicelor muzicale și a auzului muzical, a lui H. Helmholtz.
- Teoria psihoenergetică a muzicii, a lui E. Kurth.
- Teoria gravitației-tensiunii modale, a lui B. Iavorsky.
- Teoria intonațională, a lui B. Asafiev.
- Teoria naturii dinamice a armoniei, a lui Iu. Tiulin.
- Teoria funcționalistă a muzicii, a lui D. Cuclin.
- Teoria algoritmică („sunet-conștiință”), a lui E. Ansermet.

Inițial, analizînd elementele muzicii în vederea determinării semnificației lor psihologice, s-a arătat a fi necesară o anumită clasificare a lor după careva criterii. Ni s-a părut rațional de a le clasifica după două criterii: a) criteriul dinamic și b) criteriul „interior-exterior”. Astfel, am obținut „elemente dinamice” și „statice”, și, respectiv, „elemente exterioare” și „interioare”. Desigur, această clasificare este convențională, efectuată fiind în scop analitic. Pentru că în realitate a vorbi în muzică despre „static”, de exemplu, e o eroare de principiu – muzica e artă a mișcării prin definiție și orice detaliu (element) al ei este de natură dinamică (cu toate că, la prima vedere, unele elemente ar părea foarte statice – de exemplu, „diapazonul”, „registru”, „structura” ș. a., însă vom vedea că nu este așa). De aceea, pe parcursul investigației ne-am dezis de clasificarea lor sub aceste aspecte.

Materia muzicii este sunetul cu cele patru însușiri ale sale (durata, înălțimea, puterea, timbrul). Fiecare din acești parametri în dezvoltarea lor dau naștere elementelor muzicii (limbajului muzical) care, în îmbinarea lor multivariată și, practic, inepuizabilă, creează opere muzicale. Durata sunetului naște ritmul, metrul, măsura, tempoul, iar în final, forma (structura) muzicii. Înălțimea duce la melodie, armonie, mod, tonalitate, registru. Intensitatea – la dinamica sonoră. Timbrul – la coloristica (cromatică) sonoră. Fiecare din aceste componente capătă, în cadrul sunării muzicii, „viață”, ele „respiră”, „vibrează”, „vorbesc”. Anume aspectul lor viu în sunare reală și nu în partitura notată în pagină naște ceea ce se numește muzică.

⁴¹⁰ Тюлин Ю. Н. *Учение о гармонии*, Москва, Музыка, 1966.

⁴¹¹ Idem, p. 45, 83 ș.a.

⁴¹² Sessions R. *Op. cit.*, p.8.

Toate aceste elemente poartă un caracter unitar, ele sînt identice în natura lor intimă. Tuturor acestor elemente le sînt caracteristice: mișcarea, vibrația-ondulația, fluiditatea, tensiunea interioară, dinamismul, caracterul energetic etc. Și aceasta pentru că toate se nasc din sunet-ton, purtătorul prim al acestor caracteristici.

Istoriceste s-au constituit cîteva sisteme de combinări-îmbinări-relații între tonuri. Acestea sunt: sistemul ritmic, melodic, armonic, de tempo, dinamic. Fiecare din aceste sisteme creează tipul său, mai superior, de tensiune intrasonoră – cîmpul său gravitațional. Iar totalitatea lor într-o creație muzicală naște, la rîndul ei, un sistem intrasonor-gravitațional de ordine superioară. De aceea, toate aspectele muzicii – armonia, ritmul, textura etc. – sînt percepute nu doar ca substraturi formale, dar ca planuri (cîmpuri) funcționale, cu conținutul lor specific. *Principiul funcțional* în teoria muzicii vizează elementele-componentele muzicii sub aspectul *rolului* pe care acestea îl exercită în cadrul sistemului. Acest rol și este definit prin termenul de *funcție*. „La analiza muzicii fiecare element se întrebă: ce sînt eu pentru întregul lucrării”, scrie V. Medușevsky.⁴¹³

Structura interioară a lucrării muzicale (felul cum este ea construită și elementele acestei construcții) ține de un adevărat „panpsihism”. Elementele muzicii pot fi numite, astfel, și „categoriile afective” (după cum Ch. Bally a numit elementele limbajului vorbit). Să vedem din ce apare și pe ce se sprijină acest psihologism?

3.6.2. Mișcarea. Temporalitatea

„Totul curge...”
(Heraclit)

„Ingredientul de bază al muzicii
nu este atît sunetul, cît mișcarea”

(Robert Sessions)

„Timpul se află în centrul vieții noastre terestre”
(Basarab Nicolescu)

Muzica este indisolubil legată de mișcare. Încă Aristotel a definit mișcarea ca natura acestei arte; anume de aceasta ține raportul muzicii cu întregul psihic uman. Filozoful se întrebă, de ce ritmul și melodia, care sînt sunet, conțin calități etice (citește „psihologice” :

⁴¹³ Medușevsky V. *Op. cit.* p. 28.

„ethos” din greacă – caracter, temperament – I.G.), dar gustul și nici chiar culorile și mirosurile nu? De aceea că ritmul și melodia sînt mișcări. Energia conținută în ele se bazează pe stări și creează, la rîndul ei, stări. Nici gustul și nici mirosul nu conțin această însușire. Vizavi de muzică și poezie, pictura și sculptura stau pe planul doi. Aceste arte nu redau mișcarea, de aceea ele nu sînt în stare să exprime direct calități sufletești, încheie Aristotel.⁴¹⁴ Convingerea dată este exprimată și în zilele noastre, inclusiv de autorii de muzică. Aducem două exemple. R. Sessions: „Întruchipînd mișcarea în cea mai subtilă și delicată manieră posibilă, muzica ne comunică atitudini inerente și implicate în această mișcare: viteza, energia, elanul sau impulsul, tensiunea și relaxarea, agitația și liniștea, hotărîrea sau ezitarea... Muzica nu exprimă doar mișcarea, ci o califică, o întruchipează și o definește”.⁴¹⁵ A. Iorgulescu: „Temporalitatea informației auditive interceptează temporalitatea interiorității, activitatea conștiinței modelîndu-se conform meandrelor fonice, cu oscilațiile, cu tensiunile și contrastele lor caracteristice”.⁴¹⁶ În muzică, după cum vom vedea în continuare, toate elementele sînt de natură dinamică, începînd cu elementul primar – sunetul, și terminînd cu forma lucrării. În receptarea celor trei caracteristici ale sunetului – intensitatea, durata și înălțimea⁴¹⁷ – un rol hotărîtor îl joacă factorul muscular. Am menționat deja că persoana care ascultă o muzică sau alte sonorități nu numai reproduce ritmul mișcării sonore prin aparatul (sistemul) motor al organismului, dar îl șoptește sau fredonează inaudibil. De aceea, după o ascultare a unui discurs lung sau a unei evoluări vocale ascultătorul poate simți o anumită oboseală a vocii. Mișcarea vocală de răspuns se desfășoară sub formă restrînsă, compactă.⁴¹⁸

Așadar, muzica este fenomen procesual, dinamic. Și aceasta pentru că: a) sunetul este mișcare – orice sunet este produsul unei mișcări; b) dacă muzica este reprezentanta lumii noastre interioare,

⁴¹⁴ Cf: Шестаков В.П. *От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века*, Москва, Музыка, 1975, с. 36, 37.

⁴¹⁵ Sessions R. *Op. cit.* p. 19.

⁴¹⁶ Iorgulescu A. *Timpul muzical. Materie și metaforă*, București, 1988, p.30.

⁴¹⁷ Timbrul (a patra însușire a sunetului), care conține o caracteristică strict individualizată, este perceput altfel decît celelalte trei însușiri. El ar ține mai puțin de „mișcare” și ar ținde mai mult spre „spațialitate”.

⁴¹⁸ Despre acest fenomen, numit „vocalizare perceptivă” a se vedea: Леонтьев А. *Проблемы развития психики*, Москва, 1965, sau: Соколов А. *Внутренняя речь и мышление*, Москва, 1968.

apoi aceasta din urmă, după cum am constatat, își duce existența la fel conform legilor mișcării. Dacă emoția e mișcare, iar mișcarea e sunet, atunci pe terenul comun al mișcării se întâlnesc cele două fenomene – psihologic și sufletesc.

Mișcarea nu este doar un fenomen fizic, mecanic. Ea își are psihologia sa. Senzația-percepția mișcării este de o importanță primară și fundamentală. Experiența motrică o precede genetic pe cea auditivă și cu atât mai mult pe cea vizuală. Psihologia mișcării este un capitol destul de important în știința psihologică. Rădăcina psihologismului mișcării rezidă în ceea ce este emoția – baza vieții psihice. Emoția (emotio) provine, etimologic, din latinescul „motio”, „motus” sau „moveo”. Dicționarul latin dă următoarele tălmăciri acestor termeni: *Motio* – mișcare (în general); mișcare sufletească; emoție. *Motus* – mișcare; a pune în mișcare; undulație (oscilație, vibrație); dans, a dansa; mișcare interioară; excitație; agitație (frământare); inspirație. *Moveo* – a mișca, a pune în mișcare; a zgudui; a legăna; a pendula (a ondula); a dansa (a face mișcări ritmice); a excita; a afecta, a emoționa; a sugera; a uimi, a surprinde; a se zbate, a pulsa.

Observăm o anumită identitate semantică între cuvintele „mișcare”, „emoție”, „excitație”, „agitație”, „vibrație”, „ondulație”, „legănare”, „ritmicitate”, „uimire” („încântare”), „inspirație”. Majoritatea din ele țin atât de domeniul psihologic, cât și muzical. Muzica de aceea emoționează atât de puternic, pentru că, prin mișcarea sa, pune în acțiune directă mișcarea psihică. Și invers, mișcarea interioară „mișcă” muzica. E cazul vaselor comunicante. Muzica se naște dintr-un impuls interior⁴¹⁹, ea însăși devenind puls, pulsație, ritm.

Psihologia timpului se naște din filozofia lui. În mitologie și religie, în artă și filozofie în centrul atenției întotdeauna s-au aflat problemele ce țin de atitudinea omului față de timp, pentru că ele țin în mod direct de ceea ce este viață, sensul vieții, taina morții și a nemuririi. Viața, ca valoare supremă, și timpul sînt de nedespărțit. Experiența noastră de viață se încheie odată cu expirarea timpului rezervat ei. De aceea, *tensiunea mișcării în timp* e mai mare decît a mișcării în spațiu: reacția psihică la micșorarea spațiului locuirii nu se poate egala cu reacția psihică la micșorarea timpului viețuirii. Întreaga noastră viață terestră, în fundamentele sale, este influențată și dirijată de dimensiunea timpului – trecut, prezent, viitor. De aceea, el se

prezintă ca cel mai *dramatizant* factor al existenței, purtînd, astfel, o puternică semnificație psihologică și filozofică. Timpul joacă un rol important în *trăirea interioară*, iar trăirea exercită o acțiune sunstanțială asupra modului viețuirii.⁴²⁰

După cum știm, materia și mișcarea se intercondiționează. Și dacă materia are formă, atunci și mișcarea are formă. Iar forma informează. Materia dată avînd forma dată aduce informația dată. Mișcarea în timp aduce un gen de informație specifică, legată de categoriile curgere, înaintare, schimbare, transformare, dezvoltare. Acestea sînt caracteristicile mișcării în timp, ele fiind și caracteristicile muzicii. Și aici trebuie să specificăm că mișcarea sonoră în timp ține nu numai de curgere-înaintare-schimbare, dar și de o caracteristică absolut specifică – de *devenire*. Sunetul muzicii nu numai se mișcă (desfășoară) în timp – el *construiește, creează*, formează ceva și informează despre ceva. Întruchiparea materială în sunete nu este nici univocă, nici unică, pentru că sonorizarea întotdeauna este variabilă, ea se poate prezenta sub diverse forme acustice în funcție de felul sonorizării. În actul viu al interpretării muzicale nu este posibilă o „copiere” exactă a două interpretări succesive. Fiecare din ele va deveni nouă, va aduce (crea) ceva nou.

Evidențiind a) psihologia *mișcării* (în general) și b) psihologia mișcării *în timp*, este necesar să specificăm și un alt tip de mișcare ce ne interesează la direct – c) psihologia mișcării *sonore* în timp. Sunetul, ca mișcare temporală specifică, își are caracteristicile sale psihologice specifice (despre care am vorbit deja). Aceasta duce la o logică specifică – „logică temporală”, mai exact, „logică sonor-temporală”. Ea operează cu anumite categorii caracteristice și, respectiv, cu anumite sensuri-conținuturi specifice, inexistente în alt tip de gîndire. Tipul de logică temporală, vizavi de logica de tip spațial a artelor plastice, de exemplu, duce la consecințe ce țin de fenomenul muzical atât în general, cât și în fiecare din elementele și sub toate formele lui de existență – creare, interpretare, receptare, inclusiv sub formă teoretică. B. Asafiev susține că fiecare termen în arta muzicii neapărat se prezintă ca ceva dinamic și schimbător, mai curînd ca o

⁴²⁰ La subiect se mai poate vedea: Jean-Louis Vieillard-Baron. *Problema timpului. – Șapte studii filosofice*. București, Ed. Paideia, 2000.

⁴¹⁹ Dintr-un gen de „impulsu deorum” – „la sugestia zeilor”, după cum ziceau latinii.

coexistență de tendințe contradictorii decât ca prescripții imuabile cu titlul de „adevăr suprem”.⁴²¹

Elementul „mișcare” în muzică se prezintă sub două aspecte: a) *exterior* – muzica (lucrarea muzicală) e proces ce se desfășoară în timp; b) *interior* – în interiorul lucrării se creează o mișcare ascunsă, un dinamism (cîmp tensional) generat de elementele muzicii cum sînt modul, armonia ș.a.

În muzică respectarea mișcării (a vitezei-caracterului mișcării, adică a tempo-ului) este hotărîtoare. Caracterul mișcării dă tonul psihologic întregii muzici. Nu înzadar cele mai aprige discuții în domeniul interpretării muzicale se duc în jurul tempoului.⁴²²

Așadar, muzica redă mișcarea de la forma ei macrocosmică (a universului) la cea microcosmică (a emoției). Și dacă în fața pictorului stă pînza goală, iar în fața scriitorului – fila goală, atunci „fila” („pînza”) compozitorului e timpul pur. E mișcarea în timp, care va fi cucerită de conștiința muzicală.

3.6.3. Tonul

„Tonul face muzica”
(dicton)
„Muzica, măiastră
întîlnire între tonuri”
(Shakespeare)

Elementul primar al muzicii este tonul. Aname în el, sub o formă supraconcentrată, se conțin calitățile esențiale ale întregii muzici. Tonul este imaginea holografică a acestei arte. Și aceste calități fundamentale sînt:

- *mișcarea*: propagarea undelor vibratorii în timp și spațiu; tonul este indisolubil legat de mișcare;
- *energia*: mișcarea produce energie; ton=tonus=tonic=energie; etimologia cuvîntului „ton” vorbește din start despre natura energetică a sunetului muzical: „Ton” –

⁴²¹ Асафьев Б. *Музыкальная форма как процесс*, Ленинград, 1971, с. 196.

⁴²² A se vedea, de exemplu, capitolul „Tempo” al lucrării dirijorului Erich Leinsdorf *The composer's advocate*, Yale University Press, 1981.

„tonos” (gr.) și „tendo” (lat.) = „întind”, „tind”, „tindere”, „tensiune”, („gravitație”) etc.;

- *armonia*: sunetul în sine este un sistem complex constituit din mai multe etaje de vibrații (serie de sunete particulare); astfel, un singur sunet luat în parte deja este o construcție-consunare armonică⁴²³ și, într-un fel, o construcție modală, deoarece are loc o grupare de sunete particulare în jurul unui ton de fundamental și cu care acestea se află în regim de subordonare (tind spre el) – de exemplu, sunetul *Do* include în structura sa sunetele particulare *Do* (la octavă ascendentă), *Sol* și *Mi* cu care se află în relație de rudenie primară;
- *vibrația*: propagarea sonoră produce unde, undulații, oscilații; or, procesul vibrator este caracteristic nu numai tonului fundamental și componentelor lui, ea se face prezentă și *între* acestea, creînd un tip de „cîmp rezonator” intersonor de o calitate (entitate) nouă, calitate care lipsește fiecăruia din sunetele particulare luate în parte;
- *pulsația*: mișcarea sonoră se desfășoară pulsatoriu, ritmic;
- *tensiunea*: în momentul sunării între armonice apare o tensiune intrasonoră; „tensiune”, „încordare” înseamnă „a intra în coardă”, în vibrația corzii⁴²⁴, în primul rînd a corzilor vocale, pe care se fondează, după cum am văzut, muzica;
- *dinamismul*: sunetului îi este improprie starea statică, el e mișcare-dinamism în sine, chiar și atunci cînd, de exemplu, se oprește prin pauză sau pe fermata;
- *tendința-gravitație* spre alt ton, iar tendința e „act viu”, obiectul tinde spre ceva, „dorește” ceva; prin tendința-intenția⁴²⁵ sunetului spre alt sunet el capătă sens, rost, țel;
- *ritmicitatea*: vibrația-pulsația e ritm, ea se produce conform unei ordini, discipline ritmice⁴²⁶.

⁴²³ Din acest motiv unii muzicologi vorbesc de „armonia monodieii” – linia melodică pură deja sună „armonic”, fiecare ton al ei este un „acord” în sine. (Холопов Ю.Н. *Очерки современной гармонии*, Москва, 1974).

⁴²⁴ *Încorda* = în + coardă (DEX).

⁴²⁵ *Intenție* – stare de dorință; intrare în tensiune; *intensiv* – activ, viu, plin de energie-ardere internă.

Natura psihologică a elementului primar al muzicii se va aprofunda în înțelegere în cazul când vom arăta distincția între noțiunea de „sunet” și cea de „ton”. La cuvântul „sunet” se apelează în toate cazurile – și atunci când acesta este produs de om, și atunci când nu este produs de om. Sunetul, astfel, poartă un caracter general, pentru că în comparație cu el noțiunea de „ton” este un caz particular al sunetului – e sunetul produs de vocea umană. Or, această distincție schimbă esențialmente lucrurile. Sunetul este „obiectiv”, tonul este „subiectiv”; primul e al naturii, al doilea e al omului. Tonul, ca sunet umanizat-subiectizat, conține calități absente în sunetul „obiectiv” al naturii.

Tonul, pe de o parte, este sunetul în poziția (calitatea) lui de „înălțime”. Pe de altă parte, el este „tonus”, tensiune interioară. Produs de vocea umană, el se încarcă de energia psihofiziologică și spirituală pusă în acțiune în momentul rostirii lui.⁴²⁷ Astfel, tonul, în comparație cu sunetul, trece pe alt plan al calității și, cu aceasta, pe alt plan conceptual și perceptiv – el e conceput și receptat ca sonoritate trecută prin prisma viului uman. Tonul devine reprezentantul direct al stării psihice. Asumează tonul ne relatează despre mișcările și stările interioare ale unei persoane care vorbește într-o limbă necunoscută de noi. Tonul este unicul limbaj înțeles de toți⁴²⁸. O persoană, exprimându-și gândul doar în câteva cuvinte dar rostite pe un anumit ton, poate produce o acțiune puternică asupra ascultătorului. Aceasta vorbește de faptul că puterea acțiunii se află nu în cuvinte, dar în ceea ce se află după (între) ele, adică în tonalitatea psihică a vocii.

La baza producerii tonului se află respirația. De menționat că „neuma” din greacă înseamnă „respirație”, „suflu”. Iar neumele au fost primele semne de notație muzicală. Muzica este un fenomen „neumatic” sau „pneumatic”, adică fondat pe respirație; ea este după natura sa un fenomen „respirator”.⁴²⁹ Mai observăm că prima din

fazele respirației se numește „inspirație”, ceea ce ar însemna „intrare în spirit”, adică în sufletul-suflul-pneuma lumii; a doua se numește „expirație”, („ex-spirație”), adică „ieșirea din spirit”, „părăsirea” lui. Și întra-devăr, odată cu eliminarea definitivă a aerului din organism are loc dispariția viului din om.

Din totalitatea de relații dintre sunete, rolul central pentru muzică le-au căpătat relațiile de înălțime. Aceste relații sînt specifice anume sunetelor, ele nefiind caracteristice altor semne de comunicare. De aceea, relațiile de înălțime sonoră sînt capabile să transmită un gen de informație care altor sisteme comunicative nu le este accesibilă. Fixarea sunetului la o anumită înălțime și menținerea lui la această înălțime (menținere, NB, prin efort fizic și psihofiziologic) naște un tip de energie absolut specifică, care se transformă în informație la fel absolut specifică pentru subiectul receptor și în care subiect provoacă o tensiune interioară corespunzătoare, adică îl face să vibreze la unison cu tonul auzit. Acesta și este primul semnal (indiciu), prima caracteristică a ceea ce se numește „armonie”. Armonia, după cum vom vedea, este, la fel, *cucerire și menținere* de echilibru (între două stări, fenomene, elemente etc.) și nu un punct terminus, static, inert.

Muzica și toate componentele ei – ritmul, tempoul, armonia, dinamica, măsura etc. – sînt „intonaționale” pentru că poartă amprenta tonului – a sunetului umanizat. Și dacă se afirmă că muzica este arta intonației, înseamnă că totul ce are loc în ea ține de acțiunea „a intra în ton”, în tensiunea-vibrația-energia-dinamismul-psihologismul lui. *Tonul e psihologic prin definiție*. Din acest motiv, în unele scrieri muzicologice a apărut noțiunea de „muzică intonațională”. Par extensio, putem vorbi de o „interpretare intonațională”, de o „muzică intonațională” și, în consecință, de o „gîndire intonațională” în muzică.

Așadar, noțiunea de „ton” necesită a fi înțeleasă și tratată în muzică mult mai profund decît o dau tratatele de teorie, iar în afara muzicii – mult mai larg. Dacă de la acest termen provin alte noțiuni ca, de exemplu, „tonus”, atunci prin „tonus” înțelegem o stare: fiziologică (tonusul energetic al organismului), psihologică (gradul, intensitatea, profunzimea desfășurării proceselor psihice la moment), general-vitală (tonusul ființării-vieții: activ, pasiv, optimist, pesimist etc.). Fenomenul ține chiar de creier (centrul sistemului nervos), construit din trei blocuri. Unul din ele (fiind primul ca importanță, deoarece „dă tonul”) este blocul tonusului scoarței sau blocul energetic al creierului, celelalte două sînt blocul receptării și prelucrării informației și blocul

⁴²⁶ Există plăci speciale (inventate încă pînă la era electronică) care înregistrează vizual sunetul, inclusiv sunetul vocii. Imaginile obținute arată fie o formă „armonică” (ceva simetric, ritmic), fie nearmonică – și aceasta se produce în funcție de „armonia” sau „nearmonia” pusă în sunet (voce) în momentul emiterii. De aceea, o voce produce un efect plăcut, iar alta – neplăcut.

⁴²⁷ Cegolea G. *Op. cit.*; Calos Steliana. *Emisia unui sunet vocal raportat la legea octavei și rezonanța naturală. Intruziune în cuvînt*, Rev. *Muzica*, București, 1997, nr.3, p.65-87.

⁴²⁸ Потебня А.А. *Мысль и язык*, Киев, 1993, с. 68.

⁴²⁹ De aici, relația ei cu Pneuma – Respirația lumii. (Detalii a se vedea: Gagim I. *Omul în fața muzicii*, Bălți, 2000, p. 16-25).

programării, reglării și controlului activității practice a omului.⁴³⁰ La baza tonusului cerebral stă aceeași mișcare vibratorie, care generează un anumit potențial energetic. Astfel, creierul ascunde în sine caracteristici „tonale”, „muzicale”.

3.5.4. Intonația

„*Vorba dulce mult aduce*”
(*dicton*)

Tonurile în derularea lor succesivă conduc la fenomenul *intonație*. Despre intonație, ca însușire centrală a muzicii, s-a scris mult (în special, în muzicologia rusă), dar aspectul ei psihologic a rămas în afara atenției cercetătorilor. El, însă, deschide noi înțelesuri asupra muzicii și relației ei cu interiorul nostru. Pentru că (menționăm anticipat) intonația este, în primul rând, tensiune. De aceea, sub aspect psihologic ea poate fi tratată doar sub forma ei vie, de *intonare*. Paragraful de față, în așa fel, ar putea fi subîntitulat „Psihologia intonării muzicii”, avându-se în vedere anume acest aspect, de interpretare vie, al intonației fixate (notate) în partitură. În aceasta și constă diferența dintre tratarea muzicologică (din partitură) și cea psihologică (ca intonare reală) a noțiunii de „intonație muzicală”. Prin aceasta ținem să subliniem că *intonația* nu se află în text, ci în *rostirea* textului. Lucrul acesta trebuie accentuat, deoarece se comit erori în tratarea termenului. De exemplu, M. Smirnov, analizând lucrarea lui F. Schubert „Pelegrinul”, expune câteva secvențe din diverse părți ale textului muzical aproximativ identice din punct de vedere ritmic, arătând, prin aceasta, „caracterul intonațional unitar al lucrării”.⁴³¹ Nu putem cădea pe deplin de acord cu această interpretare a autorului dată noțiunii de intonație. Chiar dacă ritmic sau melodic motivele respective sînt cumva asemănătoare, intonarea fiecăruia din ele pe viu (conform altor factori: tempo, dinamică, timbru ș.a.) poate să difere substanțial. Am putea accepta, cumva, o atare stare a lucrurilor cu condiția de a specifica două genuri de intonație: a) *a compozitorului* (ceea ce-i permit lui posibilitățile notației muzicale, de altfel, foarte reduse în

⁴³⁰ *Психология. Словарь*. Под общей редакцией А.Б. Петровского, М.Г. Ярошевского, Москва, 1990, с.217.

⁴³¹ Смирнов А. *Op. cit.*, p. 161.

acest sens); b) *a interpretului* (posibilitățile căruia, în materie de a „crea intonația”, sînt inepuizabile).

B. Asafiev definește intonarea ca „incluere a conștiinței în ton”, în „ton-tonus”. Muzicologul raportează calitatea specifică esențială a intonației la elementul *melos*, la cel de *vocalizare*, adică la condiționarea „respiratorie” a actului de trăire muzicală.⁴³² Adică, el indică la acele momente, la care ne-am referit analizînd noțiunea de „ton” și pe care le-am definit ca determinante, atît pentru materia primă a muzicii (sunet-ton), cît și pentru muzică în ansamblul ei.

Intonația în muzică se prezintă în două sensuri: A) Ca *reproducere* exactă („curată”) a sunetelor conform *înălțimii* lor („a intona corect – a intona fals”); problema intonației sub acest aspect este specifică vocii și instrumentelor cu sistem netemperat (la pian, de exemplu, această problemă nu apare). B) Ca *intonare-rostire-pronunțare a liniei* melodice conform logicii desfășurării ei ca discurs muzical-semantic.

Atît primul tip de intonație („pe verticală”), cît și al doilea tip („pe orizontală”) ascunde în spatele său, pentru a fi realizată, o mișcare psihică, o tensiune-încordare interioară. Și aceasta pentru că în ambele cazuri are loc ceea ce se numește „intrare în ton” („intonație” = in + ton). În baza acestui principiu – vocalizarea sunetelor ca „intrare în tensiunea-energia tonului” – s-a constituit, de exemplu, fenomenul „mantra”, precum și alte tehnici psihosonore sau psihofonice (psihotonice, psihosonice) utilizate în practicile oculte, în sistemele de terapie prin sunete etc.⁴³³ Același principiu stă și la baza „intonării intervalelor” în sistemul de educație muzicală Waldorf.⁴³⁴

Intonarea înălțimii sunetelor se sprijină pe încordări interioare distincte: sunetele acute necesită o mai mare energie fizică și, respectiv, psihofiziologică, iar cele grave cer un mai mic potențial de acest gen.

Fenomenul psihologismului intonației muzicale capătă noi caracteristici – mai ample și mai complexe – în cazul intonației orizontale (ca linie-discurs). Or, anume sub acest aspect s-a constituit ceea ce astăzi avem ca muzică. Nu sunetele luate în parte fac muzica, ci sunetele în *mișcarea* lor internă, *înaintarea* unui sunet spre altul și

⁴³² Асафьев Б. *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград, 1971, с. 197-198.

⁴³³ Dewhurst-Maddock Olivea. *Terapia prin sunete*, București, Teora, 1998.

⁴³⁴ Wunsch Wolfgang. *Educația prin muzică. Predarea muzicii în școlile Waldorf*. Cluj-Napoca, 1999.

tendința unui sunet spre altul. De aici se afirmă deseori că nu sunetele fac muzica, ci *intervalele* dintre ele, *distanța* parcursă interior-intuitiv de interpret în momentul sonorizării lor. Sunetul muzical se deosebește de cel nemuzical nu numai prin periodicitatea vibrațiilor (înălțimea lor fixă), dar și printr-o mișcare internă ascunsă. Anume aceasta și declanșează reciprocități psihice. Gravitația-tensiunea sonoră creează gravitație-tensiune psihică.

Atît sunetul vorbit, cît și cel cîntat se produce prin mecanismul vocii. Dar producerea acestor două tipuri de sunete are loc după principii diferite. Mai exact, au în faza lor de pre-manifestare porniri interioare diferite. Sunetul, care participă la vorbire, se formează „de jos în sus“ sau, cel mult, pe orizontală. Cel muzical, însă, se emite „de sus în jos“. Dacă cuvîntul (sensul lui obișnuit) *urcă* spre centrul conștiinței, atunci muzica *coboară* într-acolo. Principiul de care vorbim este de natură interioară-energetică, adică *intențională*.⁴³⁵ Pentru a produce sunetul muzical este necesar de a te situa, interior, într-o poziție/stare presonoră de tensiune, de a obține, interior, o stare tensională specifică de energie-vibrație încă inaudibilă, dar prezenta deja în tot corpul. Pentru producerea sunetului vorbit acest lucru nu este necesar sau, cel puțin, nu este obligatoriu. (Nu ne referim la cazul poeziei rostite, dar acesta e un caz aparte, în multe privințe apropiat de cazul intonării muzicale). Dacă putem vorbi „printre altele“, atunci nu putem cînta „printre altele“. Pentru a cînta este nevoie ca să vibrezi (să „arzi“) interior. Muzicienii cunosc bine acest lucru. Aceasta face ca sunetul vorbit și sunetul cîntat să pună în funcție segmente diferite ale aparatului vocal. Tot aceasta face ca aceste două forme de exprimare să conducă la (să țină de) două emisfere cerebrale diferite: stînga, care „vorbește“, și dreapta, care „cîntă“. De aceea, considerăm, este greșită teza frecvent întîlnită despre similitudinea celor două tipuri de intonație – verbală și muzicală – sau, mai mult ca atît, teza despre nașterea muzicii din intonația vorbirii (Rucievskaja, Sohor, Nazaikinsky ș.a.). De exemplu, Sohor scrie: „Melodia este rezultatul generalizării posibilităților expresive ale intonației verbale”.⁴³⁶ Pare a fi mai aproape de adevăr aici J.-J. Rousseau.⁴³⁷, precum și L. Mazel.

⁴³⁵ Intenție = in+tens sau in+tensiune, = intrare în tensiune. Intenția de a face ceva este echivalentă cu un impuls interior ascuns, adică ea ține de o ardere-tensiune.

⁴³⁶ Сохор А. *Музыка как вид искусства*. In: Сохор А. *Вопросы социологии и эстетики музыки*, Ленинград, 1980, c.191.

⁴³⁷ Rousseau J.-J. *Op. cit.*

Ultimul afirmă următoarele: „Rudenia melodiei cu intonația verbală nu demonstrează faptul că prima s-a născut din a doua. Cu toată asemănarea muzicii cu vorbirea, prima se deosebește de a doua în esență și, fiind liberă de cuvinte, muzica e capabilă să exprime multe lucruri mai concret și mai profund decît cuvintele”.⁴³⁸ Pentru ca să vorbești trebuie să înveți cuvintele (or, anume aceasta face mama cu copilul mic). Pentru ca să cînti, însă, nu este neapărat nevoie să cunoști notele.⁴³⁹ De ce ? Pentru că muzica vine dintr-o simțire-realitate care depășește cadrul lingvistic. Diferența esențială dintre aceste două limbaje – cel al cuvintelor și cel al tonurilor muzicale – a fost, de altfel, menționată încă demult. De exemplu, în sec. XVII Michel Chabanon (1729-1792) exprima convingerea că legile muzicii și legile vorbirii sînt de natură diversă. Argument: muzica instrumentală. Muzica, zice autorul, se dezvoltă după legile sale specifice și nu depinde de legile vorbirii.⁴⁴⁰ Bineînțeles, și în vorbire intonația are un rol destul de important, iar în unele cazuri, determinant. Pe lîngă aceasta, intonația vocii înlocuiește deseori o serie întregă de cuvinte ce ar trebui adăugate dacă fraza ar fi rostită fără intonație. Intonația noastră ține legătura nu cu ceea ce vorbim, dar cu ceea ce gîndim și, în special, cu ceea ce simțim atunci cînd vorbim. Ea trădează sentimentul ascuns în spatele cuvintelor rostite. În vorbire intonația este complementară semnificației directe a cuvîntului (ea exercitînd o funcție paraverbală). Muzica, însă, este un fenomen intonațional prin excelență. Ea e o artă a intonației pure. Cuvîntul (limbajul) *se folosește* de sunet. Muzica, însă, *e sunetul în sine*.

Problema asemănării și diferențierii dintre intonația muzicală și cea a vorbirii se cere a fi completată cu următoarele momente importante. Asemănările țin, în special, de aspectul exterior al fenomenului. Pentru că în fond lucrurile stau altfel. Or, această distincție fundamentală se găsește în însăși materia primă (în elementul inițial) – în sunet, pe care se constituie și muzica, și vorbirea. 1) Sunetul muzicii are o înălțime fixă (măsurată în Hz). Or, anume de aici și pornește noțiunea de muzică. Nicăieri fixarea sunetului nu este definitorie ca în muzică. În limbajul vorbit fixarea exactă a sunetului

⁴³⁸ Мазель Л. *Проблемы классической гармонии*, Москва, 1972, c. 42.-43.

⁴³⁹ La observația tatălui precum că „pentru a fi muzician trebuie să înveți notele” la vîrsta de cinci ani George Enescu a replicat: „Dar eu credeam că muzica se cîntă, nu se scrie”. (Marian Marin.*Op. cit.*).

⁴⁴⁰ Шестаков . *Op. cit.*, p. 252.

după înălțime nu are o importanță fundamentală; aici se face abstracție de această însușire. Mai mult ca atât, aici sunetul este glisandat (adică „lunecă”, se modifică permanent ca înălțime). 2) Sunetul muzical duce la noțiunea muzicală de „mod” – entitate unicat și prezentă doar în cazul muzicii (nici în vorbire, nici în natură nu există acest fenomen⁴⁴¹). Or, modul (după cum vom vedea în continuare) este una din însușirile centrale ale muzicii; anume modul creează energetismul interior muzical, psihismul sonor – muzica în sine.

Extrapolând fenomenul de intonație cu sens de „intrare în tensiune interioară”, remarcăm următoarele. Vizavi de caracterul privirii și al gesturilor noastre se folosește termenul de „expresie”. Considerăm, însă, că ar fi mai adecvat aici termenul de „intonație” – intonația privirii, intonația feței, intonația gestului. Pentru că totul ce face omul din interior poartă amprenta intensității-tensiunii afective bazate pe respirație (ca element fundamental al viului). Termenul de „intonație” e mai profund uman, e mai concret uman. „Expresia” e pe pînză, în text literar, în sculptură. „Expresia” ține de operă, de obiect. „Intonația” ține de starea omului, de subiect. În conformitate cu această idee putem extinde în semnificația sa noțiunea de intonație. Putem vorbi, astfel, de „simțire intonațională” și chiar de „cunoaștere intonațională”.

Totuși, cele două tipuri de exprimare sonoră – intonația vorbită și cea muzicală – nu pot, grație multiplelor tangențe, să nu colaboreze. Intonația (rostirea) „clar-concretă” a limbajului vorbit aduce semnificații intonației muzicale prin asociații (Musorgsky, de exemplu, dorea să găsească expresii-intonații muzicale care ar „vorbi concret ca și cuvîntul”). Și invers, poetul dorește ca versu-i „să cînte ca muzica”⁴⁴².

Unitatea fonetică de bază a limbajului – silaba – se modifică în demersul poetic față de vorbirea obișnuită, apropiindu-se de unitatea articulatorie a muzicii – de sunet. Se schimbă raportul dintre consoane

⁴⁴¹ De aici, muzica nu copie natura, ea nu e „mimesis” în sensul direct al noțiunii. Ea creează o realitate aparte, inexistentă în natură. Și lucrul acesta se întîmplă, în fond, prin ceea ce este modul muzical.

⁴⁴² Aici s-ar putea aduce, cu titlu de paranteză, următoarea observație: cu cît este mai mare poetul, cu atît mai puțină muzică se scrie pe versurile lui. Pe versurile geniilor s-a scris mai puțină muzică vocală (în special, cîntece), decît pe versurile altor poeți. (Nu în zadar există poeți ce scriu versuri special pentru cîntece și nu înzadar există versuri anume pentru a face din ele cîntece). Și aceasta pentru că poezia marilor genii este ea însăși „muzică”. Nu e ușor să scrii o muzică pe o altă muzică.

și vocale. Ultimele se amplifică în număr și, prin aceasta, devine mai stabilă și importantă componenta sonoră a discursului. În consecință, se schimbă și rezultatul: în cazul recitării emoționale a versului apare un gen de vibrato, apropiat de vibrato-ul muzical. Într-un demers verbal rostit cu emoție apare ceea ce în muzică se numește „a doua formantă vocală”. Analogic se întîmplă și cu pauzele. Ca rezultat, crește factorul „muzical” în vorbire și, odată cu aceasta, crește psihologismul discursului, forța lui de convingere interioară. (Nu înzadar în cultul religios se muzicalizează vocea. Prin aceasta efectul psihologic crește). „Cel mai convingător în limbă nu este cuvîntul, ci tonul, puterea, modulația, tempoul cu care se pronunță cuvintele; mai în scurt, muzica din spatele cuvintelor, pasiunea din spatele muzicii, personalitatea din spatele acestei pasiuni – adică totul ce nu poate fi fixat în text”, zice Nietzsche.⁴⁴³ În Orient copilul este învățat să gîndească bine înainte de a rosti un cuvînt sau altul pentru că orice cuvînt conține o puternică încărcătură și acțiune psihologică.

O frază, un fragment de frază poate fi rostită multiplu nedevenind plictisitoare, monotona, obsedantă, dar dimpotrivă, căpătînd dinamism, caracter viu, magnetism, tensiune interioară datorită anume intonației. Același lucru, dar într-o măsură mai mare și sub un aspect mai superior, se întîmplă cu fraza muzicală. De aceea, ea poate fi repetată la nesfîrșit dar de fiecare dată „proaspăt”, precum poate fi receptată la nesfîrșit născînd de fiecare dată noi întrebări și oferind noi răspunsuri. Tonul, în sine, poartă un caracter *creativ*.

Cu toate asemănările dintre ambele limbaje în discuție, diferențele sînt, totuși, mai pronunțate. Și, ca rezultat, întregul capătă altă calitate. Devenirea noastră conștientă, scrie H. Ey, se produce prin limbaj. Și omul îl vorbește, dar lăsînd în el însuși un *rest*, o *opacitate* ce nu apare decît *metaforic* în dicurs.⁴⁴⁴ Și atunci, continuăm noi, își face loc limbajul nonverbal, metaforic, care și este ambasadorul acestui „rest” nerostibil. În acest context, intonația se prezintă ca o formă de metaforă. Muzica, astfel, nu este altceva decît o mare Metaforă, ea exprimînd ceea ce nu-i stă în puteri limbajului cuvintelor. Ca fapt divers: intensitatea emoției ce cuprinde o persoană scade în momentul în care persoana trece de la interjecții la cuvinte. Adică, prin trecerea sunetului pur, ca reprezentant direct al emoției, în cuvînt-noțiune, are

⁴⁴³ Ницше Ф. *Искусство и художник...* Оп. cit. p. 751.

⁴⁴⁴ Ey Henry. Оп. cit., p. 13.

loc o scădere („răcire”) a intensității interioare, forma ei vie-dinamică, eterică se solidifică.⁴⁴⁵

De altfel, nu numai vorbirea noastră, ci și alte două manifestări vocale de natură „existențială” – râsul și plînsul – sînt intonaționale. Ascultînd râsul diferitor oameni și în situații diferite observăm ușor că el, prin intonația sa, vorbește despre multe lucruri „ascunse” care caracterizează omul, interiorul lui, chiar gradul de inteligență. La fel și plînsul e vădit intonațional. Aceste două tipuri de intonație sînt universale – „toți oamenii plîng și rîd în aceeași limbă”. Și această limbă poartă un caracter metalingvistic pentru că e construită pe intonație pură.

„Intonația” muzicală este precedată de „protointonație” – o stare interioară pre-sonoră, o pre-gătire a interiorului psihic și fizic de a lua contact sonor cu realitatea. Prin forma sonoră a intonației se produce materializarea stării protointonaționale – a aceluia curent ascuns, abisal, pre-sonor și pre-psihologic, care este rădăcina (sursa) intonației și din care aceasta se naște. Protointonația ar fi o stare (fază) intermediară între tăcere („vid sonor”) și intonație (muzică).

Natura intonației muzicale e *sincretică* și *metalingvistică*. E metalingvistică chiar vizavi de limbajul muzical propriu-zis: limbajul muzical e constituit din elemente – ritm, melos, armonie, dinamică etc., iar intonația vie le integrează într-o nouă dimensiune, metadimensiune. Ea transcende calitatea fiecăruia din elemente, creînd o semanticitate ce nu poate fi înscrisă în partitură, dar care există real și care constituie conținutul sui generis al muzicii. Pentru că, am vorbit deja, muzica o fac nu sunetele, ci „întîlnirea” lor și ceea ce se întîmplă între ele în momentul acestei întîlniri – prezența unei realități care nu poate fi văzută, înregistrată material, ci care poate fi doar trăită. Intonația-intonarea muzicală este, specialmente, o trăire interioară a celui ce intonează – fie acesta muzicianul-profesionist, fie amatorul de muzică. Călătorul, pornind la drum, fredonează-*intonează* o melodie ce-i cade pe voce, dar nu o cîntă (în sensul scenic-artistic al termenului). Muzicianul pe scenă face artă muzicală, călătorul face psihologie (și filozofie) muzicală inedită. De aceea, informația conținută (codificată) în parametrii sonori ai intonației este citită (decodificată) nu de elementul rațional, concludiv, ci de stările dinamice ale organismului interior. Psihologicul încă nu s-a inclus, dar

⁴⁴⁵ Analiza diferenței dintre intonația vorbirii și cea a muzicii poate părea puțin extinsă, dar am recurs la caracterizarea mai detaliată a acestei diferențe în mod conștient. Ea ne-a permis, prin comparație, să scoatem în relief însușirile distincte ale intonației muzicale și să arătăm natura ei profund psihologică.

muzica lucrează deja la nivelul microelementelor viului din noi. (Ai luat, eventual, respirație în tonul în care dorești să explici ceva, dar... te-ai oprit. Și interlocutorul intuiește după inspirație ce-ai dorit să zici). Intonația, astfel, se prezintă ca o formă specifică de manifestare (exprimare) a conștiinței umane. Dar și a ceea ce precede conștiința – a mișcării (gîndirii) preconștiente, precum și a ceea ce depășește conștiința – a energiei eterico-metapsihice emanate de sistemul-organismul psihic.

Derivate de la noțiunile de „ton” și „intonație” sînt cele de „tonalitate” și „tonică”. *Tonalitatea* este o formă de fixare a unui anumit tonus al vorbirii muzicale, a unui colorit caracteristic. Tonalitatea conține o expresie psihologică ascunsă. Or, alegerea tonalității pentru o creație sau alta nu este arbitrară. Compozitorii atrag o mare atenție acestui lucru. Se observă frecvent la unii compozitori sau chiar curente artistice fenomenul asociativ între o tonalitate și o anumită stare afectivă. Destul de bine este arătată fața fiecărei tonalități la J.S. Bach în „Clavirul bine temperat”. Tonalitățile *Re bemol major* (enarmonică cu *Do diez major*), *Re major*, *Mi bemol major*, *Si bemol major* sînt ca și cum expresii ale unor stări (dispoziții) majore, luminoase, degajate. Tonalitățile *mi bemol minor*, *si bemol minor*, *si minor*, dimpotrivă, exprimă elementul tragic. În epoca clasicismului vienez (în special la Mozart și Beethoven) alegerea tonalității nu era deloc întîmplătoare. La romantici în calitate de tonalități tragice erau alese *si bemol minor* și *si minor* (sonatele nr.1 și nr.2 ale lui Chopin, „Simfonia neterminată” a lui Schubert) ș.a. *Tonica* este tonul concludiv, punerea punctului, sfîrșitul narațiunii-călătoriei muzicale, „ajungerea acasă”. *Tonica* este rostirea intonațională finală.

3.6.5. Melodia. Motivul. Intervalul

„Cînd va dispărea melodia,
va dispărea întreaga muzică”.
(Mozart)

Melodia este elementul muzicii care în primul rînd și în măsură hotărîtoare cucerește auzul și psihicul. Ea este „fața-chipul” lucrării. În melodie se conține ideea centrală a discursului sonor.

Melodia este formată din sunete, însă nu suma lor mecanică o constituie. Ea este mai mult decît o sumă de sunete. Prin unitatea-integritatea sunetelor și a relațiilor dintre ele se obține o nouă calitate

sonoră. Încă anticii (Lao-Tse, Platon, Aristotel) deosebeau întregul, unitatea ca provenind nu din totalitatea părților, ei o privea ca un dat care depășește simpla sumare a acestora. În melodie acest dat se obține prin *înlănțuirea* sunetelor. Într-o melodie sunetele poartă un caracter relațional. Spre deosebire de recitativ, melodia este o conjugare intimă de sunete, o construcție încheiată și încheiată unde tonurile sînt asamblate conform unor tendințe de ordin modal, ritmic ș.a. Melodia este o *traietorie sonoră*. În recitativ sau vorbire aceste tendințe „ascunse” lipsesc. La nivel de melodie intră în acțiune legi absolut noi, „invizibile”. De aceea, observă D. Hristov, „apar dificultăți serioase în tentativa de a pătrunde prin metode științifice în lumea melodiei”.⁴⁴⁶ Melodia parcă-și voalează legitățile. Ea parcă ar prefera o prindere-înțelegere spontană, o reacție directă în locul unei cercetări raționale. „În modul cel mai insistent, continuă autorul studiului despre melodie, melodia lunecă din plasa analizei profesionale”.⁴⁴⁷ Dacă am admite că melodia s-ar afla în sunete, atunci ar fi logic ca o melodie alcătuită din mai multe sunete să creeze un efect mai profund decît o melodie alcătuită din mai puține sunete. Însă nu este așa. Deseori o melodie simplă ne cucerește mai mult decît una „sophisticată”. E știut faptul că cu cît gîndul este mai bogat și profund, cu atît sînt mai simple cuvintele în care el este îmbrăcat. Se vede că aceeași lege se respectă și în cazul melodiei.

Acesta este aspectul muzical al noțiunii de melodie. Aspectul ei psihologic ține, la fel, de cele două planuri: *mecanic – înșiruirea* sunetelor și *expresiv-artistic – înlănțuirea* sunetelor. Linia melodică este sesizată, bineînțeles, în bază de sunete concrete, pe care le captează auzul. Dar prinderea sensului ei (care se produce *dincolo* de auz) se află în funcție de felul cum *simțim* relațiile ascunse dintre ele. Din acest motiv observăm uneori în practica muzicală că unii aud și cîntă note, alții, însă, aud și cîntă *muzică*. Fenomenul îl semnalează și Th. Waitz (numai că într-un sens mai larg): „După cum în sunet noi auzim sunet și nu o cantitate de unde, la fel și muzica nu va fi mai armonioasă pentru unul care știe cum se produc sunetele și îmbinările lor, decît altul care, neștiind aceasta, se lasă pur și simplu influențat de ele”.⁴⁴⁸ Adică, pe planul al doilea (expresiv-artistic) lucrurile se petrec

la nivel intuitiv. De aceea, muzica, atît de neclară pentru minte, este de o absolută claritate pentru suflet. „Dacă o melodie vorbește ceva sufletului nostru, scrie L. Vîgotsky, aceasta pentru că noi înșine suntem în stare să aranjăm sunetele venite din afară. Psihologii demult au remarcat că acel conținut și acele emoții care le raportăm la obiectul artei nu se află în el, ci se aduc de noi”.⁴⁴⁹ O afirmație similară întîlnim la E. Ansermet: „Melodia nicidecum nu este fenomen de ordin sonor, ci fenomen al conștiinței”.⁴⁵⁰

Forma melodiei este constituită din: a) conturul (linia) înălțimii sunetelor, b) organizarea modală, c) compoziția sintactică. Melodia presupune prezența unui nucleu, dezvoltarea lui, precum și repetări, culminații, cadență. Fiecare din aceste componente ale melodiei conțin caracteristici expresive specifice care se fondează pe reacția senzorio-fiziologică a aparatului vocal (cîntul interior), pe diverse analogii, asociații și sinestezii, inclusiv de ordin vizual (urcare și coborîre, lumină și umbră), pe direcția dominantă a mișcării melodice, pe acțiunea ascunsă a metrumului, ritmului, tempoului etc. Mișcarea melodică stimulează în mod natural vibrarea-trăirea corzilor vocale, contribuind la fuziunea tacită a liniei vocii cu linia demersului muzical-emoțional.

O linie melodică pornește de la un *motiv*. Noțiunea ține de latinescul „motio/moveo” cu ale sale două sensuri pe care deja le-am atestat: 1) mișcare și 2) emoție. În cazul nostru sînt prezente ambele fenomene:

- motivul muzical („genele” melodiei) mișcă-pornește lucrarea,
- această mișcare-pornire de ordin muzical este totodată și de natură psihologică – ea declanșează actul de trăire interioară.

Manualele de teorie a muzicii definesc motivul ca „cea mai mică substructură a sintaxei muzicale”, reducîndu-l, astfel, la aspectul lui formal-tehnic. Motivul, însă, constituie din capul locului o entitate intonațională. Motivul este „grăuntele” imaginii, esența ei, sau, altfel spus, este imaginea-primă a lucrării. (Pentru claritate este suficient să facem referință, de exemplu, la motivul-prim din Simfonia a V-a a lui Beethoven, partea întîi). Motivul poartă un caracter *funcțional* foarte pronunțat. De felul cu ce intonație va „ieși în scenă” motivul inițial depinde întreagă soartă a conținutului lucrării. Motivul „dă tonul”.

Motivul, la rîndul său, se construiește din intervale. *Intervalul*, la fel, nu este doar o unitate formal-tehnică, ci una conținutală, expresivă.

⁴⁴⁶ Христов Д. *Теоретические основы мелодики*. Москва, 1980, с. 11.

⁴⁴⁷ Idem, p. 12.

⁴⁴⁸ Cf. Потебня А. *Мысль и язык*. Киев, 1993, с. 53.

⁴⁴⁹ Вьготский Л. *Психология искусства*, Москва, 1968, с. 279.

⁴⁵⁰ Ансерме Э. *Беседы о музыке*. Ленинград, 1976, с. 75.

„Interval” înseamnă „distanță”, iar distanța este o „înaintare”, ea se parcurge, se „cucerește”. Or, orice cucereire presupune efort, afit fizic, cât și inteior. Aceasta ne vorbește despre caracterul viu, psihologic al intervalului. Intervalul nu doar se sonorizează, el se întonează. Între sunetele intervalului se creează un câmp energetic-gravitațional, intonațional-afectiv, care și este muzica în sine. Metaforic vorbind, muzica nu este Do și Re, ci intervalul-distanța dintre Do și Re. „Interval” = inter+val (*între* valori-sunete). E. Kurth susținea că melosul nu este o succesiune de tonuri, ci momentul *trecerii* de la un ton la altul. Aname *procesul* ce se naște între tonuri face muzica.⁴⁵¹ Doar cel ce poate realiza această „trecere” se consideră muzician adevărat, doar el cucerește inimile miilor de ascultători. A cînta „între sunete” înseamnă a da glas unei realități ascunse, care se vrea scoasă la lumină.

Primele două intervale în muzică, secunda și terța (dacă e să facem abstracție de primă, care nu este altceva decît repetarea aceluiași ton) formează substanța celor două planuri ale muzicii – planul orizontal și planul vertical, cel al melodiei și al armoniei. Secunda este cel mai melodic interval, iar terța – cel mai armonic. Pînza muzicală îmbină și contopește organic și dialectic aceste două planuri fundamentale ale muzicii.

Tendința interioară ce-și face prezența între tonurile intervalului se fondează pe înălțimea sunetelor. Această *tendință* exprimă o „dorință”, o „așteptare” – așteptarea de către auz și trăire a aceluși ton, care pare a fi cel mai firesc (mai „la locul lui”) în acest moment al înaintării sonore. Auzul-interiorul prevede (*pre-aude, pre-simte*) ceea ce trebuie să urmeze ca ceva firesc, logic. Și dacă urmează altceva – rămîne nemulțumit, poate chiar dezamăgit, neacceptînd varianta. Și atunci zicem că mișcarea n-are sens, n-are logică, e „greșită”, chiar e „urîtă”; ea nu ne „mîngîie”, dar ne „irită” auzul etc.

Gravitația-tendința unui sunet poate avea loc spre oricare alt sunet din lanțul sonor pe parcursul discursului, însă cea mai puternică este gravitația-tendința față de tonică. Nu vom confunda acest tip de gravitație – melodică – cu gravitația modală, cu toate că o anumită tangență între ele există. De exemplu, logica mișcării melodice poate orienta linia ei în urcare treptată, și aceasta o cere o anumită "idee", cu toate că o justificare modală aici nu se cere. Mișcarea melodică își are logica sa și, respectiv, sensul său, care nu se supun raționalizării. Dacă s-ar supune, atunci oricine, aflînd „secretul”, ar putea compune melodii

dintre cele mai geniale. Se știe, însă, că melodiile geniale nu se alcătuiesc, ele, ca regulă, „vin”.

S. Freud, referindu-se la noțiunea de „sens”, susține că prin „sens” trebuie să înțelegem existența unei finalități sau a unei tendințe, tensiuni, pe care o deservește, „stingînd-o”, actul psihic respectiv.⁴⁵² Aplicînd ideea la cazul nostru am putea afirma că melodia, prin sensul ce ni-l pune în față, „stinge” o tendință psihică, dîndu-i o finalitate „logică”. E. Nazaikinsky consideră că melodia (tema muzicală) este o expresie directă a mișcărilor psihice inconștiente, a unor „procese care se deplîn ale mele, dar care-mi sînt absolut necunoscute”.⁴⁵³

Tema muzicală în lucrare este, la fel, un „organism viu”, un „personaj”, ceva asemănător cu un individ. Ea e ca și omul, manifestîndu-se diferit pe parcursul lucrării și descoperind în sine calități noi. Tema, prin dezvoltare, devine pe parcursul lucrării „personalitate”. Ea este întotdeauna mai bogată decît simplele sale prezentări sub un aspect sau altul și întotdeauna rămîne în plinătatea sa o semienigmă pentru ascultător.⁴⁵⁴

Caracterul polisemantic al melodiei (și al muzicii, în general) ține de legătura ei directă cu inconștientul. Or, conținuturile inconștientului sînt întotdeauna, după cum se știe de la Freud încoace, de natură polisemantică (e suficient să ne referim la vis ca reprezentant direct al inconștientului).⁴⁵⁵ Melodia, după cum am arătat deja, ține de emisfera dreaptă, conținuturile căreia sînt de natură polisemantică. Ele nu sînt „diacronice”, „rectilinii” ca în cazul emisferei stîngi, ci sincretice-sincronice-simultane – mai multe sensuri făcîndu-și apariția în unul și același timp. Prin aceasta, probabil, am putea căpăta un răspuns la întrebarea de ce oamenii pot cînta în cor, dar nu pot vorbi în cor. În primul caz ei se înțeleg, și chiar foarte bine, în cazul doi – nu.⁴⁵⁶

Melodia este la modul direct mișcare-înaintare. Ea nu ni se dă, inițial, de-a gata, ci trebuie descoperită (*cucerită* auditiv) în devenirea sa treptată.

Dacă e să confruntăm cele două elemente primare și fundamentale ale muzicii – ritmul și melodia – din punctul de vedere al

⁴⁵² Freud S. *Introducere în psihanaliză*, București, 1980.

⁴⁵³ Назайкинский Е. *Логика музыкальной композиции*...с. 157.

⁴⁵⁴ Idem, p. 154-156.

⁴⁵⁵ A se vedea: Popoviciu L. Foișoreanu V., *Op.cit.*

⁴⁵⁶ Am putea presupune că dacă la construcția turnului Babel oamenii na-r fi vorbit, dar ar fi cîntat, opera le-ar fi reușit.

⁴⁵¹ Cf. Блонфельд М. *Введение в музыковедение*, Москва, 2001, с. 91.

genezei lor, atunci trebuie să remarcăm că dacă ritmul i-a fost „dat” omului, atunci melodismul a fost „cucerit” de el. Ritmicitatea muzicii se trage la direct din ritmicitatea corpului, naturii, universului. Melodismul, însă, este de proveniență și natură specific-umană, creat fiind de vocea-respirația umană. Din sincretismul incipient ritm-dans-vers s-a desprins, ulterior, vocalitatea melodică, născută de suflul viu al omului cu calitățile sale de căldură, sinceritate, lirism, intimitate, etc. – caracteristici interioare *individuale* care lipseau dansului în comun. Expresiile interioare profunde, atât de natură afectivă, cât și intelectuală, se materializează adecvat anume prin voce. Vocea ține de cuvânt-logos, de intelect. Fixarea în voce a înălțimii exacte a sunetului a necesitat un anumit efort interior, o anumită tensiune-energie psihofiziologică. Și, într-un sens, un efort „conștient”, „intelectual”. Ritmul e mai „orb” în această privință, melodismul e mai „inteligent”. Aceasta a dus la crearea tonului muzical cu caracteristicile sale specifice. Bineînțeles, muzică fără ritm nu există, dar ritmul pur, „nemelodizat” duce, în primul rând, la dans, și nu la muzică. Ritmul e „motorul” muzicii, pentru că e legat de motricitatea corpului. Melodia e „sufletul” ei, pentru că este creată de suflul vocii. Îndepărtarea de melodie și accentuarea exagerată a ritmului lipsește muzica de elementul ei central, profund uman. Ritmul e mai aproape de „biologic”, melodia – de „spritual”. Sub o muzică ritmizată pronunțat nu poți medita. Doar o melodie lentă îndeamnă la aceasta și ajută la atingerea zonelor profunde. Anume diminuarea la maxim posibil a elementului ritmic era o caracteristică esențială a cântului gregorian, chemat să-l apropie pe om de Dumnezeu. Ritmizarea excesivă îl orienta spre partea opusă (de exemplu, dansul bacantelor).

Atracția aproape invincibilă a omului spre melodismul muzicii se explică prin caracterul lui profund psihologic.

3.6.6. Modul

*„Și tonul singular are sens
abia în raportarea la un alt ton
și în combinația sa cu un altul
și cu seria altor tonuri”
(Hegel)*

Demersul intonației se îndreaptă, în consecință, spre un anumit ton final – spre tonică – căutând aici „tihnă” în urma călătoriei

întreprinse. Ca rezultat, apare între sunete o relație specifică – *tendința* modală. Tonica este sunetul central într-o melodie spre care se îndreaptă celelalte sunete.⁴⁵⁷ Apare prima *atracție* a sunetelor unul spre altul, iar în consecință, toate spre unul suveran. Așa ia naștere *gravitația* modală. Tonica devine centrul modului muzical („soarele”). În jurul lui se grupează și își duc existența în regim de strictă *subordonare* celelalte tonuri ale scării muzicale („planetele”). La începuturile istoriei sunetele separate, spontane, emise de voce în momentul exclamațiilor-interjecțiilor, a primelor silabe-cuvinte se grupau în jurul unui ton relativ stabil din punct de vedere intonațional. De altfel, dacă observăm atent, același lucru se întâmplă și astăzi în vorbirea noastră. Ca regulă, discursul verbal se sprijină pe un sunet cu o anumită înălțime și care se stabilește la început, jucând rolul de ton principal. Astfel, însăși vorbirea își are reperele sale modale respectând o anumită „tonalitate”.

Dacă percepem o melodie ca ceva frumos, cu sens, ca ceva care ne mișcă interiorul – percepția e modală, chiar dacă nu conștientizăm acest lucru. În caz contrar, melodia ne-ar lăsa indiferenți. Percepția e modală și, prin aceasta/totodată e intonațională. Pentru că intonația se produce în mod – în afara modului ea nu poate avea loc. De aici, organica relație între mod și intonație.

Dacă muzica o creează nu sunetele, dar relațiile dintre ele, atunci fenomenul relațional de intensitate intrasonoră supremă este modul muzical. Modul se fondează pe două genuri de relații dintre sunete: a) pe relații modale de secundă – aici se creează o tensiune-gravitație melodică (astfel, avem un mod de tip melodic/monodic); b) pe relații de cvintă-cvartă – aici tensiunea-gravitația creată este de natură armonică (mod armonic).

În plan istoric, primele intervale muzicale au fost cucerite în succesiunea următoare: *prima, octava, cvinta, cvarta*. Acest lucru s-a petrecut la toate popoarele istorice: egipteni, sumerieni, babiloneni, chinezi, indieni, greci, arabi. Aceasta nu este întâmplător: în plan intonațional aceste intervale sînt mai „concrete”, pot fi mai ușor fixate și controlate de auz. Cu ajutorul intervalelor menționate pot fi obținute toate sunetele modurilor diatonice și cromatice. La fel, simplitatea extremă a relațiilor frecvențiale dintre sunetele ce alcătuiesc aceste

⁴⁵⁷ În modurile medievale tonul principal se numea „finalis”. Melodia, ca discurs-narațiune sonoră, ajungea, astfel, la un logic final sonor.

intervale (2/1 pentru octavă, 3/2 pentru cvintă, 4/3 pentru octavă) oferă posibilitatea de a efectua analiza matematică și calculul acordajului la instrumentele muzicale.

Dar dacă e să evidențiem primul raport sonor care a dat naștere muzicii ca tensiune interioară, atunci trebuie să indicăm la cvintă. Cvinta e prima relație sonoră (și prima armonică) după octavă. Octava – care e repetarea aceluiași sunet – nu spune nimic nou și prin aceasta nu naște nici un fel de tensiune. Apariția unui alt sunet, însă, „atrage atenția“. Și cu toate că el este derivat („rudă“) cu primul sunet (fiind armonică lui), el se vrea, totuși, „suveran“. Și, ca rezultat, apare contradicția, tensiunea. Cu atât mai mult că „noul“ sunet, devenit suveran, conține în structura sa armonică un ton care intră în tensiune maximă cu sunetul fundamental. Și acest ton este *sensibila* („ton sensible“, fr.) sau treapta a șaptea a modului. Or, acest ton nu înzadar e definit printr-un cuvânt psihologic – „sensibila“ (noi, ca regulă, folosim acest termen fără a cunoaște care este motivul apariției lui în teoria muzicii). El creează cea mai mare tensiune modală pentru că este cel mai *instabil* din întreaga scară muzicală – el deține cea mai mare forță de *atracție* spre tonică. Sensibila (treapta a șaptea a modului) este sunetul esențial al acordului de dominantă. Și acum apare întrebarea de ce anume acest acord este definit prin cuvântul „dominantă“ (adică, ceva care domină) și nu tonica? Or, într-o scară muzicală anume tonica, ca sunet fundamental, ar trebui să „domine“. Și ea domină. Dar în plan sonor-formativ. *Dominanta*, însă, *domină psihologic* – prin crearea de către tonul sensibil a încordării interioare supreme. Așadar, muzica a devenit eveniment al vieții interioare datorită cvintei-dominantei. Anume ea e prima care creează tensiune-vibrație-tendință-dinamism. Cvinta a născut muzica.

Modul (ca și armonia, după cum vom vedea) ține de noțiunea de „funcție“. Există „funcții armonice“, dar și „funcții modale“. Modul este un sistem *funcțional*, adică *relațional* – fiecare element al lui exercită anumite funcții în raport cu alte elemente: funcții de subordonare, de atracție-respingere creatoare de dinamism, magnetism – sonor (auditiv) și, prin aceasta, psihic. „Orice tendință a unui sunet spre alt sunet, scrie muzicologul A. Sohor, este o manifestare a *așteptării* noastre“.⁴⁵⁸ Despre caracterul vădit psihologic al modului muzical vorbește muzicologul T. Berșadskaja. Dacă modul este definit

⁴⁵⁸ Coxop A. *Op. cit.*, p. 152.

ca un sistem subordonator, de diferențiere a elementelor sale, atunci această diferențiere poartă un efect psihologic. În această ordine de idei funcția modală trebuie tratată ca un fenomen psihologic, ca o concepere (percepere) logico-psihologică a caracterului relațional al elementelor modului.⁴⁵⁹

Modul conține în sine trei tipuri de funcții: stabile, instabile și alternative. Cele cu caracter stabil se asociază psihologic cu frînarea-încetinirea mișcării, cu stopul, cu liniștea. În opoziție cu acestea, cele cu caracter instabil creează senzația mișcării, a înaintării. Prin aceasta se fac prezente noțiunile de „static“ și „dinamic“, de „încetinire“ și „mișcare“ („tendință spre...“), de „liniște“ și „neliniște“ etc. Funcțiile alternative se comportă „hameleonic“ sau, în termenii fizicii, „cuantic“: în funcție de context ele apar fie ca stabile, fie ca instabile. Ele sînt schimbătoare și neconstante, provocînd o reevaluare și reinterpretare permanentă de către auz a logicii mișcării elementelor. Sursa apariției alternanței funcționale o constituie faptul „comunicării“ treptelor modului nu numai cu centrul, dar și între ele însele. În această situație apar cazuri cînd o funcție instabilă devine pentru un timp stabilă sau poate îndeplini chiar rolul de „centru“, față de care imediat sînt obligate să-și schimbe „statutul“ („comportamentul“) celelalte trepte, ele fiind nevoite să se reorienteze în situația nou creată. Apare un tip de *dualism funcțional*. Aceasta duce la o amplificare netă a încărcăturii psihologice a discursului sonor. „Alternanța funcțională, scrie Iu. Tiulin, este reflectarea în materia muzicii a uneia din legile psihice fundamentale – alternața percepției noastre“.⁴⁶⁰ Creșterea „incertitudinii“ sonore duce la creșterea incertitudinii psihice și, totodată, la crearea unui polisemantism al conținutului muzicii. Polisemanticitatea, fenomen caracteristic conținutului muzicii, ia naștere anume din această permanentă mișcare-schimbare-transformare-alternanță-instabilitate-incertitudine a componentelor muzicii în cadrul acțiunii lor vii.

Modul și armonia se află în strînsă legătură (ambele fiind categorii funcțional-relaționale) pentru că funcțiile armonice (tonica, subdominantă, dominantă) își datorează existența treptelor modului – stabile I-III-V și instabile II, IV, VI, și mai ales VII (după cum am

⁴⁵⁹ Бершадская Т. *Лекции по гармонии*, Ленинград, 1985, с. 70.

⁴⁶⁰ Тюлин Ю. *Op. cit.* p. 172.

arătat deja). În afara acestei gravitații-tensiuni intramodale acordurile armoniei n-ar fi funcționale, vii, dinamice, ci statice, inerte.

În succesiune istorică a apărut mai întâi modul, ca relații vii între sunete, și după aceea gama, care constituie aspectul formal-tehnic, matematic și schematic al modului. Uneori se confundă noțiunile de mod și de gamă – lucru absolut inadmisibil, deoarece aceste două categorii, deși identice „material“, sînt absolut diferite ca entități sonor-expresive. Gama (scara muzicală) e o succesiune formală de sunete, fie și aflate în stricte raporturi matematice. Modul, însă, e expresie. Gama poate fi fixată pe portativ și poate fi cîntată. Modul nu poate fi nici fixat, nici, ceea ce este caracteristic, cîntat separat. El doar se simte (auditiv și psihologic) și se intonează în contextul viu al lucrării. Despre mod putem vorbi doar în planul *expresiei* organizării sonore. Putem cere de la elev să cînte gama dată, dar nu putem cere să cînte modul dat. De aceea, considerăm, este greșită expresia profesorului de teorie-solfegii care cere să se cînte , de exemplu, „modul frigid“ de la sunetul respectiv. Corect ar fi – „scara frigidă“. Modul frigid (doric, lidic etc.) poate fi sezizat și intonat doar în cadrul unei melodii construite pe scara (gama) frigidă (dorică, lidică etc) și doar *odată cu intonarea acestei melodii*.

Modul ține legătură directă cu forma lucrării – prin funcțiile modale el dictează formei, influențînd-o și împrumutîndu-i acesteia o încărcătură psihologică. Și aceasta pentru că modul intră în „discuție” activă cu metriritmul, alocuri dictîndu-i și acestuia, cerînd ca o funcție sau alta să se repete, să perpetue, să se dezvolte sau, dimpotrivă, să se întrerupă brusc, să treacă în alta.

Funcțiile modale și activitatea lor în cadrul discursului muzical duc cu sine – după cum se vede bine – o informație. Numai că această informație diferă de informația adusă prin cuvinte sau prin alt mijloc „raționalist” de comunicare. Informația adusă interiorului de activitatea tonurilor muzicale prin legile sale specifice, prin principiile sale de organizare nu are un conținut denotativ, precis, direct, ca semnificația unui cuvînt, de exemplu. Ea poartă un caracter conotativ, indirect, sugestiv, la nivel de impuls de simț sau de idee și nu de idee „clară”. E o informație specifică, pur muzicală, care bate în substraturile subiacente ale psihicului și ale înțelegerii noastre. Și lucrul acesta foarte clar poate fi conștientizat în baza modului muzical, a activității funcțiilor modale.

Trebuie de menționat, că există și o altă viziune muzicologică asupra modului, viziune care nu insistă asupra prezenței obligatorii a unui sunet central spre care tind toate celelalte. Aici sunetele la fel se află în relații reciproce de intergravitație, dar nu au vreo obligațiune față de unul central. Teoria dată permite de a interpreta modul mai larg – ca un sistem de organizare logică a sunetelor în general (și nu ca un sistem stereotip cu caracter centralizat). Această tratare duce la înțelegerea și acceptarea conceptului compozitorilor A. Schoenberg, A. Vebern ș.a. despre sistemul muzical „atonal“, acesta constituind în sine un gen de „tonalitate specifică“ (dar care conține, totuși, o însușire esențială a modului – diferențierea tonurilor după o anumită logică sonoră). Vizavi de subiectul nostru, însă, aceasta nu are nici o importanță – muzica „atonală“ la fel pune în mișcare psihicul, purtînd încărcătura emoțională care-i este proprie.

Conceperea modului în plan teoretic cere, desigur, o pregătire profesională. Ascultătorul de rînd, însă, percepe fenomenul modal la nivel intuitiv. Aceasta vorbește încă o dată de faptul că natura muzicii nu este de ordin teoretic, cerebral, ci irațional-afectiv. „Interiorul“ uman își are judecata sa sonoră, în afara oricărei judecăți teoretice, conștient-raționale.

Dacă scoatem modul din muzică nu rămîne din ea decît o simplă înșiruire de sunete, fie și, în aparență, plăcută urechii. Fără relațiile modale între sunete ar lipsi, cel puțin, muzica ultimilor 600-700 de ani.

3.6.7. Armonia

„Contrariile se contopesc și nasc
o preafrumoasă armonie;
și totul se petrece prin luptă”
(Heraclit)

„Cine stăpînește contradicția
stăpînește lumea”
(Ștefan Lupașcu)

În organică legătură cu modul – afit sub aspect teoretic-muzical, cît și psihologic – se află *armonia*. Noțiunea de armonie în muzică apare sub două înțeleșuri: *larg* – muzica este o „armonie” – o

îmbinare plăcută/perfectă de sunete; o con-sunare (sunare în comun, în deplin acord); în muzică totul se petrece/sună frumos, bine acordat, proporțional-ritmic, într-un cuvânt, „armonios”; *specific* – ca ramură (știință) muzicologică care studiază acordurile – îmbinarea tonurilor pe verticală în sunarea lor simultană; teoria acordurilor.

Primul sens al noțiunii este de natură estetică și filozofică – armonia ca o categorie a artei, în general, dar și ca o categorie a existenței. Sub acest aspect noțiunea este studiată de Estetică.⁴⁶¹ Sensul doi e pur muzical și anume la el ne vom referi în continuare în conformitate cu subiectul nostru.⁴⁶²

Noțiunea de „armonie” în sens muzical specific (ca teorie a acordurilor) ține, la fel, de două aspecte: 1) îmbinare sonoră pe verticală, obținând acorduri-consunări „armonioase” ca rezultat al „înțelegerii-împăcării-colaborării” tonurilor între ele; 2) succesiune-înlănțuire de acorduri (funcții armonice) pe orizontală.

Astfel, tratarea în cauză cuprinde atât *momentul*, cât și *procesul*, atât *verticala* (*structura* consunărilor), cât și *orizontala* (*logica-expresia* mișcării acordurilor). Prin aspectul doi armonia se prezintă ca factor *dinamic* care declanșează și organizează mișcarea muzicală (iar în rezultat, întregă formă a lucrării). Destul de limpede acest lucru se sesizează și se conștientizează în cazul cadențelor, ele asociindu-se cu încetinirea mișcării, cu apropierea de final, cu încheierea discursului (și, totodată, a formei). Dinamismul sonor provoacă – am demonstrat deja – dinamism interior. Astfel armonia, prin sine, adaugă un simțitor (iar în unele cazuri, un determinant) psihologism muzicii.

Studierea etimologiei cuvântului „armonie” ne permite să atestăm din start caracterul psihologic al fenomenului. Or, semnificația primă a noțiunii indică clar la natura ei dinamică, tensională.

„Harmonia” din greacă are următoarele semnificații: *coordonarea părților* (în latină „*accordae*” = coordonez); *legătura interioară*; *corelarea elementelor diverse*.

Dacă pătrundem în esența cuvintelor-cheie (evidențiate) constatăm următoarele. *A coordona* conține în sine momentul de „compromis” – fiecare parte vine cu opinia sa și, totodată, cedează ceva celeilalte părți. Dacă legătura e *interioară*, atunci ea poartă un

caracter intim, ascuns. *Corelarea elementelor diverse* indică la faptul că între părți poate exista o înțelegere (un compromis), însă orice înțelegere „merge pe muchie”, aflându-se oricând în pericolul de a fi întreruptă. În rezultatul contopirii elementelor diverse se naște ceva *nou*. Acest „nou” poartă un caracter integru, indivizibil.

Toate acestea vorbesc despre caracterul viu-activ al fenomenului de armonie. Mai mult ca atât, ele vorbesc nu atât despre atingerea și fixarea, odată și pentru totdeauna, a echilibrului, ci despre o permanentă *menținere* de echilibru. Cu toate că s-a atins echilibrul multdorit și armonia triumfă, necesitatea menținerii ei naște o permanentă tensiune. Armonia nu e ceva static, ea nu e dată pentru totdeauna, ci se află sub pericolul de a dispărea în orice moment.

Aceasta este esența conceptului de armonie. După cum vedem ea este, prin definiție, de natură dinamico-psihologică. Aceeași esență o comportă și categoria de armonie în sens specific muzical (ca știință a acordurilor).

La crearea caracterului viu-tensional al armoniei („echilibristicii” armonice) contribuie *dualismul funcțional* al acordurilor. De exemplu, treapta a III-a e și tonică, e și dominantă. Armonizarea unei melodii nu este altceva decât schimbarea continuă a „chipului” modal al tonurilor ei: un ton ce a aparținut inițial unei funcții (de exemplu, *Fa* ca element al subdominantei lui *Do*: *Fa-La-Do*), devine element al altei funcții (același *Fa* intră cu drept deplin în acordul de septimă al dominantei – *Sol-Si-Re-Fa*).

Un procedeu armonic cu vădit caracter psihologic este *modulația* spontană. Aceasta duce cu sine fie la creșterea bruscă a agitației interioare, fie la diminuarea ei. Un astfel de efect psihologic îl produce, în mod specific, subdominanta prin capacitatea ei centrifugală de a permuta auzul pe un plan emoțional nou, aproape autonom, oferindu-i o anumită „odihnă” prin evadarea provizorie din tensiunea creată în rezultatul dezvoltării tematică a lucrării (confruntarea-lupta temelor etc.).⁴⁶³ Dualismul funcțional al acordurilor naște o *contradicție* în interiorul armoniei (o permanentă tensiune interacordică).

Datorită fenomenului *enarmoniei* fiecare sunet muzical poate face parte din orice tonalitate (realitate cuantică !). Adică, fiecare sunet duce cu sine informație virtuală despre toate tonalitățile existente în

⁴⁶¹ De exemplu: Шестаков В.П. *Гармония как эстетическая категория*, Москва, 1973.

⁴⁶² La prima vedere ar părea că aceste două tratări (sensuri) ale noțiunii de armonie sînt de ordin diferit. Însă, după cum vom vedea, parametrii esențiali sînt comuni.

⁴⁶³ Назайкинский Е. *Логика музыкальной композиции*, с. 246.

muzică; el e aici și, în același timp, în orice alt punct al oricărei tonalități.

Fenomenul de *transpoziție* (transpunerea unei lucrări dintr-o tonalitate în alta) nu este altceva decât o „transă” sonoră (sunetul *transcende* poziția sa inițială). „Transa” sonoră duce inevitabil la „transă” psihologică – trece auzul pe alt câmp al simțirii.

Unul din puternicele mijloace de expresie în muzică este *disonanța*. Ea condiționează mișcarea muzicală datorită senzației de dezechilibru, neliniște – senzații care cer trecerea acordului dat în altul, consonant. Or, devenirea (înaintarea) muzicală se manifestă în interacțiunea contrariilor.

La fel, la crearea caracterului dinamic-tensional al armoniei contribuie *unitatea* și *opoziția* treptelor stabile și instabile. În așa fel, orice succesiune armonică se prezintă sub formă ascunsă ca un continuu lanț modulatoriu. De exemplu, apariția acordului treptei a III-a deja înclină spre dominantă, a celei de-a VII-a – spre subdominantă etc.

Mișcarea funcțiilor armonice pe parcursul lucrării se produce conform unei anumite ordini, organizări – a unui *ritm*. De aici, noțiunea de „ritm armonic”. Ca rezultat, iau naștere „valuri-ondulații” armonice de o puternică încărcătură dinamică. Ritmul succesiunii și alternanței funcțiilor într-o lucrare este un ritm intergrator-generalizator, adică un ritm de ordin superior. Acest ritm influențează „la distanțe mari” forma lucrării. În acest context se înscrie noțiunea de „respirație armonică”, întâlnită în unele tratate de armonie.⁴⁶⁴ Pulsația structurilor armonice duce la o pulsație-respirație a formei în întregime. Forma respiră. Unul din creatorii și susținătorii acestei respirații largi a lucrării este ritmul armonic. Lucrul acesta ușor poate fi observat la clasicii vienezi (Haydn, Mozart, Beethoven) – de la structura modală a motivelor în frază („întrebare-răspuns”) pîna la structurile ample: perioade, părți.

Aspectul expresiv al armoniei apare destul de vădit în special atunci cînd acordurile sînt separate prin pauze. În acest caz se aude (simte) clar ecoul lor „artistic” creînd, prin aceasta, un viu efect psihologic. Să ne referim, ca exemplu, la cîntecul bărbaților georgieni (Caucaz), frecvent întrerupt de pauze subite care produc un efect deosebit (de ecou montan).

⁴⁶⁴ Бершадская Т. *Op. cit.*, p.26.

Deoarece armonia se află în organică legătură cu modul, acesta se consideră „temelia” armoniei (ea sprijinindu-se pe treptele modului). Armonia poartă în sine calitățile modului: atracție-respingere, tindere, mișcare, tensiune. Anume temelia modală îi conferă armoniei un caracter viu-dinamic-expresiv. Conjugarea acordurilor se produce în funcție de tendința modală. Am putea vorbi chiar despre contopirea armoniei cu modul. (De aceea, noțiunea de „ritm armonic” își are corespondența sa modală, „ritmul modal” – categorie formulată și argumentată de muzicologul B. Iavorsky). Și dacă modul ține genetic de noțiunea de intonație, atunci și armonia, derivat, poartă un caracter intonațional. Interrelația complexă și multiaspectuală între legile modului și ale armoniei nasc forțe ascunse, care conferă discursului muzical expresivități psihologice dintre cele mai pronunțate.

Să totalizăm: 1) Armonia nu este o categorie statică, ci dinamică; ea nu este „fixare de echilibru”, dar „menținere de echilibru” (între forțe contradictorii); ea nu este „moment”, dar „proces”. 2) Armonia este producătoare a unei realități sonore noi, ea ține de „naștere”, de „creare”. 3) Armonia este creatoare de ordine, „lege”. 4) Armonia este creatoare de ritm; ea crează ritmul formei, organizează și mișcă forma. 5) Armonia este creatoare de tensiune, dinamism, pulsație. 6) Armonia este o categorie intonațională.

3.6.8. Timbrul

„Timbrul este mai mult decît o caracteristică a sunetului: el este sunetul însuși. Muzica se manifestă prin timbruri, nu prin sunete”.
(Dem Urmă)

Timbrul este una din cele mai subtile caracteristici ale muzicii (dacă nu chiar cea mai subtilă). Din acest motiv, vizavi de receptarea timbrului au loc lucruri paradoxale. Apare o anumită contradicție între aspectul „conștient” al sesizării lui și influența sa reală-vie care se produce la nivel inconștient. Ascultătorul obișnuit în cea mai mică măsură își dă seama de coloratură specifică a sunării, care ar purta o semantică aparte alături de alte componente ale muzicii. Ascultătorul aude melodia, ritmul, susținerea armonică, își dă seama de o intensitate a sunării, iar dacă i se cere să se refere la „coloristică”, se

limitează la nominalizarea instrumentelor ce-au sunat (dar și atunci în cazul când cunoaște că „timbru” înseamnă „vocea” unui instrument). Timbrul, însă, este mai mult decât sunarea specifică a unui instrument sau a unei voci umane. El este *calitatea* acustico-muzicală a sunetului; timbrul ține de „inteligenta” sunării muzicale.⁴⁶⁵

Deosebim două aspecte ale categoriei de timbru muzical: 1) *Aspectul „exterior”* – timbrul în accepția largă (obișnuită) a noțiunii: ca o caracteristică specifică a sunetului generată de un emițător concret de sunete, o rezonanță sonoră individuală (sunetul-vocea fiecăruia din instrumentele muzicale sau fiecărei voci umane; tot aici – „voci” ale naturii: a izvorului, pădurii, vântului sau „voci” artificiale: a ciocanului, sfredelului electric etc.). 2) *Aspectul „interior”* – câmpul sonor creat în interiorul sunetului în baza armonicelor participante la emiterea lui. Prezența (bogăția) sau absența (deficitul) armonicelor determină esențial timbrul sunetului dat. Lucrul acesta îl cunosc bine interpreții la instrumente cu coarde și de suflat, cântăreții, dar și pianistii (ei acționând timbrul prin touche-ul respectiv) sau chiar interpreții la instrumentele de percuție. (Sub acest aspect se vorbește de sunet „bogat” sau „sărac” din punct de vedere timbral; de aici expresiile de „sunet alb”, „sunet plat”, adică sărac timbral).

Culoarea sonoră este unul din cei mai puternici factori de acțiune asupra auzului și unul din cele mai eficiente mijloace de expresivitate muzicală. Acest lucru se produce grație faptului că timbrul este, la fel, *intonație*. Pentru a ne convinge de acest lucru este suficient să atragem atenția la timbrul vocii umane în general (chiar atunci când omul vorbește, nu când cântă). Vocea fiecărei persoane își are culoarea-timbrul său. Și acest timbru nu este abstract ca sens, nu este ceva doar „material-fizic”, „obiectiv”, dar, totodată, trezește din partea celui ce aude această voce o anumită reacție afectivă: e plăcută vocea dată sau nu, e „dulce” sau „dură”, e „inteligentă” sau e voce de „om prost” etc. Această calitate a vocii umane are o importanță deosebită în cânt. Plăcerea și atracția pentru vocea unui sau altui cântăreț o avem nu atât datorită diapazonului (extinderii) și nici chiar forței acustice, cât, în special, culorii („dulceții”) ei.

Timbrul este prezent doar în sunarea vie a muzicii, în text (partitură) el nu există. Ar putea fi contestat acest lucru afirmându-se că el există și în partitură, de exemplu, în partitura aranjată pentru

⁴⁶⁵ A se vedea subcapitolul „Inteligenta muzicală”.

orchestră, pentru cor etc. Parțial acest lucru este adevărat – compozitorul scrie lucrarea ținând cont de caracteristicile timbrale ale fiecărui instrument (voce). Însă cele scrise sînt doar pre-existența virtuală a timbrului și nu existența lui reală. Sunarea vie a timbrului nu poate fi fixată în partitură. Timbrul este produs de interpret.

Una din caracteristicile de fond ale timbrului este caracterul său *individual*. Diverse surse sonore pot emite sunete de aceeași înălțime, durată, intensitate, dar nu și de același timbru. R. Fahrman definește timbrul ca o latură profund intimă a vocii umane, raportată la cele mai tainice zone ale personalității. Prin aceasta, timbrul este exponentul celor mai subtile mișcări sufletești.⁴⁶⁶

Conform aceluiași principiu – de raport-colaborare între sunete sub aspectul coloristicii lor (într-un ansamblu vocal sau instrumental, cor, orchestră etc.) – ia naștere timbrul general al lucrării. Una din funcțiile de bază ale orchestrației sau aranjamentului coral este tocmai timbrarea (colorarea acustică) a lucrării.

Timbrul nesesizat (sau aproape nesesizat) de urechea conștientă este foarte activ receptat, însă, la nivel inconștient. De aceea se afirmă că printre alte calități ale sunetului anume timbrul deține prioritatea în acțiunea sa asupra noastră, cu toate că de acest lucru nu ne dăm seama.

Deoarece timbrul este condiționat de spectrul acustic al sunetului (ansamblul armonicelor), el nu este sesizat la nivel muscular ca intensitatea, înălțimea și durata. Acest spectru, susține A. Sohor, este receptat și analizat de un mecanism psihofiziologic special, despre care încă nu cunoaștem aproape nimic, dar care este foarte perfect și care are un rol foarte important, odată ce fără el nu este posibilă percepția aspectului semantic al vorbirii (noi distingem fonemele ce determină sunarea individuală a fiecărui cuvînt anume după spectrul lor acustic – după timbru).⁴⁶⁷

Finețea calitativă a sunetului comunică cu zone destul de subtile ale auzului-psihicului nostru. Dacă, de exemplu, în cazul emiterii vocale verbale intonația poate fi obținută în mod voluntar (prin ridicarea-coborîrea conștientă a vocii, prin modelarea metro-ritmică etc.), dar timbrul – nu. Actorul ne convinge nu atât prin intonație, cât prin timbru. Intonația netimbrată respectiv (în caracterul semantic al frazei) sună

⁴⁶⁶ Fahrman R. *Die Deutung des Sprechausdrucks*, Bonn, 1960, p. 40-41.

⁴⁶⁷ Coxop A. *Op. cit.*, p.124.

artificial, fals. Atunci când afirmăm că intonația joacă rolul hotărâtor într-o comunicare verbală, nu ne dăm seama că de fapt aceasta se datorează, în mod determinant, timbrului. „Dulceața” sau „asprimea” intonației o aduce anume timbrul. Bineînțeles, nu vom înțelege problema mecanicist – timbrul și intonația nu sînt separate între ele, dar fac corp comun. În acest sens, timbrul este element organic al intonației. El aduce intonației o rezonanță specifică care nu poate fi programată-fabricată, dar care conferă sonorității o nuanță semantică aparte. Ea se naște din „inteligența” noastră acustică. Nu atît intonația (care, după cum am constatat, poate fi „fabricată”) ține de această inteligență, cît timbrul. Simpatia sau antipatia față de o persoană pe care o urmărim vorbind/cîntînd ține nu în ultimul rînd de timbrul vocii ei. Nu numai „vorba dulce” (cuvintele pronunțate), dar și „glasul dulce” („mierea” lui) mult aduce. Dacă cuvîntul acționează la nivelul sistemului doi de semnalizare, atunci timbrul vocii bate direct în zona afectivă. Respectiv, dacă cuvîntul se adresează gîndirii sîngi, atunci timbrul – gîndirii drepte. Ca fapt divers: conform lui F. Sanford prin analiza vocii poate fi diagnosticat caracterul omului.⁴⁶⁸

Același lucru se petrece și în cazul emiterii muzicale: modelarea intonației fără timbrarea respectivă rezultă cu o sunare artificială, seacă, plată. Însă în cazul muzicii, vizavi de vorbire, timbrul poate fi acționat în mod direcționat grație calității specifice a sunetului muzical – înălțimii lui exacte. Prin modelarea sunetului la nivel de armonici acționăm asupra calității timbrului.

Caracteristici timbrale de diferit gen se manifestă la cîteva nivele ale pînzei sonore:

- la nivel de „sunet general” al lucrării, condiționat de caracterul lucrării (de exemplu, caracterul cantabil necesită o timbrare distinctă a sunetului față de caracterul de marș etc.);
- la nivel de registru – grav, mediu, acut (timbrul de registru);
- la nivel de armonie (timbrul armonic);
- la nivel de factură-textură (timbrul facturii-texturii).

Fiecare din aceste componente timbrale comportă caracteristici psihologice specifice.

Un timbru aparte poartă însăși sunarea generală a formației artistice. De exemplu, orchestra militară, corul de copii, corul de

⁴⁶⁸ Cf. Athanasiu A. *Op. cit.*

bărbați ș. a. își au coloritul său original și inconfundabil, colorit care trezește în ascultător sentimente de o nuanță distinctă.

3.6.9. Ritmul. Metrul. Tempo. Măsura

„Ritmul muzical este ceea ce se simte,
nu ceea ce se măsoară”

(Ernest Ansermet)

„Ritmul – muzică în muzică”
(Friedrich Schelling)

Anticii deosebeau trei verigi (trepte) ale muzicii.⁴⁶⁹

- „musica mundana” – muzica lumii (cosmosului-universului, naturii),
- „musica humana” – muzica din om (muzica corpului omenesc – născută de puls, respirație, alte mișcări ritmice interioare),
- „musica instrumentalis” – muzica „acustică” creată și receptată de om, muzica propriu-zisă („instrumentalis”, pentru că este „construită-meșteșugită” prin intermediul instrumentelor: vocii, instrumentelor mecanice).

Muzica „humana” derivă din cea „mundana”, cea „instrumentalis”, la rîndul ei, din cea „umana”.

Cu toate că timpul-ritmul muzical derivă din cel universal și biologic, el poartă, totuși, un caracter specific uman, atribuindu-și calități inexistente în natură. Atît organizarea timpului muzical, cît și receptarea lui, sînt trecute prin filiera interiorului nostru, adică poartă un caracter antropocentric. Ritmul muzical este condiționat obiectiv de experiența noastră motrică. Omul a conferit calităților sunetului dimensiuni umane, le-a „metaforizat” într-un mod specific. Ritmul din muzică este o „metaforă” a ritmului naturii. (Ca exemplu: omul nu se simte mulțumit de „cîntul ciocîrliei” din cîmpie și-și creează „Ciocîrlia” sa, trecut prin filiera intimă a interiorului său).

După cum am vorbit la subiectul despre melodie, ritmul a fost „împrumutat” de om, melosul, însă, l-a cucerit (creat) el însuși. Prin aceasta s-ar explica primatul elementului ritmic în muzică – în plan evolutiv – vizavi de cel melodic. Argument: o largă răspîndire în

⁴⁶⁹ NB: Ei le numeau nu trei tipuri de muzică, dar anume trei verigi (trepte) ale aceleiași Muzici.

antichitate a cântecelor cu caracter metric activ și apariția mult mai târziu a cântecelor cu caracter cantabil, mai „pasiv” sub aspect metric.⁴⁷⁰ În muzica veche greacă ritmul domina asupra melodiei. Și aceasta datorită faptului că muzica făcea corp comun cu dansul.

În muzică, factorul ritmic se prezintă la diferite nivele ale pânzei sonore:

- la nivel de sunet (duratele de note și de pauze),
- la nivel de îmbinări de sunete (submotive, motive, înlănțuiri de acorduri ș.a.),
- la nivel de substructuri mai ample (frazе, perioade, secțiuni),
- la nivel de părți, mișcări,
- la nivel de forma-arhitectonica generală a lucrării (ritmul compozițional),
- la nivel de intensitate a sunării (ritmul dinamic – forte, piano etc.),
- la nivel de mod (ritmul modal),
- la nivel de armonie (ritmul armonic)
- la nivel intrasonor – poliritmia în lucrările polifonice.

În rezultat, în cadrul creației muzicale își face prezența o întregă țesătură ritmică multidimensională.

Natura dinamică a muzicii este condiționată în primul rând de ritm. „Rhythmos”, de la „Reo” (grec.), înseamnă „a curge”, „a alerger”, „a trece”. De la „rhythmos” ia naștere „eurithmia”, termen cu mai multe sensuri înrudite: 1) (a) armonie de sunete, (b) armonie de mișcări (în muzică, dans, vorbire); 2) funcționare regulată a unei activități organice; 3) ritm regulat al pulsului. Astfel, categoriile de „sunet”, „armonie”, „mișcare fizică”, „mișcare fiziologică” se află pe aceeași linie funcțională. Din acest motiv anume ritmul iese pe primul plan în declanșarea stărilor afective dintre cele mai diverse.

Ritmul în muzică nu este doar un factor (principiu) abstract, formativ-ordonator, dar conferă „viață vie” mișcării sonore, este tonusul ei energetic. De aceea, duratele sunetului nu se măsoară în unități exacte (în secunde, de exemplu, cu toate că ele durează secunde). „Măsurarea” se lasă la discreția simțului. Din acest motiv (să ne amintim), aptitudinea muzicală respectivă nu se numește „auz ritmic”, dar anume „simț ritmic”. Pentru că ritmul nu poate fi calculat,

⁴⁷⁰ Кулаковский Л. *Песня, её язык, структура, судьбы*, Москва, 1962, с. 67-68.

ci doar simțit. Ritmul muzicii este un ritm real, viu, fizic-activ și nu „virtual”, „ascuns” ca în alte arte.

Ritmul se naște din durata sunetului, ca apoi să dea naștere altor două categorii temporale cu care se află în raport direct – metrul și tempoul.

Metrul (pulsția metrică), prin accentele sale ce îndeplinesc rolul de „puncte de sprijin” pentru auz-percepție, ordonează curgerea ritmică, îi conferă acesteia o anumită claritate, logică. Metrul „stăpânește-moderază” ritmul. De aici, permanenta „luptă” între ritm și metru. Ritmul e „viața vie” care se vrea trăită „liber”, metrul e „cronosul” sever care ordonează și disciplinează.

La fel ca și în cazul modului, cu relațiile de subordonare a elementelor sale, în cazul metrului se face prezent un fenomen similar – *gravitația metrică*. Ea este creată de relația dintre timpii metrici tari și slabi, unde ultimii „se subordonează” celor dintâi. Auzul „așteaptă” aceste puncte de reper pentru a-și ordona căutările, a se orienta și a găsi o „logică” în cursul sonor. De exemplu, auzul, sprijinindu-se pe metru, nu așteaptă cadența la sfârșitul perioadei, ci o așteaptă anume în măsurile șapte-opt. Sub acest aspect logica metrică se află în relație cu cea tonală (a modului). Simplul fapt de scoatere în relief a cadențelor ne vorbește clar despre acest lucru. De aici și noțiunea de „ritm modal” (B. Iavorsky). Cadențele, consideră E. Nazaikinsky, nu sînt altceva decît un fel de „rime armonice”.⁴⁷¹ Analiza repartizării acordurilor diverse sub aspect funcțional în structura metrică a perioadei clasice (patrate) arată că o maximă diversitate de acorduri, ce aparțin diferitor grupuri funcționale, cade pe timpii slabi și pe măsurile slabe. În măsurile tari se observă o prezență accentuată a funcțiilor principale ale modului. Divizarea timpilor metrici în „tari” și „slabi” e analogică divizării elementelor modului în „tonicale” și „netonice”.⁴⁷²

O altă componentă temporală a muzicii generată de ritmicitate este *tempoul*. Or, timpul se realizează prin tempo – viteza curgerii lui. Iar viteza curgerii timpului este din start un factor psihologic. De aceea, accelerarea timpului duce la creșterea agitației interioare, iar moderarea lui – la temperarea trăirii afective.

Faptul că tempoul este de natură psihologică face ca el să devină obiect de permanente disensiuni între muzicieni. Muzicienii au

⁴⁷¹ Назайкинский Е. *Op. cit.* p. 245.

⁴⁷² Idem.

protestat întotdeauna împotriva indicațiilor metronomice fixe, a tratării rigide și absolute a acestora.⁴⁷³ Indicațiile de tempo nu sînt doar unități temporale de ordin fizic (secunde, minute), ci, totodată, indicații psihologice. *Largo*, *adagio* sau *allegro*, *vivo* ne vorbesc nu numai despre viteza muzicii, ci și despre caracterul ei, despre stările interioare adecvate acestor tempouri. Compozitorul indică la acești termeni pentru a orienta interpretul (și ascultătorul) spre o anumită dispoziție interioară. Deseori termenii exercită funcții „programatice” arătînd la conținutul muzicii și substituind, prin aceasta, titlurile literare pe care le-ar putea purta lucrarea sau una din părțile ei. Nu înzadar există lucrări care se numesc: „Allegro”, „Adagio” etc. (de exemplu, celebrul „Adagio”, al lui T. Albinoni). Tempourile lente, medii, repezi cu variantele sale au căpătat o certă încărcătură semantică. E semnificativ faptul că indicațiile verbale date de compozitori în partitură sînt mai răspîndite decît indicațiile metronomice, ele vorbind atît despre viteza mișcării, cît și despre caracterul muzicii.

Referitor la noțiunea de *tempo* se utilizează termenul de *agogică* – modificări de tempo în cadrul unei lucrări. Unele lucrări sînt mai bogate sub aspect agogic (de exemplu, lucrările „lirice”), altele – mai stricte (de exemplu, dansurile). Însă tempoul în muzica vie (sub formă de interpretare) întotdeauna este „agogic”, fie și în măsură neînsemnată. Or, nu este posibil de a interpreta muzica strict „metronomic”; „motoric” (aceasta ar putea-o face doar un aparat mecanic). În interpretarea vie întotdeauna vor fi fixate anumite „abateri” de la tempoul metronomic. Și aceasta se produce în mod involuntar și inconștient sub influența mișcărilor interioare ascunse. Derularea mișcărilor interioare, care nicidecum nu poate căpăta formă metronomică, contribuie la modificarea permanentă a tempoului. R. Sessions observă că noi judecăm tempoul prin relație cu pulsațiile ritmice de bază (ale structurii noastre psiho-fizice – I.G.), cu viteza cu care îndeplinim activitățile firești ale existenței noastre, cum sînt mersul și vorbirea. Dar în sens mai larg îl judecăm prin cantitatea de efort cerută pentru redarea sau receptarea lui – efort pe care psihologii îl pot dovedi în multe împrejurări și în mod frecvent.⁴⁷⁴

⁴⁷³ Leinsdorf E. *The composer's advocate*. New Haven and London, Yale University Press, 1981, s.111.

⁴⁷⁴ Sessions R. *Op. cit.* p. 13.

Și în cazul tempoului își face prezența o anumită gravitație-tendință, generată de momente „stabile” și „instabile” de tempo. Analogic se vorbește despre o tendință-gravitație ritmică. Adică, metro-ritmul-tempoul construiește lucrarea nu doar sub aspect „tehnic”, „arhitectonic”, dar și psihologic.

De componenta ritmică ține și *măsura*. Ar părea că ea trebuie să fie cel mai „obiectiv”, mai strict „tehnic” („scheletic”) factor în muzică. Însă și ea poartă o vădită amprentă psihologică. Măsurile de doi și de trei timpi duc cu sine caracteristici semantice absolut diferite. Lirismul intim al valsului, de exemplu, se datorează anume măsurii de trei, care construiește pe parcursul lucrării un caracter metro-ritmic specific – „dulce-visător”, „poetic”. Și invers, un caracter activ-energetic, cadențat, strict-motoric poate fi obținut prin măsura de doi. Măsura respectivă duce la metrica respectivă și, derivat, la ritmul respectiv care sînt, am văzut, entități psihologice.

Știm deja că activitatea psihică ține în mare măsură de ritmul respirației. Or, respirația se produce sub două forme metrice: *binară* – atunci cînd ne aflăm în activitățile vieții de toată ziua și *ternară* – atunci cînd ne aflăm în stare de pace, liniște sau în stare de somn. În primul caz atît inspirația cît și expirația sînt egale ca durată (obținînd, astfel, doi timpi), în celălalt caz expirația e mai lungă decît inspirația (obținem trei timpi). Aceasta demonstrează relația directă a măsurii în muzică cu stările sufletești.

Dacă muzica este nu numai mișcare, dar mișcare *în devenire*, atunci elementul care construiește pas cu pas lucrarea este ritmul. El contribuie în mod substanțial la nașterea existentului sonor, mai exact, la transformarea inexistentului în existent.

3.6.10. Pauza

„Pauza – unul din cele mai puternice mijloace de expresie în muzică”

(W.A. Mozart)

„Pauza – vibrație fără cuvînt”

(Lucian Blaga)

Investigarea forței psihologice a muzicii va fi incompletă fără cercetarea categoriei de *pauză*. Or, pauza este o componentă indispensabilă a acestei arte – nu există muzică fără pauză. Și aici

apare o situație paradoxală: cu toate că pauza este element constitutiv al textului muzical, ea încă n-a devenit obiect de cercetare specială a muzicologilor. Or, prezența și funcțiile ei în muzică nu pot fi neglijate.

Autorul lucrării în cauză a conștientizat „pe viu” adevăratul rol al pauzei la audiția în concert a Cvartetului lui Schubert, *Moartea și fata*. Muzica este foarte puternică și, inclus fiind totalmente în misterul ei, am fost surprins la un moment dat că nu ascult atît sunetele cît – pauzele. De ce? a urmat întrebarea.

Reflectarea asupra subiectului dă naștere (cel puțin la faza inițială) la un șir de întrebări. Ce este pauza vizavi de sunet? Este o negație (neglijare) a sunetului? Este întreruperea (neutralizarea, „moartea”) sunetului? Este o continuare a sunetului? În ce relații se află aceste două elemente: de antagonism? de opoziție „pașnică”? de colaborare? sînt în luptă? În unitate? Sunetul spune „da”, iar pauza „nu”? sînt aceste două elemente independente unul de altul sau interdependente? Există o „tehnologie” a aplicării pauzelor în actul de compunere a muzicii (ca în cazul sunetelor)? Care-i atitudinea interpretului față de pauze în actul de învățare și redare a textului muzical? Care-i, în sfîrșit, atitudinea receptorului față de ele?

Terminologic, „pauza” își are rădăcini în *Silenda* (lat.): 1) ceea, despre ce nu trebuie de vorbit, 2) fără glas, tăcut, mut; *Silentium* (lat.): 1) a ține în taină, a păstra taina, 2) a tăcea despre ceva, 3) liniște (în exterior), 4) liniște (în interior); *Silence* (fr.): 1) tăcere, 2) liniște, 3) (muz.) pauză, 4) mister, taină.

Pe care din aceste sensuri le împrumută pauza în muzică?

După cum arată semnificația etimologică a noțiunii, pauza este destul de „vorbitoare”, ea e plină de sens (specific); ea e fenomen activ – e tăcere *despre* ceva, e păstrătoare de taină, de mister etc. Pauza vorbește de lucruri despre care nu numai că nu trebuie de vorbit, dar nici despre care nu e posibil de vorbit. Și dacă „acolo unde se termină cuvîntul, începe muzica”, apoi, acolo unde nici sunetul muzicii nu mai are cuvînt, vorbește pauza.

De aceea, utilizarea pauzei în muzică pare a nu fi deloc înfîmplătoare. Ea se prezintă ca important mijloc de expresie artistică cu o puternică încărcătură afectivă. (Să ne amintim de rolul pauzei în arta actorului – cu cît este mai mare actorul, se zice, cu atît e mai semnificativă pauza pe care o ține, acționînd puternic, prin aceasta, asupra spectatorului).

Posibil ca, inițial, pauza să fi îndeplinit în muzică o funcție de ordin „tehnic” (care se păstrează și astăzi) – ca „odihnă” a interpretului, în special în muzica vocală sau pentru instrumentele de suflat, strîns legată de respirație. Or, fraza muzicală e construită (după cum am menționat deja) conform posibilităților fiziologice ale respirației. Însă chiar pauza „tehnică” nu este moment inactiv în muzică. Acest gen de „odihnă” nu este identic cu momentele de odihnă în alte activități, unde o abatere-relaxare psihologică de la activitatea dată este binevenită. În muzică abaterea-relaxarea este inoportună. Pauzele „tehnice” aici sînt totodată și momente psihologice: 1) de reculegere (după cele ce au urmat), 2) de acordaj (la cele ce vor urma). Firul artistic-afectiv nu se întrerupe. Or, această funcție iese pe primul plan în cazul pauzelor „de conținut” („de expresie”). Pauzele „de conținut” îl privesc nu numai pe interpret, dar și pe ascultător, pentru că și el trebuie să găsească sens tuturor evenimentelor din lucrare.

Conținutul pauzei în muzică se fondează pe fenomenul *interrelațiilor dintre sunete*. Momentul poate apărea atît sub formă de a) interval „sunet-sunet”, cît și de b) interval „sunet-pauză-sunet”. În primul caz sunetele se conjugă la direct, în cazul doi – prin mijlocirea pauzei. În cazul (a) cu sunetul al doilea comunică sunetul întîi, în cazul (b) cu sunetul al doilea comunică pauza. Astfel, conținutul relațiilor dintre sunete – în sens psihologic și artistic – în aceste două cazuri va fi diferit.

Pauza, în plan psihologic, comportă caracteristicile esențiale ale sunetului: durată-întindere, temporalitate, dinamism-tensiune. Mai mult ca atît, sub aspectul creării dinamismului interior ea poate apărea mai puternică decît sunetul. Or, în artă (dar nu numai) *așteptarea* evenimentului creează o stare de tensiune interioară mai intensă decît evenimentul însuși. Mînuirea pauzei este o adevărată artă, pe care nu fiecare o posedă.

Așadar, pauza, ca și sunetul, îndeplinește rolul de *eveniment*. Prin ea, la fel, se produce ceea ce se numește trăire muzicală, gîndire muzicală, cunoaștere specific artistică.

Meister Eckhart deosebea două feluri de teologie: *pozitivă, catafatică* – cunoașterea lui Dumnezeu în (prin) imagini-chipuri și *negativă, apofatică* – dezvelirea Adevărului suprem de haina imaginii-chipului, descoperind neasemănarea lui Dumnezeu cu nici un fel de reprezentare. Teologul mistic evidențiază rolul activ al cunoașterii negative, neimagistice. Prin aceasta omul se eliberează de puterea terestră și descoperă în el nivelul supramaterial, eteric. Extrapolînd

principiul la muzică, am putea afirma că sunetul este elementul „catafatic” (fenomen material), iar pauza (non-sunetul) – elementul „apofatic” (non-materie, eter). Să fie aceasta raționamentul existenței unui gen de muzică bazat totalmente pe tăcere? Or, astfel de muzică există. De exemplu, compozitorul american John Cage printre primii (cel puțin, în Apus) a încercat să facă muzică din tăcere. În lucrarea sa *4 minute 33 secunde*, interpretul șade la pian această perioadă de timp fără să se atingă de clape.

Pauza (tăcerea) în muzică mai exercită o funcție – *extratextuală*. Aici ea se prezintă sub două aspecte: *presonor* (care precede sunarea lucrării) și *postsonor* (care urmează după sunarea lucrării). Interpretarea/perceperea muzicii este precedată de o fază de pregătire-concentrare interioară pentru a intra adecvat în trăirea demersului sonor. Și, respectiv, sunarea este urmată de o fază de tăcere-reculegere în urma celor trăite. Cu cât este mai profundă muzica (trăirea), cu atât a mai mare pauza posterioară. G. Bălan atestă aici trei tipuri de tăcere (sau trei faze ale tăcerii): tăcerea pregătitoare, tăcerea din timpul audiției și tăcerea plină de ecouri de după audiție. Această, tripla tăcere însoțește actul de comunicare cu muzica.

Așadar, pauza se află cu muzica (sunetul) în următoarele relații:

- pauza este element constitutiv al textului muzical și, prin aceasta, al conținutului muzicii;
- lucrarea muzicală se sprijină cu ambele capete – început și sfârșit – pe pauză-tăcere;
- pauza este o negație a sunetului, dar o negație „pozitivă” – ea prelungește, afectiv, sunetul; ea este un ecou psihologic al sunetului precedent și o pre-auzire a sunetului ulterior; pauza este starea de pre-sunet;
- pauza îndeplinește un rol formativ la nivel de sunet – „limitează” la ambele capete sunetul și, prin aceasta, îi conferă formă; în lipsa pauzelor din ambele părți sunetul ar căpăta un aspect informal – ar suna la nesfârșit;
- pauza îndeplinește un rol formativ la nivel de lucrare – ea intră ca parte componentă în mișcarea ritmică generală a compoziției;
- pauza ține de dimensiunea ritmică a muzicii, de aceea toate caracteristicile ritmului sînt proprii și pauzei;
- prin dinamismul său afectiv accentuat pauza adaugă dinamism sunetelor învecinate cu care intră în relație;

- pauza este, alături de sunet, element constitutiv deplin al muzicii; muzică doar din sunete și fără pauze nu există;
- pauza dă formă sunetului și, *in extenso*, întregii muzici;
- pauza contribuie în mod esențial la crearea imaginii-conținutului lucrării exercitînd o funcție psihologică de neînlocuit.

Astfel, în actul muzical sub orice formă (creare-interpretare-audiere) o atenție aparte se cere a fi acordată pauzei – mijloc important de expresie și acțiune psihologică.

3.6.11. Forma.

„*Totul este formă. Viața însăși este o formă*”
(Honoré de Balzac)

„*Forma în muzică nu este doar mijloc de organizare a conținutului, ea este mod specific de gândire*”
(Veaceslav Medușevsky)

„*Forma se naște odată cu muzica – muzica, odată cu forma*”
(Anatol Vieru)

Noțiunea de formă, vizavi de „perechea” sa, conținutul, se tratează, ca regulă, în dezavantaj, ea aflîndu-se (ca importanță) pe planul doi. Adică, conținutul este „esența”, iar forma trebuie doar să-l slujească, să-l ajute să se manifeste etc. Această interminabilă discuție – prezentă în cazul altor arte – pare a se stinge în cazul muzicii. Tratarea formei în muzică conferă alt statut acestei categorii. În muzică forma și conținutul nu se prezintă ca două aspecte ale operei (fie și aflate în relație organică, dialectică etc.), dar – ca unul. În muzică ele nu sînt „două părți ale medaliei”, ci medalia însăși. Dacă ar fi să apelăm aici la termenii din fizica ondulatorie, am putea afirma că ne aflăm în prezența corpusculului (care este forma) și undei (care este conținutul). Or, corpusculului și unda sînt unul și același „obiect”. Dacă muzica are un conținut, atunci el se datorează anume formei. Or, forma aici este însuși sunetul – muzica în sine. R. Sessions afirmă: „Eu nu pot să înțeleg cum să trasez o distincție între „formă” și „conținut” sau „formă” și „expresie”; eu nu cred în asemenea demarcații. Cuvintele în opoziție în nici un fel nu sînt opuse unul altuia”.⁴⁷⁵ De aceea, consideră autorul, termenul de „formă” este nesatisfăcător pentru cazul muzicii.

⁴⁷⁵ Sessions R. *Op. cit.* p. 25.

Orice lucru, pentru a se manifesta, trebuie să capete formă. De aici, forma se echivalează cu existența, iar lipsa formei – cu lipsa existenței. Existența e act viu, e mișcare-transformare. „Viața este formă, iar forma este modul de manifestare al vieții”, relevă H. Focillon.⁴⁷⁶ Gândirea însăși este formă. „A căpăta conștiință înseamnă a căpăta formă”.⁴⁷⁷ Vom face aici o remarcă esențială: fenomenul (viul-viața, gândirea-conștiința, în cazul nostru – muzica) nu capătă formă, el *este* formă.

Dinamismul – aceasta este caracteristica de fond a formei viului. Și dacă forma muzicală este, conform lui E. Nazaikinsky, un „organism sonor”, atunci forma în muzică poartă caracteristicile formei viului. De aceea, V. Medușevsky are tot dreptul de a numi forma în muzică „mod specific de a gândi”. „Ea este înrădăcinată în creier, participă la activitatea lui, organizează gândirea-percepția, gândirea-crearea, gândirea-interpretarea, gândirea-analiza muzicii; ea îmbină în sine gândul, emoția, corpul”.⁴⁷⁸

Muzicologia atestă, într-o primă distincție, două aspecte ale noțiunii de formă muzicală: 1) *formă-structură/construcție/configurație /schemă/organizare* și 2) *formă-proces*. În lucrarea menționată V. Medușevsky vorbește de caracterul dual al formei muzicale: *forma analitică* și *forma intonațională*. Prima e forma tratată sub aspectul ei didactic, studiată în procesul de instruire muzicală (sau forma „școlară”, după cum o numește muzicologul). A doua e forma „perceptivă”, forma „vie”, în care intrăm în actul comunicării auditive cu lucrarea. Primul aspect ține de static-analitic (funcția formativă, de organizare în timp a muzicii), al doilea – de procesual-dinamic (funcția semantică, perceptiv-conținutală). Primul aspect ține, în special, de activitatea gândirii stîngi (rectilinii), al doilea – de activitatea gândirii drepte (sincretice). În primul caz se operează cu noțiuni ca „constructivitate”, „arhitectonică”, „cristal”, „schemă”, în al doilea – „proces”, „fluiditate”, „dramaturgie”, „intonaționalitate”. Sensul doi al formei, afirmă Medușevsky, mai poate fi definit „psihosemiotica procesuală”, pentru că problema-cheie a semioticii muzicale – raportul

dintre „semn” și „semnificație” – se desfășoară aici sub dinamica proceselor psihice.⁴⁷⁹

După cum vedem, forma muzicală în sensul său profund comportă un caracter vădit psihologic. E vorba de formă ca mișcare, desfășurare, devenire, dramaturgie, proces, dinamism etc. În mișcarea sa, forma muzicală parcurge anumite faze: Initio-Motus-Terminus (Început-Mișcare-Sfârșit). Pe drept cuvînt, ea e „organism viu”. Din acest motiv, se vede, muzicologia, vizavi de „construcția sonoră”, utilizează termenul de „arhitectonică”, iar nu de „arhitectură”. Și aceasta pentru a sublinia caracterul viu al compoziției muzicale. Termenul de „arhitectonică” poate fi privit ca termen compus din două sensuri împreunate: „arhitect”=construcție și „tonic”=mișcare-energie-tensiune. A asculta/interpreta lucrarea înseamnă *a intra în forma ei*, în mișcarea-tensiunea-energia-dinamismul lucrării. Nu doar a o urmări la distanță, ca în cazul tabloului, sculpturii, catedralei etc., dar, prin contact viu-auditiv, a te contopi-identifica cu ea. Sunetul, grație însușirilor sale „intime” și „vii”, permite din plin acest lucru.

Dramaturgia formei „regizează” mișcările interioare. „Dezvoltarea sunetelor după legi proprii permite atât obținerea continuității congruente, cât și exprimarea unei dramaturgii sufletești, eșalonarea progresivă a afectelor, potențarea lor superioară, deoarece înlănțuind sunetele, compozitorul înlănțuie stări... Stăpînind forma, artistul stăpînește fluxul stărilor, punînd ordine în structura sonoră, structurează afecte”, scrie A. Iorgulescu.⁴⁸⁰ În acest sens, forma exercită două funcții: de *organizare a conținutului* și de *dirijare a percepției*.⁴⁸¹ Această funcție – de orientare spre ascultător – este o funcție esențială a formei, demonstrează B. Asafiev.⁴⁸² El a numit simfoniile și cvartetele lui Haydn „artă a mînuirii atenției ascultătorilor”. Compozitorul, conștient sau inconștient, ține cont de legile percepției în construirea lucrării. Și anume acest fapt face ca muzica dată să fie primită-îndrăgită sau respinsă de public. În funcțiile formei intră „grija ca imaginea să fie ajustată cerințelor percepției, ca timpul utilizat în acest scop să nu depășească măsura, ca pentru

⁴⁷⁹ Медушевский В. *Op. cit.* p. 184.

⁴⁸⁰ Iorgulescu Adrian. *Timpul muzical. Materie și metaforă*. București, 1988, p. 140-141.

⁴⁸¹ Назайкинский Е. *Логика музыкальной композиции*, Москва, 1982, с. 57.

⁴⁸² Асафьев Б. *О направленности формы у Чайковского*. In: *Академик Б.В. Асафьев. Избранные труды*, т. II, Москва, 1954, с. 64-70.

⁴⁷⁶ Focillon Henri. *Viața formelor*, București, 1995, p. 7.

⁴⁷⁷ Idem, p. 71.

⁴⁷⁸ Медушевский В. *Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки*. In: *Восприятие музыки*. Сб. ст.. ред.-сост. В. Максимов, Москва, 1980, с. 194.

memorizarea subiectelor tematice, dacă acesta este necesar pentru clarificarea logicii muzicale, să fie date reprizele respective, să se aibă grijă de odihna auzului și activizarea lui ulterioară etc.”.⁴⁸³ Vizavi de fenomenul percepției forma se raportează dublu – „activ” și „pasiv”: pe de o parte ea este *orientată spre percepție*, pe de alta, *poartă urmele percepției*. Asafiev mai afirmă că forma muzicală nu este un proces mecanic de modelare a consunărilor, ci un „sistem de organizare a psihicului nostru”.⁴⁸⁴

Și în cazul formei, ca și a muzicii în general, E. Nazaikinsky utilizează termenul de „modus”. Reamintim că prin această noțiune muzicologul înțelege „o anumită culoare emoțională a muzicii în fiecare moment al derulării ei”.⁴⁸⁵ Modus-ul, ca organizare muzical-tehnică a pînzei sonore, se prezintă ca mod (modalitate) de imprimare a stării sufletești la moment. Modus-urile sînt rezultatul generalizării și reflectării stărilor psihice. Organizarea „modală” a sonorității este capabilă să trezească în ascultător o re-trăire interioară, ce poate atinge gradul de totală contopire cu atmosfera psihologică a muzicii. În spatele alternanței tempourilor, tonalităților, timbrurilor se ascund modulații psihologice. Minorul sau majorul, accelerarea sau încetinirea ritmică etc. sînt resimțite de ascultător ca stări-dispoziții. Lumea lui interioară ca și cum preia formele muzicii și modulează împreună cu modularea componentelor muzicii.⁴⁸⁶

E. Nazaikinsky, vizavi de formă, aplică expresia „compoziția procesual-ondulatorie” a lucrării. Adică, însăși forma în muzică poartă un caracter ondulator – ea este *mișcare* și este *undă*. Prin aceasta, forma se face purtătoare a caracteristicilor fundamentale ale materiei prime a muzicii – tonului. Și în cazul formei, deci, putem vorbi de „puls-pulsație”, „impuls”, „flux”, „vibrație”. Prin vibrarea sa forma generează o macroenergie la nivel de ansamblul lucrării.

Forma muzicii poartă o semantică în sine. Destul de clar această semantică transpare în forma de sonată, unde se respectă anumite legi dramaturgice. (Cu toate că, de subliniat, orice compoziție, cît de miniaturală ar fi ca formă, parcurge o anumită dramaturgie. E suficient să ne referim, de exemplu, la Preludiul în La major al lui F. Chopin de numai 16 măsuri pentru a ne convinge de acest lucru). Această

⁴⁸³ Назайкинский Е. *Op. cit.* p. 103.

⁴⁸⁴ Асафьев Б. *Путеводитель по концертам*, Ленинград, 1979, с. 167.

⁴⁸⁵ A se vedea paragraful 3.2. al lucrării noastre.

⁴⁸⁶ Назайкинский Е. *Op. cit.* p. 194.

semantică se face vădită în simpla nominalizare a părților (fazelor) compoziției. Asamblarea lor apare ca o mișcare succesivă de evenimente motivată semantic. „Introducerea” cheamă la atenție, pregătește atmosfera, creează starea de așteptare. „Tema principală” scoate în plină scenă ideea-personajul principal. „Tema secundară” prezintă ideea-personajul ce se află în opoziție. „Expoziția”, în întregul său, arată intriga părților contrastante. „Dezvoltarea” desfășoară peripețiile luptei etc. Ceea ce se întîmplă între temele lui Allegro de sonată Iu. Tiulin recomandă a fi numit nu „contrast”, dar „contradicție”. Pare rezonabilă specificarea pentru că „contrastul”, într-adevăr, ține de ceva static – două lucruri diverse ce stau față în față (de exemplu, contrast de culori). „Contradicția”, însă, e act viu – e mișcare, dialog, teză-antiteză, zicere și contra-zicere etc.

Însăși *culminația* lucrării muzicale (punctul ardent al discursului sonor) este în sine o categorie net psihologică. Ea nu este cel mai înalt (acustic) moment al lucrării, dar e cel mai *intens* (ca trăire) moment.

Cînd vorbim de dramaturgie ca derulare logică a discursului muzical sub formă de evenimente sonore, e necesar să distingem două situații: dramaturgia-dezvoltarea formei-textului, adică *dramaturgia muzicală* propriu-zisă, și dramaturgia trăirii muzicii date, adică *dramaturgia psihologică*. Tipul de dramaturgie poate fi diferit: ondulatorie, conflictuală, meditativă etc. Dacă depistarea formei sub aspect de structură-schemă poate avea loc prin simpla examinare vizuală a textului (partiturii), apoi sesizarea aspectului conținutal (dramaturgic-emoțional) al formei e posibilă doar în condițiile sunării și receptării vii a muzicii. În acest sens vom deosebi, iarăși, două prezențe ale formei: *forma textuală* și *forma sonoră*. Și aceasta pentru că „forma-text” diferă real de „forma-muzică vie”. De exemplu, în cazul repetării exacte a unei părți textul se păstrează același, pe cînd interpretarea lui, ca regulă, se modifică. Or, repetarea exactă a aceleași muzici nu este posibilă. Cu atît mai mult că orice nouă interpretare se cere a fi modificată în scopul dezvoltării imaginii artistice. Astfel, această repetare poate fi numită „repetare fără repetare”, pentru că de fiecare dată parcurge o nouă traiectorie sonoră. Expresia „repetare fără repetare” o folosește psihofiziologul N. Berstein în domeniul său vizavi de mișcările fiziologice – repetarea lor nu este o copie a mișcărilor similare precedente, dar ceva nou. E analogic cu expresia lui Heraclit precum că nu poți intra de două ori în același rîu. Muzica e „curgere de rîu”, unde nu poți intra de două ori nici cu interpretarea,

nici cu trăirea. „E imposibil pentru conștiință de a trece de două ori prin aceeași stare”, accentuează H. Bergson.⁴⁸⁷ Fiecare reluare a unui sunet, motiv, acord, secțiune etc. – fie pe plan interpretativ, fie pe plan auditiv – se investește cu un nou conținut muzical, cu o nouă energie afectivă.

Dacă forma scrisă e stabilă, neschimbătoare (atît în ansamblul ei, cît și la nivel de microelemente în parte), atunci forma sonoră e instabilă, schimbătoare – același text poate căpăta multiple sonorizări. Anume sub acest aspect – al doilea – forma muzicală este forma în sine. „Ca atare, zice Richard Wagner, anume interpretul este adevăratul artist. Toată creația noastră artistică, toată munca noastră de compozitor este doar un *vreau, dar nu pot*: numai interpretul dă acest *pot, dă arta*”.⁴⁸⁸

În muzică, forma, sub aspectul ei viu, nu este dată de-a gata (ascultătorului, interpretului) – ea se naște odată cu actul interpretării-receptării. Compoziția muzicală, subliniază Iu. Tiulin, crește organic ca un pom, dar nu se zidește mecanic ca un zid. Ceea ce numim „formă” în domeniul timpului nu are nimic comun și nu este prin nimic comparabil cu „forma” așa cum o cunoaștem în domeniul spațiului. Prima este fluidă și esența ei este fluiditatea, cealaltă este statică și cerința ei primară este stabilitatea.⁴⁸⁹ Are dreptate R. Sessions. Noțiunea de formă, în general, ține de domeniul spațialității – structură, configurație etc. În muzică forma ține totalmente de temporalitate. De aceea, notarea pe hîrtie a curgerii sonore încă nu vorbește de faptul că muzica a căpătat formă (în sensul funciar al acestei noțiuni – în sensul spațial). Cu toate că muzica se răspîndește și în spațiu, spațiul nu poate prinde și fixa curgerea muzicii. De aceea, noțiunea de formă în cazul muzicii este convențională, împrumutată fiind din alt domeniu (ca și noțiunea de „imagine muzicală” sau „gîndire muzicală”, după cum vom vedea). De vreme ce muzica este o artă a timpului și nu a spațiului, efectul ei trebuie să fie *cumulativ* și nu static.⁴⁹⁰ Și dacă imaginea artistică nu este dată (ca în cazul artelor vizuale, de exemplu), ci se constituie în devenire odată cu derularea formei, atunci e necesară „urmărirea muzicii” (A. Iorgulescu, B. Asafiev) în cazul receptării ei. Și dacă lipsește „urmărirea”, lipsește și

imaginea; întreruperea urmăririi aduce goluri în imagine etc. Impresiile succesive mențin nivelul intensității trăirii. Cînd tensiunea se diminuează, urechea se plictisește și muzica lîncezește. În această ordine de idei vorbim de formă-dezvoltare, formă-devenire, formă-dinamism, formă-tensiune, formă-psihologism.

Aceste categorii-caracteristici ale formei muzicii corespund principiilor derulării activităților psihice. Nu există act psihic care să nu se schimbe în orice moment, scrie H. Bergson. Stările „se continuă unele pe altele într-o scurgere fără sfîrșit”; durata „crește înaintînd”. Pe acest tărîm al devenirii perpetue nu este loc pentru gîndirea în forma sa pur logică, consideră autorul.⁴⁹¹ În muzică evenimentele sonore derulează în modul în care i se pare autorului că este justificat sub aspect psihologic. Logica formei muzicale e o logică psihologică.

Însuși faptul că lucrarea este limitată temporalmente dă naștere la două momente psihologice: *intrarea* (actul-starea de intrare) în lucrare și *ieșirea* (actul-starea de ieșire) din lucrare. Sunarea fizică a lucrării este precedată de o pregătire interioară a subiectului pentru comunicarea cu ea (în psihologie fenomenul poartă numele de „montaj psihologic” – „установка”, *Uznadze*), precum și este urmată de o fază de rezonanță interioară (ecou sufletesc). Astfel, actul psihologic este mai extins decît cel muzical propriu-zis. „Forma trăirii” începe înaintea „forme sonore” și continuă după aceasta. Aceste două momente de natură psihologică sînt obligatorii pentru o percepție adecvată. În afara lor contactul sufletesc cu lucrarea rămîne deficitar. De aceea, sub acest aspect – de contact viu cu lucrarea – vom evidenția, iarăși, două forme ale lucrării: *forma sonoră* și *forma afectivă*.

Precedarea (pre-auzirea) a ceea ce urmează a avea loc în continuare în lucrare este un factor important nu numai în actul de audiere, dar și de compunere și interpretare. Un rol deosebit fenomenul pre-auzirii îl are, de exemplu, în improvizația muzicală⁴⁹² sau la „citirea a prima vista”. Triada „initio-motus-terminus” își demonstrează prezența și în actul receptării lucrării, unde „initio” este faza pre-auditivă, „motio” – faza de contact direct cu lucrarea, iar „terminus” – faza posterioară sunării muzicii.

Faptul că forma în muzică este, în esență, de natură psihologică (dramaturgie afectivă), face ca ea să poarte un *caracter deschis*

⁴⁸⁷ Bergson H. *Evoluția creatoare*. Iași, 1998, p. 23.

⁴⁸⁸ Cf. Ержемский Г. *Психология дирижирования*. Москва, 1988, c. 47.

⁴⁸⁹ Sessions R. *Op. cit.* p. 51.

⁴⁹⁰ Idem, p. 46.

⁴⁹¹ Bergson H. *Op. cit.*, p. 21, 22 ș.a.

⁴⁹² Мальцев С. *О психологии музыкальной импровизации*, Москва, 1991.

(similar cu trăirea interioară care nu se încheie niciodată). Și aceasta se manifestă nu numai pe planul artistic al muzicii, dar și pe cel tehnic. De exemplu, divizarea octavei în jumătăți simetrice nu este posibilă: octava conține 9 come (care se divizează 4+5 sau 5+4), și nu 10. Alt exemplu: cadranul tonal nu se încheie, dar merge, enarmonic, pe spirală deschisă ș.a. m.d.

În rezultat, formulăm câteva caracteristici ale formei muzicale care denotă natura sa polifuncțională, preponderent de orientare psihologică:

- Forma este structurare-organizare temporal-procesuală a demersului sonor.
- Structurarea se desfășoară conform unui ritm al părților (unei succesivități logice), corelându-le și subordonându-le funcțional.
- Organizarea temporal-ritmică duce la crearea lucrării, condiționează și asigură nașterea-derularea mesajului artistic.
- Acest ritm temporal organizat (turnat în formă-proces) dirijează actul percepției.
- În consecință, forma poartă urmele percepției, adică se construiește conform legilor și specificului psihicului uman.

3.6.12. Factura (Textura)

În strânsă legătură cu categoria de formă se află cea de *factură* (textură, scriitură)⁴⁹³ – ansamblul tuturor mijloacelor de expresie care constituie planul textual-acustic al lucrării muzicale date. Tratată, în special, ca parametru pur tehnic, factura, în același timp, participă, prin caracteristicile sale, la crearea expresiei artistice a lucrării.

Pînza muzicală, constată T. Berșadskaia, are – ca și celelalte aspecte ale sistemului muzical – două nivele: senzitiv-concret, receptat nemijlocit de auz în termeni fiziologici (acesta e „fenomenul” ce ne apare), și – logic-ascuns (aceasta e „esența”). Factura anume și este nivelul senzitiv al țesăturii sonore. Principiile facturii constituie, pe de o parte, logica construirii pînzei muzicale, logică ce reflectă cursul gândirii compozitorului, pe de alta, conduc percepția noastră.⁴⁹⁴ Factura

⁴⁹³ Între acești trei termeni – factură, textură, scriitură – există, desigur, anumite diferențe de sens. În cazul de față, însă, ele nu au o importanță esențială.

⁴⁹⁴ Бершадская Т. *Op. cit.* p. 17.

este un element activ al dezvoltării muzicii, al dramaturgiei muzicale, conchide muzicologul.⁴⁹⁵

Vizavi de factură, tradițional se operează cu doi parametri – „orizontal” și „vertical”. Din acest motiv această dimensiune apare, de regulă, ca ceva plat, bidimensional – lucru la care contribuie în mare parte caracterul notației muzicale, baza căreia o constituie conturul vertical și cel orizontal al semnelor prin care se fixează muzica. Însă acești parametri au fost completați cu alții doi – „diagonala” (P. Boulez) și „profunzimea” facturii (E. Nazaikinsky).⁴⁹⁶ Diagonala reprezintă o *sinteză* a planurilor vertical și orizontal al pînzei sonore (un gen de „auzire orizontală a verticalității”). Profunzimea ține de fenomenul *intensității* sunării diverselor substraturi ale pînzei, creînd efectul „figurii” și „fundalului”, a sonorităților „mai apropiate” și „mai îndepărtate”. Diagonala include factorul „impresiei lăstate” (de sunarea în ansamblu a lucrării). Profunzimea mai ține de factorul „asociativ” („aproape-departe”, „suprafață-adîncime”). Astfel, atît diagonala, cît și profunzimea sonorității muzicale se prezintă ca dimensiuni afective. Dacă verticalitatea (înălțimea sonoră) și orizontalitatea (durata sonoră) sînt direct sesizabile prin parametri fizici concreți, atunci diagonalitatea și profunzimea nu dispun de acest suport material, ele prezentîndu-se, cum am văzut deja, ca „impresie”, „asociație”, ca parametri psihologici.

Însuși actul percepției ține de factorul „profunzime”. De la nivelul de suprafață – spre profunzimi, aceasta este calea demersului perceptiv. Profunzimea percepției ține anume de capacitatea de pătrundere în adîncurile pînzei sonore, de penetrarea ei auditivă și afectivă.

După cum timbrul este caracterizat în termeni extramuzicali, metaforici, la fel și în cazul facturii se operează cu astfel de noțiuni. Ea ne apare ca „densă”, „transparentă”, „luminoasă” etc. Înfațurarea ei acustică impune caracteristici verbal-artistice. Modificările coloristicii sonore din cadrul pînzei muzicale creează un plan dinamic-tensional, o configurație (mișcare) afectivă.

Prin acestea factura – elementul care pare a fi cel mai „static”, poartă, ca și celelalte elemente ale sistemului muzical, un caracter dinamic.

⁴⁹⁵ Idem, p. 50.

⁴⁹⁶ Назайкинский Е. *О психологии музыкального восприятия*, Москва, 1972, с. 127 ș.a.

3.6.13. Registrul. Diapazonul

Registrul, în care sună lucrarea și diapazonul ei general la fel comportă clare acțiuni psihologice. Un sunet grav și unul acut vor aduce diferită informație simțurilor.

Sistemul general al registrelor în muzică se divizează în trei zone: grav, mediu și acut. Fiecare din aceste segmente are caracteristicile sale psihologice. Particularitățile lor ascunse necesită diverse acordaje afective.

Sistemul registrelor este centralizat. Baza centralizării o constituie orientarea întregii game de sunete în muzică la vocea umană (atât în cânt, cât și în vorbire).⁴⁹⁷ Centralizarea se manifestă în primul rând prin faptul că sunetele registrului mediu sînt mai frecvent utilizate decît celelalte și că ele sînt estimate de sistemul psihofiziologic nu ca grave sau, respectiv, acute, dar normale, comode. Dar există și al treilea aspect al centralizării în cauză, mult mai important – cel calitativ. În registrul mediu structurile melodice, componentele facturii se percep ca avînd o semnificație intonațional-intimă accentuată – cantabilitate, căldură, emotivitate. Registrele laterale, însă, se utilizează în mare parte în scopuri coloristice, descriptive (inclusiv, pentru redarea liniștii).

Impresia generală despre muzica unei lucrări este influențată, într-o anumită măsură, și de diapazonul acustic (ambitusul) ei. Dacă e larg, întins – creează impresia plenitudinii afective; dacă e restrîns, creează senzația de cameralitate, intimitate.

3.6.14. Dinamica exterioară

Termenul de „dinamică” se utilizează în muzică în două sensuri: a) exterior – intensitatea (forța) sunării; b) interior – tensiunea afectivă intrasonoră creată de relațiile dintre sunete. La aspectul (b) am făcut referință, practic, în tratarea tuturor celorlalte elemente ale muzicii. Aici vom scoate în relief cîteva momente psihologice ale dinamicii exterioare.

Puterea sunetului, alături de alte însușiri ale lui, deține o acțiune afectivă destul de elocventă. Un sunet la „piano” și unul la „forte” vor declanșa senzații diferite. Numai că în muzică această acțiune nu se produce întotdeauna „la direct” (adică, cu cît este mai puternică sonoritatea cu atît efectul psihologic este mai mare). În muzică sunetul slab nu întotdeauna e mai puțin „convingător” decît cel puternic. Dimpotrivă, sonoritățile intime au, ca regulă, o influență afectivă mai mare. (Și aceasta demonstrează încă o dată specificul și opoziția legilor artistico-psihologice vizavi de cele fizico-psihologice). Cauza constă în faptul că în acest caz se produce o mai mare concentrare auditivă și, respectiv, psihică, care face ca mecanismul percepției să devină mai activ, mai „responsabil” în a prinde și interioriza adecvat fluxul sonor.

„O, dulce-i melodia auzită,
mai dulce, totuși, aceea care nu s-aude!
Fluier, nu-ți curma suflarea,
cîntă numai mai încet, tot mai domol,
urechii dinăuntru doar să-i dai ocol...”

(John Keats. *Odă la o urnă grecească*, trad. L. Blaga).

În cazul unei mișcări unidirecționale – doar la „crescendo” sau doar la „diminuendo”, sau al mușcării ondulatorii a intensității – auzul nostru capătă posibilitatea de a pre-auzi puterea sunării în momentele ce trebuie să urmeze. Astfel, se naște o așteptare, iar cu ea – o tensiune afectivă.

După cum arătăm în paragraful despre formă, dinamica ține de „adîncimea” pînzei sonore (raportul „suprafață-profuzime”). De exemplu, elementele mai semnificative sînt scoase în relief prin evidențierea lor dinamică, iar cele mai puțin importante sînt trecute pe planul secund prin diminuarea intensității sunării. Și această evidențiere interpretul o efectuează, conștient sau inconștient, chiar în cazul cînd o indicație specială a compozitorului în acest sens lipsește. Intensitatea este un mijloc dintre cele mai eficiente în planul diferențierii auditive a unui sau altui eveniment (plan) al lucrării. Astfel, ea se prezintă ca un factor psihologic nu numai de suprafață, dar și interior, ascuns.

⁴⁹⁷ Назайкинский Е. *Op. cit.*, p.181-182.

3.6.15. Conținutul muzicii. Imaginea muzicală

„Imaginea muzicală,
realitate psihică de netăgăduit”

(Pavel Bentoiu)

„Sensul muzicii – o chestie cețoasă...”

(Bruno Valter)

Una din cele mai complexe și controversate probleme în muzică este problema conținutului.⁴⁹⁸ „În ce constă conținutul muzicii? Și există el oare? Discuțiile se duc nu un singur secol. Și cu toate că bunul simț mărturisește indubitabil în folosul conținutului al muzicii, a da o demonstrare teoretică problemei nu este ușor”, recunosc muzicologii și esteticienii.⁴⁹⁹ Într-adevăr, sub aspect estetic și muzicologic problema conținutului-imaginii în muzică rămâne deschisă, în ciuda multelor studii. Discuția cuprinde o arie întreagă de opinii, sprijinită pe două extreme – de la direcția „autonomiștilor” – „muzica nu are conținut” (ea e doar „forme sonore în mișcare” – afirmația lui E. Hanslick, de exemplu), pînă la direcția „contextualiștilor” – „muzica are un conținut foarte concret”, el redînd nu altceva decît realitatea în multiplele sale manifestări. Într-un studiu dedicat sensului/conținutului muzicii, O. Nemescu, efectuînd o analiză destul de detaliată a subiectului, constată „inexistența unei baze teoretice fundamentale, capabile să explice aspectele sensului (muzical – I.G.) în toate culturile și epocile muzicale”.⁵⁰⁰

Nu este întîmplător că estetica și muzicologia întîmpină serioase dificultăți în problemă. Și aceste dificultăți cresc pe măsură ce analiza încearcă să ia o amprentă pur teoretic-muzicală sau pur estetică. Or, dificultățile descresc atunci cînd căutările se îndreaptă spre domeniul „subiectivului”. Nu în zadar cercetările estetice și muzicologice sînt împînzite, într-o măsură mai mare sau mai mică, de inflexiuni psihologice. Pentru aceste studii au devenit obișnuite operarea cu astfel de categorii ca „receptare”, „contemplare”, „percepție”, „imaginație”, „subiect-receptor”, „trăire”, „emoție-

sentiment” etc. Or, acești termeni sînt de natură psihologică. Rezultă din aceasta că o explicare cît de cît mulțumitoare a ceea ce se numește „imagine/conținut” în muzică poate fi dată doar din perspectivă psihologică?⁵⁰¹ E greu de spus, pentru că și aici lucrurile nu sînt prea clare. Și aceasta nu în ultimul rînd din motivul că imaginea/conținutul muzicii ține de domeniul auditiv, de cunoașterea prin auz, de caracterul informației aduse pe calea sunetului pur, de gîndirea auditivă, de faptul că muzica ține de specificul gîndirii drepte etc. Și dacă explicarea muzicii întotdeauna a întîlnit dificultăți, atunci dificultatea supremă ține anume de întrebarea „ce exprimă muzica?”.

Trebuie să facem diferență între noțiunile de „imagine” și „conținut” în sens estetic-artistic și în sens psihologic. Aspectul psihologic pune în lumina interesului aspectul subiectiv, cel individualizat-personalizat al fenomenului (ceea ce ține de individ și este important pentru individ).

În general, considerăm că întrebările de genul „are muzica conținut sau nu are” sînt incorecte. Pentru că dacă ea ne vorbește ceva (dar ea, cu siguranță, face acest lucru), înseamnă că are conținut. Altceva este: care-i natura acestui conținut, sau care-i „conținutul” acestui conținut? Dacă acest conținut ar constitui nu altceva decît „reflectarea în conștiință a realității înconjurătoare” (alias, „imaginea subiectivă a realității obiective”), după cum formulează problema atît estetica, cît și psihologia, atunci elementele muzicii ar trebui să se afle în această realitate, să aibă prototipuri reale. Or, după cum afirma încă E. Hanslick, acolo ele nu sînt, pentru că în natură nu întîlnim intervale, acorduri (de tip muzical), melodii etc. (Sau, ca să adăugăm, nu există nici ceea ce este „mod muzical”, categorie esențială în muzică și pur muzicală, prin definiție). De aceea, conținutul muzicii trebuie căutat în altă parte, decît în natură. Atunci unde? În interior? Dar nici acolo nu întîlnim intervale, moduri etc.

Abordînd problema conținutului muzicii, A. Sohor, la întrebarea: „unde, ca atare, trebuie căutat conținutul lucrării muzicale: în mintea compozitorului, în note, în cîntul interpretului sau în conștiința ascultătorului?”, răspunde în felul următor: „Deoarece conținutul artei este de natură ideatică (gînduri, emoții, reprezentări),

⁴⁹⁸ Specificăm că în tratarea problemei în discuție ne referim la ceea ce se numește „muzică pură”, adică, muzică fără program prestabilit. În cazul muzicii cu program sau a muzicii vocale lucrurile capătă puțin alt specific.

⁴⁹⁹ Coxop A. *Op.cit.*, p.160.

⁵⁰⁰ Nemescu O. *Capacitățile semantice ale muzicii*. București, 1983, p. 14.

⁵⁰¹ Menționăm, că autorului nu-i sînt cunoscute lucrări psihologice dedicate conținutului/imaginii muzicii. Nu ne referim, desigur, la cazurile cînd subiectul este atins tangențial în lucrări cu altă problematică (cum ar fi, de exemplu, lucrarea lui B. Teplov, *Psihologia aptitudinilor muzicale*).

iar ideaticul ține de creierul uman, atunci acest conținut poate exista actual doar în conștiința umană”.⁵⁰² Dacă răspunsul este rezonabil (dar anume așa pare a fi), atunci se clarifică două momente. Primul – conținutul muzicii se află în conștiința umană, al doilea – „conținutul” acestui conținut sînt reprezentările, gândurile, emoțiile. Dar aici apare altă întrebare: ale cui sînt emoțiile-sentimentele în cauză? Ale compozitorului? interpretului? ascultătorului? Dacă ale tuturor trei, atunci rezultă că „emoțiile-gîndurile” lui Bach din Sonatele sau Partitele pentru vioară solo, să zicem, trebuie să fie și ale mele? Or, ne dăm seama prea bine că ele nu pot fi identice.

Dacă imaginea lucrării se creează în imaginație, atunci trebuie să vorbim oare de caracterul pur subiectiv al conținutului muzicii? Reiese de aici că fiecare își poate imagina ceea ce dorește sau ce crede el că-i vorbesc sunetele? Și nu, și da. Nu, pentru că o audiere „obiectivă” va urmări fidel textul fără a-și permite abateri fanteziste. Da, pentru că același text poate trezi reprezentări dintre cele mai variate, poate chiar contrastante. Desigur, imaginația ascultătorului poate fi dirijată de mai mulți factori: de titlul, genul lucrării, programul prestabilit ș.a. Dar, dacă ascultătorul nu cunoaște nimic din acestea, însă muzica îi trezește interes și satisfacție sufletească, are dreptul să-și imagineze ceva? Și ce trebuie să-și imagineze? Poate să nu-și imagineze nimic? Dar e posibil aceasta?

Altă întrebare neclară: conținutul lucrării al cui este – al muzicii (sunetelor) sau al conștiinței (ca rezultat al interpretării psihice a ceea ce se întîmplă între sunete)? Or, B. Asafiev susține că „lucrarea muzicală este ceea ce se ascultă și se aude”.⁵⁰³ E spus bine, dar nu e spus clar. Mai departe: noțiunile „conținutul lucrării” și „imaginea muzicală a lucrării” sînt categorii identice sau nu? Pentru că aici apare o altă problemă: în psihologie noțiunea de „imagine” e sinonimă cu cea de „reprezentare”.⁵⁰⁴ Conținutul muzical este neapărat o reprezentare? Vorbesc sunetele în reprezentări-chipuri-imagini? E ceva vizibil în sunete? Și încă o problemă: cînd am tratat noțiunea de auz interior am folosit, la fel, termenul de „reprezentare” (auzul interior este sinonimizat în lucrările psiho-muzicologice cu „reprezentări auditiv-interioare”). „Imaginea-reprezentare” în sens de conținut al lucrării

⁵⁰² Сохор А. *Op. cit.*, p. 167.

⁵⁰³ Асафьев Б. *О себе*. În: *Воспоминания о Б.В. Асафьеве*, Ленинград, 1974, с. 494.

⁵⁰⁴ *Dicționar Enciclopedic de Psihologie...*, p. 353.

muzicale și „reprezentare auditiv-interioară” în sens de auz interior au ceva comun?

N-am înșirat întîmplător acest set de întrebări. Ele apar tot mai insistent atunci cînd insiști să te clarifici asupra sibiectului în discuție. Dar o astfel de judecată (din întrebări în întrebări) ne duce, după cum intuim, la un blocaj investigațional. Întrebările apar și au dreptul să apară, dar, totuși, ce putem afirma în mod obiectiv asupra categoriilor în discuție?

Pare a fi logic să încercăm a ne clarifica mai întîi asupra semnificației etimologice a termenilor de „conținut” și „imagine” (după cum am făcut și cu alți termeni în alte cazuri) și, odată cu aceasta, să determinăm gradul de coincidență a sensului lor cu ceea ce ne vorbește muzica.

Cuvîntul grecesc „hexis” – depozit, magazie – e derivatul lui „ekhein” – „a avea”, „a deține”, „a ține”, „a conține”, „a posedea”, a stăpîni” etc. „Conținut”, astfel, înseamnă „con+ținut” („con+ține”), adică, a ținea-poseda ceva? E ceea ce e depozitat într-un interior, inclusiv în interiorul meu? Iar particula „con” indică la aceea că această posedare se produce „împreună cu altceva/altcineva” (ca, de exemplu, con-lucrare) și acest altceva sînt sunetele muzicii? Clarificarea semnificației etimologice a termenului aduce ceva claritate, dar nu elucidează, însă, problema. Pentru că dacă „conținut” înseamnă „a conține ceva în sine”, atunci atît muzica poate conține conținutul său, cît și conștiința, pe marginea muzicii, poate conține conținutul său. Totodată, „ce se află dincolo de structura materială a capodoperei? se întrebă H. Müller. Nimic, absolut nimic. Pentru că noțiunea de operă de artă nu-și află sensul decît în relație cu receptorul numit om”.⁵⁰⁵

Pare a se clarifica cumva situația dacă asociem termenul de „conținut” cu cel de „sens”. Or, a avea conținut înseamnă a avea sens (a-mi folosi la ceva). Atunci fraza de mai sus a lui B. Asafiev pare a fi clară: dacă ceea ce aud are un sens pentru mine, adică îmi spune/dă ceva, înseamnă că are și conținut (conține ceva pentru mine, în cazul dat pentru interiorul meu: mă amuză, mă întristează, mă pune pe gînduri etc.). Aspectul de „sens” al conținutului unui obiect, fenomen etc. capătă atunci semnificația sa primordială, desemnată în termenul

⁵⁰⁵ Müller Harald. *Elemente de definire a valorii în sistemul cunoașterii artistice*. În: *Studii de muzicologie*, București, vol. X, 1974, p. 37.

latin de „sensus”, care înseamnă „simț”, „senzație”, „conștiință”, „rațiune”, „judecată”, „gust”, „stare sufletească”, „dispoziție”.

„Sensus” (lat.): 1) sens, semnificație; 2) simț, senzație. Dacă inițial ne apar parcă două înțelesuri ale cuvântului, în fond ele se contopesc, devenind unul: ceea ce are sens/semnificație pentru mine trece prin simțul meu; sau: doar acel lucru are sens, care trece prin simțul meu. Simțul se identifică cu sensul, sensul – cu simțul. B.Теплов afirmă că conținutul muzicii îl constituie „trăirea unei anumite stări” («переживание некоторого состояния»),⁵⁰⁶ dar a cărei sau a căror stări – nu specifică. Autorul nu specifică pentru că nici nu e posibil de făcut acest lucru: trăiești starea *de moment* în contactul cu lucrarea dată, în situația dată, la ora dată, la vârsta dată etc., etc. Conținutul acestei stări poate fi de diferită natură, el poate fi concret sau abstract, poate îmbrăca forma unui gând-reprezentare, dar poate rămânea doar ca o mișcare afectivă indefinibilă. Însă conștiința-gîndirea noastră, grație naturii sale analitice, „cere clarificări”, ea este învățată să caute răspuns „logic” la „întrebările” afectivității. Și atunci îmbracă trăirea în haine inteligibile. Astfel, apare reprezentarea, imaginea, simbolul.

Concepția de „imagine” („imago”) s-a aflat în cercul intereselor culturii antichității târzii și celei bizantine timpurii timp de circa opt secole.⁵⁰⁷ În această perioadă crește interesul pentru universul interior al omului, pentru sfera cunoașterii religioase, iraționale (în opoziție cu gîndirea formal-logică, care nu putea răspunde la toate întrebările existenței). Căutările au condus la elementul estetic, care a incitat atenția gînditorilor asupra formelor de transmitere a mesajelor (cunoștințelor) prin metode specifice, distincte de cele formal-logice. Anume aici și apare în prim plan problema „imaginii” („chipului”, „reprezentării”) în diversele sale modificări: imagine-imitare (asemănare), imagine-simbol, imagine-alegorie, imagine-semn. Imaginea era tratată ca purtătoare a unei cunoașteri deosebite, nediscursive. În față iese aspectul emoțional-estetic al imaginii cu funcțiile sale de imitare și expresie a obiectului. Pseudo-Dionisie⁵⁰⁸ vedea în „imagine” un mijloc de primă importanță în realizarea corelației nivelelor incorelabile „existentă-supraexistentă”. Anume prin

⁵⁰⁶ Теплов Б. *Op. cit.*

⁵⁰⁷ Бычков В.В. *Op.cit.*, p. 41-42.

⁵⁰⁸ Ареопагит

imagine este posibilă stabilirea unității de neconceput (prin minte-rațiune) între planurile transcendent și imanent ale Divinității. Imaginile sînt necesare pentru inițierea omului în „inefabil”; ele sînt elementul sensibil prin care are loc întrezărirea insensibilului; prin imagine, ca punct de pornire și de sprijin, are loc sesizarea ierarhiilor cerești care sînt în afara oricărei imagini.

În timpurile noastre reapare activ în scenă – dar pe plan științific și odată cu schimbarea imaginii lumii cauzată de datele fizicii cuantice – problema corelării diverselor planuri ale Realității, care-și demonstrează prezența în fața curiozității științei. Orice nouă interpretare epocală a existenței se confruntă, după cum arată B. Nicolescu, cu „bariera reprezentării”. Reprezentarea lumii cuantice necesită alte metode decît cele tradiționale fizico-matematice. „Întîlnirea diferitelor niveluri de Realitate și a diferitelor niveluri de percepție determină diferite niveluri de reprezentare. Imaginile corespunzătoare unui anumit nivel de reprezentare au o calitate diferită față de imaginile asociate altui nivel de reprezentare, fiindcă fiecare calitate este asociată unui anumit nivel de Realitate și unui anumit nivel de percepție. Fiecare nivel de reprezentare acționează ca o adevărată barieră, aparent de netrecut, față de imaginile determinate de alt nivel de reprezentare”.⁵⁰⁹ E tocmai ceea ce are loc în cazul percepției lumii muzicii. Înțelegerea mesajului inefabil al sunetului pur necesită sprijinirea pe ceva „suplimentar”, care ar putea aduce comprehensibilitate. Și conștiința apelează la reprezentări, imagini, asociații, operații logice de natură extramuzicală.

Așadar, imaginea exercită, în cazul percepției lumilor inefabile, funcția de element intermediar, de poartă de intrare în domeniile nerostibilului și inimaginativului, dar nicicum nu le substituie. În acest sens apare problema corespunderii noțiunii de imagine (reprezentare, chip) – care ține, în esență, de domeniul spațiului – naturii muzicii ca artă a timpului.

„Imaginabilis”, din latină – imaginat, închipuit („închipuit” conține rădăcina „chip” = „portret” exterior). „Imaginalis” – imaginar, imagistic-vizual (descriptio – descriptiv). „Imagino”, „imaginare” – a descrie-reprezenta-reproduce. În sfîrșit – „Imago”, care e rădăcina celorlalte cuvinte derivate din el – 1) chip (statuie, tablou, portret), 2) descriere, peisaj, spectacol; 3) chip, asemănare; 4) arătare, năluca,

⁵⁰⁹ Nicolescu B. *Op. cit.* p. 118-119.

fantomă; 5) reflectare, copie, răsunet, ecou (imago vocis – ecou), 6) priveliște, aparență („umbra et imago”, Cicero – „umbră și sunet gol”; NB: „imago” – „sunet gol”); 7) imagine mintală, reprezentare, noțiune, idee; 8) fabulă, alegorie. Aducem aici și cuvântul „fantezie”, care în latină (provenit din greacă) se traduce ca: 1) reprezentare, idee, gând; 2) iluzie, aparență.

Dicționarul explicativ al limbii române dă următoarele tălmăciri noțiunii în cauză. „Imagine” – 1) reflectare de tip senzorial a unui obiect în mintea omenească sub forma unor senzații, percepți sau reprezentări; reprezentare vizuală sau auditivă; obiect perceput prin simțuri; 2) reflectare a unui obiect obținută cu ajutorul unui sistem optic; reprezentare plastică a înfățișării unei ființe, unui lucru, unei scene din viață, unui tablou din natură etc., obținută prin desen, pictură, sculptură etc.; reflectare artistică a realității prin sunete, cuvinte, culori etc. în muzică, literatură, arte plastice.

Așadar, noțiunea de imagine se prezintă sub două aspecte: A) reprezentare-chip vizibil, figurativ, descriptiv și B) reprezentare pur mintală ca reflectare artistică a realității prin sunete, cuvinte, culori.

Dacă primul aspect nu necesită lămuriri suplimentare, apoi al doilea, în cazul sunetelor-muzicii, naște întrebarea: ce înseamnă imagine sonoră sau reprezentare mintală a sunetului? Este cert, că doar ceea ce dicționarul atestă ca „reflectare de tip senzorial sub formă de senzații și percepții”, or, nicicum de reprezentări ca figuri, chipuri, adică de ceea ce ține de spațialitate. Imaginea sonoră, astfel (dacă e să acceptăm aici acest termen), poate exista doar sub formă nonfigurativă, de *senzație-percepere-trăire „pură”*; ca mișcare psihică în sine, adică sub aspect dinamic-afectiv. Și această mișcare ține de temporalitate – ea curge, se desfășoară, derulează, și atât. Pentru că de îndată ce-i atribuim un conținut vizibil-conceptualizabil, trecem pe alt plan, cel spațial – lucru impropriu muzicii. „Eu, când vorbesc despre caracterul magic al reprezentării muzicale, mă refer la o stare, la care accedem, și nu la o imagine pe care ne-o reprezentăm mental”, scrie D. Scurtulescu.⁵¹⁰ H. Bergson a semnalat eroarea fundamentală a filozofilor de a trata spațiul și timpul ca fenomene de același gen, împrumutând categorii din domeniul spațiului pentru caracterizarea timpului. Vizavi de „imagine” în muzică, B. Iarustovsky propune

⁵¹⁰ Scurtulescu Dan. *Pseudojurnalul unui muzician*, București, 1995, p. 32.

noțiunea de „imagine-proces”.⁵¹¹ Considerăm reușită această concretizare, or, ea indică anume la *caracterul dinamic al imaginii muzicale*, care se află în permanentă schimbare-modificare, derulare, devenire. În rezultat, în muzică avem „imagine-proces”, nu „imagine-ecran”.

Așadar, în cazul muzicii nu configurația, ci *durata* – mai exact, *curgerea* – este natura a ceea ce ar trebui să se înțeleagă prin „imagine” și „conținut”: curgerea unor trăiri. „Nici o imagine nu va înlocui intuiția duratei”, afirmă H. Bergson.⁵¹² „Durata nu poate fi închisă într-o reprezentare conceptuală. Chiar dacă putem să solidificăm durata odată scursă, această operație se săvârșește asupra amintirii înțepenite a duratei, asupra urmei imobile lăsate de mobilitatea duratei și nu asupra duratei înseși”.⁵¹³ E altceva, că aceste trăiri pot fi înzestrate figurativ (și atunci apar asociații, reprezentări vizuale sau idei-gânduri mai mult sau mai puțin clare, concrete). Dar ele pot rămânea doar sub forma lor pură.⁵¹⁴ Și aceasta este caracteristica de fond a trăirii muzicale. Dacă în artele plastice sau literatură, de exemplu, în actul comunicării cu opera putem „constata-determina” conținutul, examinându-l mintal pe parcurs, apoi în muzică îl putem doar trăi, fără a-l putea examina după text. Dacă reprezentarea-figura-ideea se prinde cu mentalul logic, apoi curgerea vie, nemijlocită și spontană a sentimentului – nu. De aici și rezultatul acțiunii muzicii asupra psihicului în raport cu alte arte. O comparație ca argument suplimentar: sesizarea lui Dumnezeu nu se face prin examinarea Chipului-Icoanei, dar prin *trăirea stării* de dumnezeire. Dumnezeu nu e o „imagine”, ci o „stare”, El nu se vede și nici nu se conceptualizează, ci doar *se simte*. La fel și în cazul muzicii, are loc trăirea unei stări specifice – a stării de muzică. Trăirea muzicală e trăire pur muzicală, conținutul muzical e conținut pur muzical. „Universul muzicii și conținutul muzicii nu au echivalente materiale directe nici în viață, nici în teatru, nici în literatură, cu toate că în fond este legat de acestea. E important de a vedea acest univers anume așa

⁵¹¹ Ярустовский Б. (ред.-сост.). *Интонация и музыкальный образ*, Москва, 1965, c. 119.

⁵¹² Bergson Henri. *Gândirea și mișcarea*, Iași, Polirom, 1995, p. 181.

⁵¹³ Idem, p. 184.

⁵¹⁴ Neurofiziologa explică imaginea ca formă specifică de organizare a proceselor nervoase, datorită căreia caracteristicile fizice ale stimulului se transformă în senzație. Deci, poate exista „imagine-senzație”, adică imagine sub formă de senzație pură.

cum există în muzică”, scrie E. Nazaikinsky.⁵¹⁵ Universul muzical este înainte de toate universul lumii emoțional-sonore, mișcarea în cadrul căreia atât fizicește, cât și semantic este deseori difuză, neunivocă, dar în același timp adevărată, indiscutabilă. Ceea ce-mi imaginez în actul de trăire muzicală e deja ceva adăugat. Și acest „adaos” poate îmbrăca orice formă. De aceea, aria de percepere a unei lucrări muzicale poate fi foarte largă – de la sensuri cotidiene, consret-naturaliste, vizibile și traductibile în limbaj verbal, până la „cîmp sonor”, sens indefinibil, stări metapsihologice de extaz, meditație „pură” etc. Și aceste diferite imagini-conținuturi pot fi „găsite” în una și aceeași lucrare de diferiți subiecți sau de unul și același subiect la reaudiere.

Aceasta vorbește despre complexitatea problemei când e vorba de terminologia muzicală ce se referă la conținutul muzicii. E suficient să ne referim, ca exemplu, la noțiunile de „muzică programatică” și „muzică neprogramatică”. Orice muzică poate fi înzestrată cu program. Și, în același timp, ea iese în afara oricărui program. „Pentru oamenii înzestrați cu imaginație creatoare toată muzica este în unul și același timp și programatică, și liberă de orice program”, scrie G. Neichaus.⁵¹⁶ Conceptul clavecinistilor francezi, de exemplu, se întemeia pe „teoria imitației” (naturii). Scopul lor a fost unul, dar în realitate au obținut altceva. Nu descrierea-copierea naturii găsim până la urmă în muzica lor (pentru că muzicii îi este impropriu acest procedeu), dar redarea unor mișcări sufletești (fie și provocate de contemplarea naturii). Aici pare a fi oportună întrebarea lui E. Ansermet: care este scopul muzicii – pătrunderea în lumea imaginilor artistice sau în lumea trăirilor artistice? La aceasta am putea adăuga întrebarea noastră: muzica exprimă a) *imagini* sau b) *înțelesuri*? Răspunsul pare a veni de la sine.

Orice imagine e imagine a ceva (cu toate că, am vorbit deja, acest „ceva” poate fi doar o idee, un gând, o senzație, o reacție emoțională și nu neapărat o reprezentare). În legătură cu acesata, apar dificultăți când e vorba de definirea imaginii în genurile lirice. Care ar fi „imaginea” (adică, „chipul” a ceva), de exemplu, în poezia lui Eminescu „Pe lângă plopii fără soți”: poetul? personajul? trăirea poetului? Căci nimic „vizibil” aici nu este. În acest context, unii literați împărtășesc opinia de a defini genul liric ca gen non-imagistic al artei. Or, Ceikovsky (dar și alții) a definit muzica „cea mai lirică dintre

arte”. Muzica modelează trăiri elevate care „se resimt, dar nu se pot explica”, cum s-ar fi exprimat R. Huyghe. Ea deține superioritatea în cazurile când „ideile clare și cuvintele sînt depășite de un conținut a cărui natură le scapă”.⁵¹⁷ *Muzica rostește sensuri nerostibile în alte limbaje-gîndiri și necunoscute altor limbaje-gîndiri.*

Imaginile-asociațiile ce apar în cazul percepției muzicii poartă caracter de reprezentare. Ele țin de vizibil-palpabil-reprezentativ. Cu ajutorul lor intuim conținutul ascuns și inefabil al lucrării. (Analogic cu asociațiile în psihanaliză – scoaterea la suprafață a conținuturilor refulate în inconștient). Însă prin aceasta asociațiile cheamă spre exterior, pe cînd trăirea muzicală e orientată spre interior. De aceea, *asociațiile-imaginile-reprezentările vizuale apar ca adversarul muzicii*, al conținutului ei fenomenologic, ca oponentul acelei lumi „ascunse”, pe care dorește muzica s-o materializeze. Pentru apariția acestei lumi – ca nivel de adevărată Realitate – ele tulbură și orbesc auzul și sentimentul, chemîndu-le spre lumea vizibilă, a formelor. Oamenii lipsiți de o educație muzicală, scrie R. Sessions, cred că elementul asociativ este singurul care ne poate indica conținutul muzicii și că numai expresia muzicală asociativă este autentică. Înseamnă aceasta că mesajul muzicii e legat în întregime de asociațiile întîmplătoare care ne apar? Autorul respinge această opinie. Muzica, după el, redă mișcarea și nu imaginea a ceva. Întruchipînd mișcarea în cea mai subtilă și delicată manieră posibilă, muzica ne comunică atitudini inerente și implicate în această mișcare: viteza, energia, elanul sau impulsul, tensiunea și relaxarea, agitația și liniștea, hotărîrea sau ezitarea.⁵¹⁸ Adică, procese pur interioare.

În contextul celor discutate, pare interesant fenomenul următor: în muzică există Simfonia nr. 1, 2, 3 etc., dar în literatură nu există Romanul nr. 1, 2, 3, nici în pictură Tabloul nr. 1, 2, 3. Totuși, în literatură avem Sonetul nr. 1, 2, 3. De ce? Pentru că e *sonet* – ceva mai aproape de *sunet*? În pictură, la fel, nu există tabloul cu numărul respectiv, dar există Compoziția nr. 1, 2, 3. Deoarece conținutul este „abstract”, ca și în muzică? Considerăm că observația nu este deloc sterilă.

În ultimul timp devine tot mai frecventă opinia că percepția muzicală adecvată se poate produce doar sub aspect

⁵¹⁵ Назайкинский Е. *Логика музыкальной композиции* ... с. 60.

⁵¹⁶ Нейгауз Г.Г. *Об искусстве фортепианной игры*, Москва, 1987, с.33.34.

⁵¹⁷ Huyghe Rene. *Puterea imaginii*; București, 1971, p. 133.

⁵¹⁸ Sessions R. *Op. cit.*, p. 18.

„fenomenologic”.⁵¹⁹ „Metoda fenomenologică”⁵²⁰ pare cu deosebire adecvată domeniului muzical, observă A. Iorgulescu, întrucât permite raportarea lucrurilor înseși la conștiință pe cale intuitivă, evitând „traducerea” în cuvinte. (Adică, se respectă principiul fenomenologic fundamental – „a te adresa înseși lucrurilor” – I.G.) Demersul fenomenologic favorizează cuprinderea realității sonore „dinăuntru”, nu „din afară”.⁵²¹ Abordarea fenomenologică emancipează contactul cu muzica de carcasa categoriilor și semnificațiilor non-(extra-) muzicale. Percepția, atunci, imprimă în sine esența ontologică a fenomenului muzical, calitățile imanente ale limbajului muzical. Percepția fenomenologică presupune comunicarea vie-direcț și neangajată cu muzica. E ceea ce subînțelegea B.Asafiev prin expresia „lucrarea muzicală este ceea ce se ascultă și se aude”, adică – trăirea viemijlocită a fluxului sonor în ansamblul componentelor lui specific-muzicale, așa cum se prezintă el la momentul dat conștiinței noastre și pe care aceasta îl primește liberă de orice prejudecată. Din punct de vedere fenomenologic muzica nu e „fapt” („obiect”), ci – „gândire” (specifică).

Dar o astfel de tratare a muzicii sub aspectul raportului ei cu psihicul, complică și mai mult problema „imaginii artistice” și a „conținutului”. O complică dacă tratăm muzica „contextual” – în relații cu alte fenomene extramuzicale. Și o face foarte limpede dacă tratăm muzica „textual” – muzica ca muzică, ca fenomen sonor-psihologic suficient sieși. De aceea, în cazul muzicii vom fi conștienți de faptul că ea nu poate fi substituită prin alte mijloace decât muzicale, și conținutul ei nu poate fi prins altfel decât prin trăirea muzicii însăși. Conținutul (sensul) și forma (sunarea) în muzică fac corp comun. „Conținutul nu se toarnă în muzică ca vinul în pocale de diferite forme, el este contopit cu intonația”.⁵²² În muzică sunetul și sensul *concresec* unul în altul, sau,

⁵¹⁹ O tratare direct fenomenologică a muzicii o întreprinde încă în 1927 A. Losev în lucrarea *Muzica – obiect al logicii* (Reeditată: Лоцев А. *Op. cit.*). Pe parcursul deceniilor s-au produs câteva valuri ale acestui concept (anii 20, 60, 80 ai sec. XX). Printre autori și lucrări putem numi: Clifton Thomas. *Music as heard. A study in applied phenomenology*. Vale Univ. Pres, 1983; Ferrara Lawrence. *Philosophy and the analysis of music. Briggs to music sound, form and reference*. Printed in USA, 1991 ș.a.

⁵²⁰ Atît metoda fenomenologică clasică (E. Husserl), cît și cea existențialistă (M. Heidegger), am adăuga noi.

⁵²¹ Iorgulescu A. *Op. cit.*, p. 19, 20.

⁵²² Асафьев Б. *Музыкальная форма как процесс*, Ленинград, 1971, с. 275.

altfel spus, se *con-topesc* (=se „topesc” reciproc). În acest context am putea afirma – în sens strict psihologic – că depistarea sensului lucrării presupune *contopirea* cu muzica, cu forma-sunetul-intonația-sunarea ei vie. Situația ar putea fi comparată cu domeniul dansului. Sensul dansului e în dansul însuși și el nu trebuie căutat în altă parte sau identificat cu altceva. Aici, la fel, se produce contopirea subiectului cu forma-limbajul fenomenului artistic. Muzica se aseamănă cu dansul și prin alte caracteristici: temporalitate, mișcare etc. Însă ea se prezintă, totuși, ca un fenomen psihologic mai profund decât dansul; ea e mai intimă pentru că e „individuală” – dansul e „comun”. Omul cîntă de unul singur, însă nu dansează, intim, de unul singur.

Vizavi de conținutul muzicii se operează, ca regulă, cu calificativul „abstract”. Apelarea la el are la bază considerația că muzica nu ne relevă ceva concret. Termenul, credem, este inadecvat. Pentru că muzica ne relevă ceva foarte concret, palpabil, real, indubitabil, doar că aceasta nu se produce pe plan vizibil-figurativ, dar pur afectiv. De exemplu, în muzică există „ideea” (mai exact, „intonația”) întrebării – acordul de Dominantă – dar nu întrebarea propriu-zisă (formulată în cuvinte). Și răspunsul este Tonică. Conținutul muzicii, considerăm, nu este „abstract”, dar *polisemantic*. „Abstractum”, în latină, include în sine următoarele sensuri: a rupe de la..., a duce cu forța, a distrage, a dezbate (pe cineva) de la calea corectă; a desparte, a tăia de la... În muzică lucrurile tocmai că se produc în sens invers: nu are loc ruperea-distragerea-despărțirea de starea vie a obiectului, ci contopirea cu el. Gîndirea muzicală nu e gîndire-abstracție (rupere-detașare), ci gîndire-identificare cu obiectul. Pentru că muzica ființează „în actu”, nu „în abstractu”.⁵²³ „Abstractio” (lat.) – principiu de analiză a unui fenomen, obiect, unde se „neglijează” aspectele neesențiale și se evidențiază cele esențiale. Or, în comunicarea vie cu muzica nimic nu poate fi neglijat – cel mai neînsemnat, la prima vedere, element poate juca un rol determinant în depistarea sensului. „Muzica o fac detaliile” – acest lucru îl cunoaște orice muzician. Noțiunea de „abstract” ține de specificul gîndirii sîngi, cea de „sincretic” – de gîndirea dreaptă. În muzică avem evantai de sensuri.

Imaginea-conținutul lucrării artistice este un *spațiu deschis*. De aici, fenomenul multiplicității (pluralității, diversității, variabilității) în muzică. Muzica permite multiple tratări, atît sub formă de sens-conținut, cît și de interpretare sonoră. Și aceasta se datorează faptului

⁵²³ Iorgulescu A. *Op. cit.*, p. 34.

că atât lucrarea muzicală, cât și fiecare din elementele ei (pornind de la un sunet aparte) întră în unul și același moment în mai multe sisteme semantice, fiecare din ele îndeplinind o anumită funcție în contextul dat. Prin integrarea acestor sisteme „particulare” într-o configurație complexă, unitară, apare o anumită multiplicitate funcțională, care permite variate înțelesuri, tratări, viziuni.

Conținutul-imaginea muzicii, am mai putea afirma, este de *natură holografică*. Pentru că acest fenomen este aici prezent. Intonația primă a lucrării sub formă de motiv-temă (sau „intonație-nucleu”, termenul lui B. Asafiev) poartă în sine esența lucrării. De exemplu, în primele motive ale Simfoniei nr.5 a lui Beethoven sau în prima frază-intonație a Simfoniei nr. 40 a lui Mozart se conține „nucleul” conținutului întregii creații (cel puțin, al părții întîi).

Dacă e să mai împrumutăm un termen din știința modernă oportun subiectului nostru, atunci ne putem referi la termenul de „fuzzy”. Fuzzy-smul e concepția (principiul) *indeterminării*, care își trage rădăcina din logica multisemantică. Această logică afirmă că există anumite obiecte-fenomene care nu au contururi fixe, clare, dar „șterse”, vagi. Printre aceste fenomene se află, cu siguranță, și conținutul muzicii. De unde începe el? Și unde ia sfîrșit? Nimeni nu poate răspunde la aceste întrebări. Printre fenomenele „fuzzy” se află, iarăși cu siguranță, și conținuturile psihicului. Unde (și de la ce) începe și unde sfîrșește emoția-sentimentul-trăirea-starea-dispoziția? Întrebările rămîn deschise.

Am mai putea caracteriza conținutul-imaginea muzicii ca fiind și de *natură cuantică*. Or, ce e „undă” și ce e „corpuscul” în muzică? Totul se confundă, se substituie. Logica cuantică conține un *număr infinit de sensuri* ale adevărului. În muzică e prezentă o infinitate de sensuri-imagini. Forma și conținutul în muzică, după E. Ansermet, sînt două entități indivizibile ale aceleași realități (artistice și psihice – I.G.), la fel cum în lumea cuantică corpusculul și unda sînt două entități indivizibile ale aceleași realități fizice.⁵²⁴ Totodată, gîndirea cuantică afirmă că știința de azi nu ne mai oferă o imagine a naturii, ci o imagine a *raportului* nostru cu natura. Subiectul (omul) nu poate fi doar ca observator, el constituie parte componentă și indispensabilă a actului de cunoaștere. Tocmai acest lucru îl avem prezent în muzică.

⁵²⁴ Ансермет Е. *Статьи о музыке...* с. 101.

Pentru că în muzică e esențială nu atât cunoașterea-examinarea lucrării, cât raportul nostru cu ea, trăirea acestui raport.

Trasînd caracteristicile psihologice ale „imaginii muzicale” și „conținutului muzicii”, remarcăm că aceste categorii rămîn a fi convenționale în această artă. Cum, de altfel, și alți mulți termeni utilizați în muzică, dar împrumutați din alte arte (literatură, teatru, arte plastice) sau științe (psihologie, filosofie ș.a.). Aceasta demonstrează încă o dată caracterul inefabil al muzicii sub aspectul ei fie de formă, fie de conținut.

3.7.GÎNDIREA MUZICALĂ

*„Arta este rezultat al gîndirii,
dar al unei gîndiri specifice – afective.”*
(Lev Vigotsky)

*„Forța rațiunii umane constă în recunoașterea
existenței unui număr imens de lucruri inaccesibile ei,
iar slăbiciunea – în incapacitatea de a înțelege aceasta.”*
(Blaise Pascal)

A face muzică înseamnă a gîndi și a vorbi în sunete. Dar ce înseamnă aceasta – *a gîndi muzical*?

Discuția asupra gîndirii muzicale – cea mai complexă și mai puțin elucidată sub aspect științific categorie în muzică – poate fi dusă la nesfîrșit. Or, după cum se afirmă în studiile de specialitate (în special, de natură muzicologică, pentru că sub aspect pur psihologic categoria n-a constituit, după cîte cunoaștem, obiect de cercetare specială), astăzi încă nu poate fi dată o definiție-tratare mulțumitoare fenomenului.

Clarificarea aspectului psihologic al gîndirii muzicale ne conduce în mod iminent la necesitatea clarificării *genezei* ei.

Sintagma „gîndire muzicală” de mult și-a făcut apariție în lucrările muzicologice. Raționamentul apelării la acest termen s-a fondat pe convingerea că muzica, ca și alte activități ale conștiinței, poartă amprenta gîndirii umane în general. Asupra termenului, însă, se păstra o nuanță de convenționalitate, deoarece era certă ideea că dacă muzica este și „gîndire” (alături de „emoție”), atunci ea este un gen specific de gîndire. Dar care este acest specific?

Definițiile date gândirii muzicale sînt multiple, incluzînd un spectru larg de interpretări: de la aspectul tehnologic – ca „logica constituirii textului muzical”⁵²⁵, pînă la aspectul filozofic – ca „element al logosului vieții”⁵²⁶. În muzică semnificația termenului a fost influențată, în special, de conținutul noțiunii de gândire în sens psihologic general. Iar în psihologie categoria de „gîndire” mult timp a fost redusă la aspectul operațiilor pur logice, în opoziție cu procesele de ordin emoțional. Astăzi, însă, cercetările arată că activitatea de gîndire a omului se sprijină profund și pe componenta emoțională, ea constituind o sinteză a elementelor intelectual și afectiv. Mai mult ca atît, astăzi se vorbește tot mai insistent despre faptul că și emoția gîndește și că această gîndire este de o inteligență aparte.⁵²⁷

Psihologia afirmă că gîndirea este condiționată de limbaj, aceste două categorii aflîndu-se în strînsă unitate: nu există gîndire fără limbaj și invers. Dacă legea este valabilă și pentru cazul muzicii, atunci aici este necesar de făcut anumite precizări. Ce este limbajul muzical, care-s constituentele lui? Ar părea că răspunsul este clar. Muzica vorbește prin ritm, melodie, armonie, timbru etc. Deci, prin aceste categorii și se produce gîndirea în muzică. Pe drept cuvînt, compozitorul, la alcătuirea muzicii, operează cu astfel de categorii. „Compozitorului permanent i se cere rezolvarea multiplelor probleme, care necesită nu avîntul inspirației, dar un calcul treaz și cunoașterea meseriei: structura temelor, mișcarea vocilor, orchestrarea și multe altele”⁵²⁸. Să zicem că și interpretul operează cu astfel de categorii pentru a sonoriza adecvat lucrarea. Dar ascultătorul? El, la fel, operează cu ele în momentul percepției? El, la fel, are nevoie de astfel de cunoștințe pentru a înțelege muzica? Întrebările în cauză ne fac să privim altfel, decît o face muzicologica, la ceea ce se numește gîndire muzicală și limbaj muzical.

Limbajul muzical, ca și orice alt limbaj, se produce în baza unui anumit tip de semne: semnul este elementul material prin care se produce comunicarea. Să precizăm: care este semnul în muzică? Notele textului și elementele gramatice constituite în baza lor sau

⁵²⁵ Арановский М. *Сознательное и бессознательное в творческом процессе композитора*. In: *Вопросы музыкального стиля*. Москва, 1979, с. 141-142.

⁵²⁶ Медушевский В. *Музыкальное мышление и логос жизни*. In: *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования*, Киев, 1994, с. 20.

⁵²⁷ A se vedea subcapitolul 3.1. al lucrării noastre.

⁵²⁸ Арановский М. *Op. cit.* p. 141.

sunetele în varianta lor acustică? Muzica, după cum am vorbit deja, este ceea ce sună și nu ceea ce este scris pe hîrtie. Semnul muzical e semnul sonor, nu cel notat în pagină. Textul, la fel, constituie fixarea materială a muzicii, dar sistemul „text” („notație”) este fenomen secundar – muzica se exprimă în semne acustice, nu grafice. Așadar, a gîndi muzical înseamnă a gîndi în baza a ceea ce sună, înseamnă a *gîndi sonor (auditiv)*.

Dar a gîndi muzical înseamnă a gîndi a) în baza limbajului muzical sau b) în baza categoriilor limbajului muzical? Căci este aici o distincție.⁵²⁹ Limbajul muzicii este limbajul sunetului și al auzirii-trăirii lui. Categoriile limbajului, însă, sînt entități „savante” cu care operează profesionistul. Anume prin prisma categoriilor limbajului muzical este tratată gîndirea muzicală în lucrările cu orientare muzicologică. Identificînd „dimensiunile gîndirii muzicale”, autorii indică la elementele limbajului muzical – ritm, melodie, armonie, timbru, intensitate etc.⁵³⁰ De aici, se atestă diferite tipuri (forme) de gîndire în muzică – gîndire armonică, ritmică, timbrală, arhitectonică etc. Cum stau lucrurile, însă, în cazul ascultătorului-meloman, al muzicantului-amator sau al copilului nou-născut, care ascultă muzică și care nu cunoaște categoriile limbajului? Sau: cum stau (și cum au stat la începuturi) lucrurile în cazul muzicii populare, muzică alcătuită spontan- intuitiv de „ne-specialiști” și transmisă „din auz în auz”? Cum se gîndește aici muzical? În categorii muzicale sau altfel? Altfel (adică, în alt mod) nu se poate gîndi, căci e vorba de muzică. Dar dacă se gîndește, la fel, muzical, atunci care-s categoriile prin care se produce gîndirea muzicală a omului obișnuit? Evident, că ele nu sînt categorii „savante”, adică conștientizate-conceptualizate și utilizate premeditat. Aceste categorii sînt de natură sonoră-afectivă, adică ele se produc pe planul intuitiv al trăirii unui sentiment ce se materializează într-o mișcare ritmico-sonoră interioară, ascunsă, indefinibilă și inconștientă și care se exteriorizează sub forma unui motiv, intonații, teme, melodii etc. Odată născută, această muzică, în contextul funcționării sociale, suferă modificări orale sub aspect ritmic, melodic etc.

Astfel, geneza gîndirii muzicale e de natură afectiv-intuitivă. Judecata în muzică e judecată interioară, judecată a gîndirii drepte. Nu

⁵²⁹ Am putea face aici o analogie cu gîndirea logic-verbală: omul nespecialist în limbă la fel gîndește-vorbește (adică, dispune de gîndire) ca și specialistul, cu toate că ultimul cunoaște legile „corecte” ale construirii demersului verbal, iar primul – nu.

⁵³⁰ Ca exemplu: Bentoiu P. *Gîndirea muzicală*, București, 1975.

în zadar (după afirmația multor compozitori) muzica inspirată se naște pe neștiute și pe neașteptate. Doar fixarea ei materială sub formă textuală necesită activitatea gândirii stîngi – a calculului, logicii raționale. „Muzica poate ocoli filtrele logice și analitice ale minții pentru a stabili un contact direct cu sentimentele și cu pasiunile profunde din adîncul memoriei și imaginației”, relevă O. Dewhurst-Maddock.⁵³¹ Gîndirea muzicală e de natură *intuitivă* – prinde sensurile la direct, pe viu, fără „judecători” intermediari. Numai că această gîndire intuitivă nu e ambiguă, incertă, informală etc. Ea e foarte „clară” și „sigură” în conținutul-adevărul său. Ea ar fi în esență ceea ce înțelegea R. Descartes prin noțiunea de intuiție. „Înțeleg prin intuiție nu acea impresie nesigură pe care o dau simțurile, nici judecata înșelătoare pe care o alcătuiește, nu întotdeauna în chip fericit, imaginația, ci aflarea, de către inteligența pură și adîncită în sine, a unui concept într-atît de simplu și de definit, încît să nu mai rămînă cu desăvîrșire nici o îndoială asupra lucrului pe care îl înțelegem”.⁵³² Acest concept „născut numai prin lumina minții”, adaugă filozoful, e „mai sigur chiar decît deducția”, pentru că e mai simplu decît ea.

Reieșind din aceste raționamente se impune necesitatea de a deosebi – ca și în cazul celorlalte aptitudini muzicale – două aspecte ale gîndirii muzicale: tehnic și artistic. În cazul muzicii populare se gîndește „artistic”, planul tehnic realizîndu-se de la sine, spontan. În cazul muzicii profesioniste înainte poate păși atît primul aspect, cît și al doilea. Și cu cît actul muzical e realizat cu preponderență sub imperativul gîndirii tehnice, cu atît capacitatea de cucerire a ascultătorului prin această muzică – adică vraja pur muzicală a discursului sonor – descrește; cu atît mai puțin public este atras de această muzică. Argument: tipurile noi de muzică de la Shoenberg încoace. Această muzică trezește interes special, ca regulă, pentru publicul „elitar”, care o receptează sub supravegherea raționamentului, gîndirii analitice. Însă, după cum atenționează cunoscutul violonist V. Spivakov, „prin intermediul terminologiei muzicologice multe n-ai să spui despre muzică; ea acționează pe un teren foarte redus”.⁵³³

Așadar, *gîndirea muzicală nu este o prerogativă a muzicianului profesionist*. Melomanul (orice persoană umană)

gîndește, la fel, muzical. Sub aspect psihologic gîndirea muzicală este *una* sub toate trei forme de a face muzică – compunere-interpretare-audiere. „Nu contest în nici un fel ideea, că gîndire muzicală există – și încă foarte activă – atît la etajul interpretării, cît și la cel al receptării”, scrie compozitorul P. Bentoiu.⁵³⁴ A gîndi muzical înseamnă, înainte de toate, a trăi muzical, a trăi sentimentul muzicii. „Divizarea în compozitor, interpret și ascultător este un factor important și mulți cercetători îl iau ca temei în clasificarea gîndirii muzicale, diferențiind gîndirea în cea a compozitorului, interpretului și ascultătorului. Totodată se subînțelege că gîndirea compozitorului e cea mai creativă, productivă, iar a ascultătorului – cea mai pasivă, reproductivă”, observă autorii unui studiu de specialitate la capitolul „Gîndirea muzicală”.⁵³⁵ Însă clasificarea caracterului gîndirii muzicale în baza faptului că compozitorul creează un produs material nou, interpretul îl reconstruiește iar ascultătorul nu adaugă nimic la el nu este justificată, continuă autorii. Ca „formă”, aceste trei cazuri sînt, desigur, distincte. Sub aspect de „conținut”, însă, ele sînt identice. Mai mult ca atît, afirmă alt autor într-o lucrare dedicată la fel gîndirii muzicale, muzica poate exista doar dacă compunerea ei s-a efectuat conform legilor percepției, adică, dacă legile receptării și compunerii au coincis.⁵³⁶ Același lucru îl afirmă și V. Medușevsky: în actul de ascultare a muzicii desfășurarea întregului din protointonatie are loc ca și în actul compunerii. Conținutul acestui aspect al gîndirii muzicale este identic în activitatea compozitorului, interpretului, ascultătorului. Felurită este doar modalitatea de realizare a actului.⁵³⁷ De aici și afirmația multor autori că ascultătorul este al treilea creator al muzicii. Amatorul aude muzica în afara auzului muzical „tehnic” și gîndește muzical în afara gîndirii muzicale „tehnice”. El gîndește nu în structuri formale, dar în sonorități-sensuri. El prinde conținutul muzicii la direct, nu prin conștientizarea prealabilă a elementelor limbajului. Similar în vorbirea cotidiană: omul operează la direct cu sensuri – ascultă, vorbește,

⁵³⁴ Bentoiu Pascal. *Op. cit.* p.11.

⁵³⁵ Подуровский Б., Сулова Н. *Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности*. Москва, 2001, с. 15-16.

⁵³⁶ Арановский М. *Мышление, язык, семантика*. *Ин: проблемы музыкального мышления*. Москва, 1974, с. 90.

⁵³⁷ Медушевский В. *Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки*. *Ин: Восприятие музыки*. Ред.-сост.В. Максимов. Москва, Музыка, 1980, с. 191-192.

⁵³¹ Dewhurst-Maddock O. *Terapia prin sunete*. București, 1998, p.10.

⁵³² Descartes Rene. *Reguli de îndrumare a minții*. *In: Două tratate filosofice*, București, Humanitas, 1992, p. 144.

⁵³³ Cf. Цыпин Г. *Психология музыкальной деятельности*, Москва, 1994. с.111.

comunică, judecă, negîndindu-se la structura frazei, la elementele gramaticale etc. În cazul muzicii se deschide o altă logică – *logică sonoră*. Mai exact, ea e o logică care ne-o deschide sonorul. Și această logică se poate prezenta sub trei aspecte: a) logica evenimentală, dramaturgică, logica fabulei-subiectului; b) logica afectivă, psihologică (dramaturgia trăirii muzicii); c) logica tehnic-muzicală – legile înlănțuirii sunetelor. În actul viu muzical aceste trei aspecte fac o sinteză muzical-psihologică.

Și dacă gîndirea muzicală poartă în sine, după cum afirmă unii autori, amprenta gîndirii operaționale, această afirmație este valabilă doar pentru cazul gîndirii muzicale tehnice. Gîndirea muzicală și comunicarea științifică sînt asemănătoare doar ca fiind ambele obiecte de natură semantică. Dar esența lor este absolut diferită – modalitatea și scopul reflectării realității, mijlocul de fixare a produsului gîndirii, înseși mecanismele gîndirii.⁵³⁸ Noi am adăuga că este diferită însăși realitatea pe care o reprezintă și o exprimă: știința (gîndirea obișnuită) – pe cea fizică-reală, muzica – pe cea psihică-ideală. Diversele realități nasc diverse tipuri de percepție. Iar diversele tipuri de percepție duc la diverse tipuri de gîndire. De aici, gîndirea muzicală este gîndire *auditivă*, gîndire *sonoră* (care e altceva decît, să zicem, gîndirea vizuală), cu toate consecințele ce decurg de aici. Logica în muzică nu e de natură liniară, ca în cazul gîndirii verbale, dar e multidimensională (se produce un gen de „cluster” semantic). „Intonația muzicală ne apare ca fantastic de complicată dacă încercăm s-o analizăm prin gîndirea verbal-logică (stîngă). Dar ea este nespuse de simplă și firească, ca o răsufare, pentru auz, pentru gîndirea sincretică, în numele căreia și există”, specifică V. Medușevsky.⁵³⁹

Muzica este ambasadorul plenipotențiar al gîndirii globale, ilogice, non-lineare, non-raționale (nu are nevoie de raționament pentru a cunoaște – E. Ansermet), precum și a ceea ce încă Th. Ribot a numit „logică afectivă”, despre complexitatea căreia este suficient să se analizeze „muzica în calitate de limbaj al afecțiunii pure”, capabilă să exprime „ceea ce nici o frază rostită nu ne-ar putea spune”.⁵⁴⁰ Conștientizarea acestei capacități limitate a gîndirii logic-verbale l-a făcut, probabil, pe E.Cioran să afirme: „Meditația muzicală să fie

⁵³⁸ Медушевский В. *Интонационная форма музыки...* p. 163.

⁵³⁹ Idem, p. 12, 21.

⁵⁴⁰ Ribot Th. *Logica sentimentelor*, București, 1996, p. 45.

prototipul gîndirii în genere? Oare a urmărit vreun filozof un motiv pînă la capăt, pînă la epuizare și pînă la limita lui, așa cum face un Bach sau un Beethoven? Gîndire exhaustivă există numai în muzică. După cei mai mulți cugetători simți nevoia s-o iei de la început. Numai muzica dă răspunsuri definitive”.⁵⁴¹

Așadar, ca reprezentantă a logicii afective, gîndirea muzicală nu este gîndire-concept, dar *gîndire-trăire*; nu gîndire-rezultat, dar *gîndire-curgere (înaintare)*; ea nu e gîndire-lac, dar *gîndire-fluviu*. A gîndi, în muzică, înseamnă a simți – a simți un sens specific. „A simți melodia înseamnă a o înțelege” (A. Iorgulescu)⁵⁴². Înțelegerea în muzică este inseparabilă de simțire-trăire. „Nu ni se pare normal a trage o linie de demarcație între „trăitul” și „înțelesul” muzicii”, continuă A.Iorgulescu.⁵⁴³ G. Enescu mărturisește în același sens: „Critica mă socotește adesea un filozof al viorii. Nu știu dacă merit cu adevărat acest frumos calificativ, odată ce mă aflu la polul opus gîndirii. Trăiesc prin simțire operele cîntate”.⁵⁴⁴ „Sensul muzical nu este explicabil în cuvinte sau în alt limbaj pentru că muzica nu se gîndește, ci se trăiește” – această idee penetrează întreaga lucrare a lui E.Ansermet „Fundamentele muzicii în conștiința umană”.⁵⁴⁵ „Pentru mine muzica întotdeauna a fost un simț trăit (*vecú*), afirmă frecvent muzicianul citat, la care adaugă, că muzica nu exprimă emoții, ea exprimă *omul* prin intermediul emoțiilor

„Înțeles” prin trăire și „înțeles” prin raționare sînt două înțelesuri diferite. Gîndirea muzicală este *gîndire-stare*. Dacă gîndirea rațională se efectuează „după”, apoi gîndirea muzicală – „aici” și „acum”. Gîndirea operațională e *gîndire secundară*, pentru că e gîndire „la distanță” – ea pune obiectul în față și gîndește despre el. Gîndirea afectivă (muzicală) e *gîndire primară*, pentru că ea se produce odată cu derularea obiectului, în actul viu și nemijlocit de contopire cu el. Aceasta ne vorbește despre faptul că gîndirea muzicală este inseparabilă de actul viu perceptiv, care constituie o componentă inseparabilă a gîndirii-înțelegerii muzicale. Molinari și Foulkes au introdus termenii de „perceptual” și de „conceptual” pentru a face

⁵⁴¹ *Cioran și muzica*, București, 1999, p.17-18.

⁵⁴² Iorgulescu A. *Op. cit.*, p. 57.

⁵⁴³ Idem, p. 34.

⁵⁴⁴ Cf: Marian M. *Chipul geniului*, p. 117.

⁵⁴⁵ Ansermet E. *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*. Neuchatel (Suisse), 1961.

distincția între experiența directă, primară și elaborarea cognitivă secundară.⁵⁴⁶ Gîndirea muzicală, deci, e *gîndire-perceptuală* și nu gîndire conceptuală. De aici, incapacitatea de a traduce adecvat în cuvinte mesajul muzicii.

Gîndirea muzicală nu e gîndire exoterică (științifică, tehnică, practică), dar e *gîndire ezoterică* (se deschide doar unei realități și înțelegeri „ascunse” – artistice). Ea e *gîndire-proces* și nu gîndire-concluzie (la audiția unei simfonii nu este esențial cu ce se termină simfonia, dar – intrarea afectivă în simfonie și parcurgerea actului de trăire a demersului sonor). Gîndirea muzicală e *gîndire-căutare* și nu gîndire-găsire. Găsirea-ajungerea-oprirea conduce la moartea intelectuală și spirituală.⁵⁴⁷ Conținutul gîndirii muzicale nu este „logic”, dar „*exologic*”; aici se face prezent nu „semanticul”, dar „*ectosemanticul*”.⁵⁴⁸ Gîndirea muzicală e gîndire *meta-logică*.

Odată ce muzica ține de gîndirea pură, susține Ansermet, ea este *martorul* autentic al activității afective a omului, ea este expresia omului ca fiindă afectivă. Iată de ce muzica nu poate minți (or, emoția nu minte, ea este așa cum este și nici nu poate fi împrumutată, ca ideea-gîndul). În actul „gîndirii pure” omul rămîne unul la unul cu sine însuși. De aici, în muzică omul se redă pe sine însuși. Aici se produce ceea ce la se spera poetul – „pe mine mie redă-mă”.

Geneza gîndirii muzicale se află în ton-intonatie. Or, muzica, am constatat, este arta sunetelor intonate. A intona, reamintim, înseamnă a intra în ton, în vibrația-energia-tensiunea-trăirea lui; înseamnă, la nivel de lucrare, a te contopi, energetic-interior, cu fluxul sonor. Intonația este, în esența ei, o trăire interioară. Intonația mai întîi se simte, apoi se rostește. Nu din modelarea tehnică a elementelor ei constitutive (urcarea-coborîrea vocii, ritm etc.) se naște intonația, dar invers: trăirea intonativ-interioară dictează și formează aspectul tehnic (îmbracă intonația în haina sonoră adecvată). Și dacă *vocea ascultă*, după cum am determinat, apoi și *auzul intonează*; el participă,

⁵⁴⁶ Cf. Popoviciu *Op. cit.*, p.107.

⁵⁴⁷ Dintr-un dialog între G. Bălan și E. Cioran: „Ce mai faceți, domnule Cioran?”. – „Caut. Și mă tem că voi găsi”. (George Bălan, *În dialog cu Emil Cioran*. București, 1996). Una din legile lui Murphy spune: ”Concluzia este momentul cînd te-ai plictisit să mai gîndești”.

⁵⁴⁸ Apostol P. *Semnificația spirituală a muzicii: semantic și ectosemantic în comunicarea artistică*. In: Apostol P. *Trei meditații asupra culturii*; Cluj, 1970; p. 51-173.

împreună cu vocea, la nașterea intonației. Auzul muzical este auz intonațional. Nu numai compozitorul și interpretul intonează, dar și ascultătorul face aceasta prin sistemul unitar „auz-voce”. Și dacă atît constituintele limbajului muzical (melodie, ritm, armonie etc.), cît și auzul muzical sînt de natură intonațională, atunci și gîndirea muzicală e de aceeași esență – ea e *gîndire intonațională*. „A gîndi intonațional – dar nu numai a repeta sau reproduce mecanic muzica. A gîndi intonațional înseamnă a auzi viața în sunete” (V. Medușevsky).⁵⁴⁹

Despre prezența gîndirii muzicale în ansamblul caracteristicilor de mai sus ne vorbește fenomenul *fredonatului*. Fredonatul este o sinteză a intonării-trăirii-gîndirii muzicii. El poate fi tratat atît ca o reacție a motoricii vocale în timpul percepției muzicii, cît și, în general, ca exponent al gîndirii muzicale a omului. Prin fredonat se produce „sesizarea *tensiunii* mișcării melodice”.⁵⁵⁰ G. Bălan dedică un întreg tratat fredonatului.⁵⁵¹ El scrie: „La prima vedere fredonatul pare a fi doar o obișnuință mecanică sau un amuzament bun ca să-ți „omori timpul”. În realitate, e vorba de un dar înnăscut: fredonăm sub impulsul unei necesități intime”.⁵⁵² Fredonatul, continuă autorul, „este expresia unei înțelepciuni muzicale”, este o facultate de același ordin cu gîndirea, limbajul și respirația, pe care izbutește să le sintetizeze. El este o formă de gîndire muzicală aflată dincolo de gîndirea logică și discursul ei verbal”.⁵⁵³

Tratarea gîndirii muzicale ca act psihologic ne permite să țintim în rădăcina acestui fenomen, descoperindu-i prezența ca *act identic* sub toate formele de a face muzică – la profesioniști și la amatori, la compozitor, interpret și ascultător.

3.8.CONȘTIINȚA MUZICALĂ

Gîndirea specific muzicală se sprijină pe *conștiința auditivă* a omului – capacitatea de a judeca sonor, capacitate care s-a format pe parcursul experienței multimilenare de viață. În baza conștiinței

⁵⁴⁹ Медушевский В. *Op. cit.*, 191.

⁵⁵⁰ Костюк А. *О мелодической ориентации музыкального восприятия*. In: *Восприятие музыки*. Ред.-сост. В. Максимов, Москва, 1980, с. 112-126.

⁵⁵¹ Bălan George. *Mic tratat de fredonat* (fr., germ.). Sankt Peter (Germania), 1992

⁵⁵² Bălan George. *Cum să ascultăm muzica*, București, 1998, p. 89.

⁵⁵³ Idem, p.90.

auditive s-a constituit, la fel, evolutiv, *conștiința muzicală* – facultatea de a judeca în sunete specifice – sunete muzicale și în categorii, derivate din însușirile sunetului muzical.

Remarcăm, că noțiunea de „conștiință muzicală” nu este nici formulată, nici tratată în literatura despre muzică, fie muzicologică, psihologică sau filozofică. O anumită referință la acest fenomen face E. Ansermet în lucrările sale⁵⁵⁴, pe considerentele cărui ne vom sprijini, în fond, în definirea categoriei date. Cu toate că, reamintim, încă W. Wundt deosebea așa numitul „ton afectiv” (Gefühlston) ca o „caracteristică specifică a conștiinței umane” și pe care am putea-o trata ca „element prim” al conștiinței muzicale.

Considerăm necesar a scoate în evidență și a include în circuit acest termen pentru că el își are conținutul său. Cu atât mai mult, analiza fenomenului ne aduce lămuriri suplimentare asupra genezei și naturii gândirii muzicale.

Referindu-se la problema esenței muzicii, Ansermet face următoarele afirmații. Muzica a apărut ca o creație *spontană* a omului primitiv în afara oricăror calcule preventive. Aceasta înseamnă că muzica a fost găsită înaintea sunetelor. Nu sunetele au creat muzica, dar *conștiința umană* prin intermediul sunetelor. Fredonând spontan, oamenii au descoperit sunete de diferită înălțime, durată, anumite ritmuri sonore, fapt care la un moment dat i-au pus în fața unui fenomen misterios: muzica. Cum s-a întâmplat, însă, că au fost găsite aceste sunete, intervale, ritmuri? Aceasta s-a întâmplat, explică Ansermet, datorită unui sistem logaritm, prezent în raporturile dintre sunete (sunetele muzicale se află în raporturi numerice foarte exacte, dar ascunse conștiinței noastre). Auzul muzical, bazat pe sunete muzicale, funcționează, la fel, logaritm. Anume această capacitate a auzului ordonează sunetele, transformându-le dintr-o sumă de sunete în melodie cu o logică specifică.⁵⁵⁵ Urmărind cântul unei viori, de exemplu, ni se pare că ea desenează în aer o linie melodică. E o eroare, zice Ansermet: vioara doar rînduiește unul după altul sunete de anumite înălțimi. Nu instrumentul creează melodia, dar auzul nostru.

⁵⁵⁴ Ansermet E. *Les fondements de la musique dans la conscience humaine* și altele.

⁵⁵⁵ Reamintim, că o opinie similară o împărtășea încă Joan Scotus Eriugena în *Evul Mediu* (a se vedea subcapitolul 1.2.)

În lumea sonoră nu există relații între sunete în sens muzical: intervale, melodii. Acestea sînt fenomene ale aparatului nostru auditiv. Anume auzul conferă sunetelor calități muzicale. De aici, melodia nu este un fenomen de natură sonoră, dar un fenomen al conștiinței. Auzul interiorizează fenomenul sonor: din fenomen exterior-acustic îl face fenomen interior-afectiv. Dar dacă, totuși, conștiința s-ar limita doar la această operație, muzica ar rămîne fenomen acustic. Pentru ca el să devină fenomen muzical este necesar ca activitatea auditivă să fie *altoită* printr-o altă activitatea a conștiinței, care-i conferă un alt sens fenomenului sonor, și aceasta poate fi doar activitatea conștiinței afective. Intrînd în scenă, activitatea emoției conferă trecerii tonului dintr-o poziție sonoră în alta o anumită tensiune afectivă. Astfel, fiecare interval capătă un sens afectiv. „Raporturile” acustice dintre sunete s-au transformat în *conjugări afective*. Intervalul nu mai este doar relație numerică-acustică dintre două sunete, dar relație-tensiune. Cînd la activitatea auditivă se adaugă cea afectivă, mișcarea tonurilor capătă sens uman, relațiile între tonuri devenind *gravitații, tensiuni psihice*. Relația numerică este de natură fizică, relația-tensiune – de natură *interioară, psihică*.

Tensiunile afective create în muzică prin mișcarea de la un ton la altul nu sînt altceva decît tensiunile primare afective care construiesc planul vital al existenței noastre psihice. Simțul nostru la fel *trece* de la o stare la alta, cu direcția spre viitor. În muzică această trecere de la prezent spre viitor este materializată prin mișcarea succesivă a tonurilor. De aici, trăirea muzicii ne relevă starea de trăire existențială – mișcarea cursului vieții noastre.

Simțul muzical pune în acțiune sistemul logaritm propriu auzului muzical. Anume acest lucru transformă obiectul sonor-auditiv în fenomen muzical. Conștiința muzicală a creat prin sine și pentru sine sistemul de logaritmi, care a devenit propriu întregii conștiințe auditive umane. Muzica nu s-ar fi produs, dacă sistemul logaritm care acționează în sunetele muzicale nu și-ar avea rădăcina în auz, altoit de conștiința afectivă. Existența noastră psihică e creată din tensiuni afective de diferit grad de intensitate, care se suprapun de minune modificărilor din cadrul sunetelor muzicale. Simțul muzical este simțul în starea lui pură (simțul sui generis), care se reflectă în lumea sunetelor. De aceea el este plăcut. De aceea muzica ne aduce întotdeauna delectare – fie că e tristă sau veselă. De ce muzica autentică ne dă sentimentul frumosului? Pentru că activitatea noastră

afectivă găsește în ea fără intermediari expresia sa pură. Trăirea frumosului este identică cu trăirea adevărului. De aici, fenomenul catharsisului – atingerea lumii emoțiilor pure, eliberate de orice amestec cotidian. Arta plastică, de exemplu, ne pune față în față cu frumosul. Muzica, însă, nu poate fi privită sau receptată de la o parte. Cu ea te poți doar *contopi*, trăind, împreună, starea de armonie supremă. De aici, forța psihologică de nestăpînit a muzicii.

3.9. INTELIGENȚA MUZICALĂ

În cercetarea noastră asupra relațiilor superioare ale muzicii cu interiorul uman s-a făcut necesară evidențierea, alături de noțiunea de „conștiință muzicală“, a „inteligenței muzicale“. Acest termen (ca și primul) nu este nici formulat ca termen distinct, nici examinat în studiile de specialitate. Considerăm, însă, necesar de a-l include în circuit, deoarece un astfel de nivel al gândirii-simțirii muzicale se face prezent în practica muzicală.

Inteligența muzicală este conștiința muzicală (=capacitatea omului de a face muzică) sub aspect *gradual*, inteligența fiind gradul superior al gândirii și trăirii muzicale.

Psihologia tratează inteligența, în general, ca o facultate de natură intelectuală (rațională, logico-analitică). Totuși, în structura ei intră anumite caracteristici, care ne permit să folosim termenul și în cazul muzicii. Dicționarul de psihologie atestă, pe lângă altele, următoarele însușiri ale inteligenței (care ne-ar interesa).⁵⁵⁶ Inteligența nu numai rezolvă probleme, dar și pune probleme. Ea include capacitatea de a generaliza, a găsi decizii optime, a crea și anticipa, a opera cu simboluri și semne, a sesiza absurditatea, a reacționa adecvat la sensul direct și figurativ. Conform unor teorii, inteligența reprezintă un fel de energie. Nu structurile caracterizează inteligența, ci forța ei creatoare. Inteligența încorporează în sine creativitatea. Psihologia mai include în structura inteligenței astfel de calități bazal-intelectuale ca empatia față de alți oameni, atracția spre valorile culturii, artei, credința în idealurile umane eterne, lipsa unei raționalizări și pragmatizări excesive a vieții, societății, viețuirea după legile bunului simț, în conformitate cu prescripțiile-principiile multimilenare ale

omenirii, o firească cumsecădenie, compasiune față de oameni. Inteligența este o psihocalitate specifică a omului care nu ține în mod mecanic de o anumită sumă de cunoștințe, de un grad de instruire etc. Ea e un fenomen calitativ, și nu cantitativ. De aceea, orice persoană, independent de profesie, statutul social etc., poate dispune de această calitate.

Inteligența muzicală o definim ca facultate distinctă a omului de a sesiza esențialul în lumea muzicii, de a deosebi adevărul muzical de neadevăr, valoarea de nonvaloare, de a simți, trăi și înțelege mesajul abscons și criptic al muzicii. A dispune de inteligență muzicală înseamnă a gândi muzicalmente select, înseamnă a dispune de capacitatea de a coborî în profunzimile lucrării și ale propriului interior pentru a descoperi sensuri ascunse, înseamnă a putea sintetiza în creștere perpetuă emoția-sentimentul cu reflecția-meditația, a depăși substratul de suprafață al percepției muzicii (afectivitatea primară) și a atinge stări suprasensibile, spirituale.

Deoarece inteligența include în sine nu numai gândirea, dar și simțirea-trăirea-intuiția, ea poate fi prezentă atât în cazul muzicianului profesionist, cât și al amatorului de muzică. Or, simțirea-înțelegerea deosebită a muzicii nu se află în raport direct de suma de cunoștințe muzicale acumulate. Inteligența nu este de natură cantitativă, dar calitativă. Ea se află în raport direct cu ceea ce se numește „muzicalitate“ – simț deosebit al omului.

Inteligența muzicală se mai află în relație directă și cu ceea ce se numește „gust muzical“. Și deoarece ultimul termen este utilizat în muzică (în artă în general) în mod convențional, metaforic (împrumutat fiind din alt domeniu, neartistic), considerăm rațional de a-l înlocui cu termenul de „inteligentă muzicală“, aceasta conținând în sine tocmai ceea ce se are în vedere când se aplică termenul de „gust“.

Inteligența muzicală, ca și oricare altă facultate umană, poate fi cultivată, înaintînd de la nivelurile ei începătoare la cele superioare.

Totodată, inteligența muzicală influențează efectiv inteligența generală a omului.

⁵⁵⁶ Dicționar Enciclopedic de Psihologie...p.370-372.

3.10. PSIHOLOGIA IMPULSULUI MUZICAL

„Rădăcinile simțului nostru muzical
sunt situate în adâncurile naturii noastre
de ființe însuflețite.“
(Robert Sessions)

Dacă reparcurgem, consecvent, calea unei lucrări muzicale (a muzicii, în general), ajungem la un punct primar din care ea se naște. Acesta e *impulsul muzical* – prima vibrație, prima senzație, încă incertă, semiconștientă, care apare discret și, poate, involuntar în adâncurile psihice și-și face loc spre suprafață pentru a căpăta forma unui motiv muzical. Acest impuls primar e o pornire-mișcare a unei forțe-energii născute în profunzimi, dar a unei forțe-energii cu caracter *pulsator* (impuls = intrare în puls-pulsație, în vibrație-ritmicitate).⁵⁵⁷ Simțul ritmo-pulsator, ca dat organic fundamental, produs al multiplelor forțe ce acționează în interiorul nostru, își croiește drum spre un țel superior – spre viață. Anume impulsurile, după R. Sessions, constituie materialul primar al muzicii.⁵⁵⁸ Materialul primar *psihologic*, am adăuga noi, și nu cel sonor (acustic). Or, acesta abia la faza a doua se suprapune celui primar. Mai exact, ca *simț*, sonorul (meloritmicitatea) este prezent în punctul inițial al mișcării muzicale interioare. Impulsul muzical e un dat *integr*, e o unitate indispensabilă a elementelor psihic și meloritmice chiar din capul locului. Anume aici și anume astfel se naște muzica. Ea este, ontologic, unitate indistructibilă „simț+ton“. Aici își ia începutul totul ce urmează mai apoi în muzică – de la prima intonație la conținutul muzicii, la gândirea muzicală și alte categorii superioare. „Cercetînd fenomenul *muzică*, gândirea obiectivă îl divizează în două, deosebind în el, pe de o parte, aspectul sonor, pe de alta, aspectul psihic, și în zadar cu întârziere încearcă să le lege, pierzînd unitatea lor primară“, scrie E. Ansermet.⁵⁵⁹

⁵⁵⁷ Sanscrita, pe lângă cuvintele *Sabda* (Sunet), *A-Sabda* (Non-Sunet), opera cu astfel de noțiuni ca *Dhvani* (rezonanța sugestivă pre-sonoră), *Sphota* (substratul intern și indivizibil al lui *Sabda* înainte de a se manifesta, adică un gen de pre-sunet, pre-logos). Sunetul este încununarea pre-sunetului, este partea exterioară și fizică a unei realități interioare pre-sonore.

⁵⁵⁸ Sessions R. *Op. cit.* c. 68.

⁵⁵⁹ Ансерме Э. *Музыка и смысл музыки*. In: Ансерме Э. *Статьи о музыке и воспоминания*, Москва, 1986, c. 121.

Deoarece centrele „materiale” cu care se face muzica sînt auzul și vocea, impulsul muzical primar urcă din profunzimi spre acestea. Mai întîi, spre voce, pentru că auzul este predestinat să prindă sunetele din afară, nu dinlăuntru. Vocea (aparatură fonator) este prima care răspunde, vibrator, la impulsul-mișcare ce înaintează din adîncuri. „Un motiv melodic sau o frază sînt, în esență și la originea lor, atitudini vocale; ele sînt mișcări ale vocii”.⁵⁶⁰ Iar vocea face corp comun cu respirația. „Sînt ispitit să numesc respirația și fazele ei drept cel mai important fapt muzical. Mai mult decît oricare alt fapt, mi se pare că acesta definește natura a ceea ce am numit *mișcare muzicală*. Din el sînt derivate principiile muzicii”.⁵⁶¹ Impulsul vocal este conectat la actul vital al respirației și este supus cerințelor acesteia. De la impulsul vocal primim capacitatea de a sesiza diferențele dintre sunete. Sessions subliniază că se referă nu atît la capacitatea de diferențiere exactă a înălțimii sunetelor, cît la ceea de *răspuns* al unui sunet altui sunet, „acel tip de răspuns care este instinctiv și care precede în timp conștiința”.⁵⁶² Așadar, actul muzical, ca impuls interior, precede în rădăcinile sale conștiința, se produce înaintea ei, este de natură pre-conștientă, mai exact – extraconștientă. Conștiința se alătură mai tîrziu ca doar să constate acest fapt. Este îndoielnică opinia, afirmă Sessions, că sursa muzicii se află în caracteristicile fizice ale sunetului muzical. Această sursă se află în auz și voce.⁵⁶³ Aceste două elemente, observăm noi, se află în regim de colaborare, dar îndeplinesc în actul muzical funcții distincte. Auzul analizează, selectează, judecă sunetele și caracteristicile lor, iar vocea, reacționînd la calitățile obiective ale sunetelor, le conferă conținut uman, le psihologizează. Dacă auzul exercită o funcție „obiectivă” (exterioară), atunci vocea *răspunde, ia atitudine*. De aici, auzul e mai „fiziologic”, vocea – mai „psihologică”. Auzul aduce informație vocii, iar aceasta o trece pe alt plan – intim. Astfel, sunetele unei melodii nu sînt doar entități sonore, dar impulsuri: fiecare sunet nu este altceva decît un impuls („fascicol” de energie) venit din interior și metamorfozat în ton muzical. Ceea ce aude ascultătorul nu sînt doar sunete, dar tonuri pline de psihism. De aceea, fiecare sunet al unei lucrări muzicale audiate, cîntate sau compuse este în sine un eveniment psihologic.

⁵⁶⁰ Sessions R. *Op. cit.* P. 15.

⁵⁶¹ Idem, p. 11.

⁵⁶² Idem, p. 14

⁵⁶³ E similar cu ceea ce afirmă și E. Ansermet.

Așadar, actul muzical este o fuziune a psihologicului și sonorului. Dar, totuși, între aceste două planuri se păstrează o anumită opoziție (pentru că e vorba de opoziția între spirit și materie). Cine și cui trebuie să dicteze? Dacă muzica este creație a spiritului, atunci răspunsul vine de la sine. De aceea, sub aspect psihologic, e mai eficientă (profundă) o interpretare muzicală în semiglas, la piano, vizavi de niște sonorități puternice. Și aceasta se explică prin următoarea lege psihologică. Energia psihică amplificată tinde spre exterior sub formă de energie fizică adecvată. Dar energia fizică este amuzicală. Muzica este produsul energiilor spirituale și ea nu suportă energia fizică ca scop în sine.⁵⁶⁴ De aici și diferența esențială între reacțiile emoționale obișnuite și emoțiile artistice. Emoțiile artistice sînt „emoții înțelepte” (L. Vîgotsky), ele-s generate nu de reacțiile motrice cu caracter spasmatic, dar de mișcări interioare cu terminații exterioare frînate. Anume amortizarea manifestărilor exterioare cu păstrarea forței lor energetice interioare caracterizează emoția artistică.⁵⁶⁵ Cu cît mai intensiv derulează activitatea musculară, cu atît mai tare este înăbușită cea intelectuală. Și invers. De aceea, sentimentele profunde se rostesc în șoaptă.

Dacă muzica ia naștere din impulsul muzical, ea e prezentă cu mult înainte de a căpăta materializare acustică. Ritmul ei curge prin toate fibrele; ea se face simțită, vibrator, în toate substructurile ființei interioare. Urmează a fi transpusă prin voce, degete, mâini în sunare exterioară. Vocea, degetele, mîinile sînt punctele unde se produce magica metamorfoză de trecere a unei materii-energii în alta – a celei interioare în cea exterioară, ca apoi la receptare să revină la sursă. În primul caz se produce nașterea *ex-presiei* – presiunea interioară realizată exterior. În cazul al doilea se produce contrariul: expresia trece în *im-presie* – presiune (sub influența celor receptate) spre interior. În rezultatul experienței muzicale (de compunere, interpretare, audiere) interiorul se impregnează de impresii muzicale sub formă de melodii, sonorități de diferit ordin, ritmuri etc. Transformate în energii interioare, ele influențează (impulsionează) specific viața psihică generală a individului.

3.11. PSIHOLOGIA TRĂIRII MUZICALE

„Despre muzică întotdeauna s-a judecat dinafară,
după manifestările ei exterioare. Demult, însă, e timpul,
pentru a înțelege ce ne dă ea cu adevărat, să cercetăm
experiența trăită în ea.”

(Ernest Ansermet)

„Ce se află în urma noastră și ce se află înaintea noastră
sunt lucruri mărunte față de ceea ce se află în noi.”

(Oliver Wendell Holmes)

„În muzică ființează ființarea însăși.”
(Martin Heidegger)

A face muzică înseamnă a realiza un *act muzical*. Forma acestui act poate fi diferită – compunere, cîntare, audiere. Conținutul lui interior, însă, (după cum am constatat tratînd problema gîndirii muzicale) este de aceeași natură în toate trei cazuri. Și acest conținut este *experiența muzicală* – o activitate interioară specifică, axată pe fenomenul muzical. Muzica prilejuiește trăirea unei experiențe specifice a vieții. Cei trei participanți la actul muzical – compozitorul, interpretul, ascultătorul – nu sînt doar colaboratori. Ei participă la o experiență comună – experiența muzicală. „Experiența muzicală este esențialmente indivizibilă, indiferent dacă se concretizează în impulsul de a o produce, reacția de a o reproduce, adică a interpreta real ca interpret, sau imaginar ca auditor... Acest fapt îl consider foarte important: unitatea esențială a experienței muzicale”, scrie R. Sessions.⁵⁶⁶

A experimenta muzica înseamnă a o trăi. *Trăirea muzicii* (*trăirea muzicală*) este, astfel, chintesența actului muzical, a experienței muzicale. A experimenta muzica (= a săvîrși actul muzical) înseamnă a *comunica* interior cu muzica. „Muzica izvorăște, indiferent de vitalitatea sau profunzimea ei, din acest fapt, anume că muzicianul se *identifică* cu ea, o trăiește cu întreaga sa ființă, își *dăruiește* prin muzică eu-l său complet – sumă a ceea ce este mai bun în însușirile sale, și nu doar o parte a sa” (subl. – I.G.).⁵⁶⁷

Abordarea fenomenului muzical din această perspectivă ne permite să țintim în esența lui. Obiectul nostru de studiu în această

⁵⁶⁴ Ержемский Г. *Психология дирижирования*, Москва, Музыка, 1988, с. 33.

⁵⁶⁵ Выготский Л. *Психология искусства*, Москва, 1968, с. 268.

⁵⁶⁶ Sessions R. *Op.cit.*, p. 16, 77.

⁵⁶⁷ Idem, p. 24.

lucrare nu sînt manifestările exterioare ale muzicii – activitățile muzicale (ca forme de a face muzică): compunere, interpretare, audiere sau însăși lucrarea (creația) muzicală ca produs material finit. Aceste aspecte au constituit deja obiecte de studiu în scrierile muzicologice și psihologice. Pe noi ne interesează aspectul interior al problemei – nu activitatea muzicală, ci *actul* muzical, nu lucrarea, ci comunicare cu *muzica* lucrării. Or, formele de activitate muzicală au apărut relativ tîrziu în plan istoric – inițial muzica se făcea nu de dragul formelor, ci pentru necesitățile interioare ale omului. La fel au stat lucrurile și cu lucrarea muzicală. Omul cînta pentru sine, nu pentru a compune lucrări sau a evolua în scenă. Actul muzical a fost la origini nediferențiat și indivizibil. Încă Humboldt (dar și alții) considera că „finisarea” nu este caracteristică muzicii, definind esența ei ca „acțiune”, nu ca „produs” („lucrare”). A. Bonaventura în același spirit afirma că opusul muzical poate fi „frumos și util” („pulchrum et utile”), dar nu „finisat”. La această idee revine avangardismul muzical de astăzi, care înlocuiește noțiunea de „lucrare muzicală” prin cele de „formă deschisă”, „eveniment sonor”, „acțiune”. Odată cu apariția „formelor de activitate” și a „lucrării” accentul în cercetarea muzicii se transpune, în mare parte, de pe interior pe exterior. Psihologia profundă a muzicii este interesată, însă, de actul trăirii muzicii, fie că această muzică constituie o frază muzicală, un fragment mai amplu din lucrare sau o întregă sonată, operă. Profunzimea trăirii muzicii nu ține în mod direct și neapărat de mărimea lucrării (de timpul în care ea se desfășoară). De aceea, sub aspect psihologic nu e posibil de făcut distincție între un colind, de exemplu, și o simfonie.

Termenul de „trăire” a intrat în limbajul filozofic spre mijlocul sec. al XIX-lea (prin cuvintele germane „Erlebnis” și „erleben”), cu aplicație la teoria cunoașterii.⁵⁶⁸ Rădăcinile lui, însă, vin din sec. al XIII-lea, avînd legături cu vocabularul mistic, mai exact, romantic-panteist. Noțiunea trimite la o *trăire nemijlocită*, care e evidentă, care se poate dispensa de orice analiză și care este capabilă să prindă la direct realitatea vie. Termenul a fost preluat de gînditorii romantici, care se aflau în opoziție cu limbajul raționalist al epocii Luminilor. Cel care a clasicizat termenul a fost Wilhelm Dilthey, reprezentant al „filozofiei vieții”, autorul unei adevărate teorii a trăirii. În 1905 Dilthey

⁵⁶⁸ Cf: Husserl E. *Meditații carteziene*, București, Humanitas, p. 211-213 (notele făcute de A. Crăiutu).

publică lucrarea *Das Erlebnis und die Dichtung* („Trăirea și poezia”). Pentru Dilthey termenul desemnează un act în care ceea ce este trăit și experimentat face corp comun cu actul propriu-zis. O primă definiție a termenului „Erlebnis” o dă W.T.Krugs în a treia ediție (1838) a lucrării *Encyklopädisches Lexikon in bezug auf die neuste Literatur und Geschichte der Philosophie* („Lexiconul enciclopedic care se referă la literatura cea mai nouă și istoria filosofiei”). Pentru E. Husserl „Erlebnis” este în primul rînd un act al conștiinței pure. Întrucît aceasta este prin definiție intențională, Erlebnis este o stare intențională a conștiinței, un act, o „experiență”. Astfel, „experiența” („Erfahrung”) și „trăirea” („Erlebnis”) sînt legate direct între ele. Levinas și Peiffer, traducătorii francezi ai *Meditațiilor carteziene*, traduc „Erlebnis” prin „état vecu” (= „stare trăită”). P. Ricoeur a tradus „Erlebnis” prin „vecu”. În glosarul său de termeni husserlieni întîlnim „le vecu, vivre, flux du vecu”. Atenționăm asupra cuvîntului „flux”, care indică la temporalitate, de care este legată direct muzica. W. James a definit conștiința la fel ca „flux de trăire”.⁵⁶⁹ Muzica, astfel, prin fluxul său pune stăpînire pe întreaga conștiință. E. Ansermet la fel aplică termenul de „vecu” în definirea fenomenului de „trăire muzical”: „Muzica întotdeauna a fost pentru mine o stare trăită („vecu”).⁵⁷⁰

Dicționarul explicativ al limbii române tratează „trăirea” ca „proces sufletesc, experiență interioară (trăite cu intensitate); „a trăi” înseamnă „a simți cu intensitate, a participa emotiv”. Evidențiem termenul „intensitate” = a intra în tensiune (interioară).

Unul din dicționarele de psihologie⁵⁷¹ caracterizează noțiunea de „trăire” ca „totalitatea evenimentelor înscrise în fluxul existenței, așa cum acestea sînt imediat percepute și înregistrate de conștiința subiectivă. Imediatitatea, trăsătură neîndoiește esențială a experienței trăite, înseamnă coincidența obiectului și a conștiinței, exclusă fiind orice construcție conceptuală”.⁵⁷² Încercătura afectivă este aici foarte importantă, ea avînd valoarea unui semnal. Termenul presupune

⁵⁶⁹ Ey H. *Op. cit.*, p.54.

⁵⁷⁰ Ansermet E. *Op. cit.* p. 23.

⁵⁷¹ De remarcat, că intrarea termenului de „trăire” este recentă în vocabularul științei psihologice, de aceea el poate fi întîlnit doar în ultimele dicționare de psihologie.

⁵⁷² Doron Roland/Parot Françoise. *Dicționar de Psihologie*. București, Humanitas, 1999, p. 796.

opoziția față de o raționare conceptuală și se referă la un câmp de imediatețe fluid.⁵⁷³

Alt dicționar în materie dă următoarea interpretare noțiunii.⁵⁷⁴ „Trăire“ – stări multiemoționale ale subiectului, prezente în conștiință și subconștient, apărute pentru el ca fenomene-evenimente ale Eu-lui personal, ale vieții personale. Trăirea metabolizează psihicul, lumea interioară, duce la reevaluarea propriei ființe, a propriei existențe, a valorilor vieții.

Actul de trăire se produce, în esență, nu cu orientare spre exterior (lucruri, oameni), ci spre interior, deconectat de lumea exterioară (accent se face pe propriile stări, emoții, convingeri, motive, care se află în funcție de propria viziune asupra existenței, sensului ei). Obiectul trăirii e lumea esențelor spre deosebire de emoții-sentimente care se axează, ca regulă, pe fenomenele lumii manifestate. Dacă emoțiile-sentimentele sînt orientate spre exterior (spre lumea lucrurilor din afară), apoi trăirea este orientată, eminent, spre profunzimile din interior. Trăirea se evidențiază prin *grade de intensitate*.

Trăsăturile nominalizate sînt caracteristice inclusiv trăirii muzicale. „Sensul muzical nu ține de conștiința clară. Acțiunea, prin intermediul căreia prindem în sunete muzica, ochii n-o văd, pentru că ea este însăși viața mea sau, mai corect, maniera mea de a trăi fenomenul sonor. Scopul e atins, acțiunea a luat sfîrșit, dar conștiința care le-a dat sens a rămas cu taina sa, în umbra inconștientului. Revenind la obiect, prin reflecții retrospective nu găsesc nici urmă din experiența trăită“.⁵⁷⁵ De aceea, fiecare reîntîlnire cu aceeași muzică este o nouă trăire. În muzică nu căutăm date, informații, demonstrații (care s-ar epuiza, mai devreme sau mai tîrziu), dar noi întîlniri-trăiri. Și ea oferă acet lucru la nesfîrșit. Dacă muzica ar exista doar pentru „a lua cunoștință“, atunci demult muzica marilor clasici devenea exponat de muzeu.

Raționamentele pot fi supuse anumitor erori, de aceea opiniile intelectuale devin deseori motive pentru controverse. Trăirea-simțirea, însă, nu naște controverse. (De aici, putem cînta în cor, dar nu putem vorbi în cor. La fel, omul cîntă de unul singur, dar nu vorbește de unul singur. Pentru că muzica nu este atît mijloc de comunicare, cît mijloc

de trăire). O trăirea artistică sinceră nu poate fi falsă. De aceea, mesajul lucrării poate fi prins și înțeles adecvat doar fiind trăit. „A înțelege arta cîntului înseamnă a cuceri o nouă capacitate de percepție ce duce la a trăi viața în mod diferit, la a trăi esențialul din lăuntru nostru“, scrie cîntăreața Gabriela Cegolea.⁵⁷⁶

Atunci cînd unii compozitori (Enescu, Wagner, dar și alții) identifică muzica cu iubirea, au în vedere, probabil, acest aspect – similitudinea trăirii adevărate și profunde în ambele cazuri. P. Florensky accepta importanța intensității interioare a experienței iubirii pentru actul de creație. Pentru că în iubire trăirea își află expresia sa supremă, atinge forma culminațională.⁵⁷⁷ Acesta este unul din punctele comune ale muzicii și iubirii alături de altele – identificarea/contopirea interioară cu obiectul, dăruirea totală, actualizarea și valorificarea calităților supreme ale Eu-lui. E imposibil a învăța să înțelegi și să iubești muzica fără a învăța s-o trăiești. Or, e imposibil să cunoști iubirea în afara stării de iubire. Dacă alte arte (teatrul, literatura, pictura) prilejuiesc co-trăirea – alăturarea la trăirea personajelor, atunci muzica e trăire a sinelui la direct, fără intermediari. În muzică subiectul se identifică cu obiectul. Fiind trăire-simțire, actul muzical este *ființare-împlinire*. Trăirea, ca proprietate a *Eului*, intră în structura conștiinței, alcătuiind nucleul ei. Trăirea este absolutul experienței. Prin trăire se produce sesizarea globală a sensului existenței.⁵⁷⁸

A trăi muzica înseamnă a te afla sub imperiul legilor ei supreme. De îndată ce răsună o muzică simțim cum interiorul nostru se schimbă, luînd altă tonalitate. Spiritul se deschide Armoniei.

⁵⁷³ Idem, p. 797.

⁵⁷⁴ *Современный словарь по психологии*. Автор-составитель В.В. Юрчук, Минск, 1998, с. 463-464.

⁵⁷⁵ Ansermet E. *Op.cit.*, p. 116.

⁵⁷⁶ Cegolea Gabriela. *Vox mentis*, București, 1995, p. 36.

⁵⁷⁷ Cf: *Бессознательное*...с. 75.

⁵⁷⁸ Ey H. *Op. cit.*, p. 47, 33, 50.

Capitolul IV. POST-PSIHOLOGIE MUZICALĂ

4.1. PRELUDIUL LA O META(TRANS)PSIHOLOGIE MUZICALĂ

„Muzica ne este dată pentru a vedea invizibilul și a auzi inaudibilul.”
(George Bălan)

Specificul abordării subiectului lucrării și logica expunerii cer, inevitabil, încheierea ei cu un mic capitol de natură post-psihologică. Pentru că, iată, muzica a intrat în lumea noastră psihologică, a pus-o în acțiune afectivă multiplă, la diferite nivele, sub diferite forme. Or, aceasta și este, în general, rațiunea comunicării omului cu fenomenul muzicii – de a-i produce acestuia emoții-sentimente, plăcere auditivă, de a-i descoperi originale mișcări interioare. Majoritatea din noi anume așa își construiește (fie conștient, fie inconștient) relația cu muzica. Dar, după cum s-a făcut văzut foarte frecvent pe parcursul lucrării, calea muzicii spre profunzimile universului nostru interior nu oprește aici. Ea înaintază mai departe, *transcende psihologicul* pentru a intra în ceea ce se numește suprapsihologic. Cunoașterea adevărată a muzicii, scrie G.Bălan, începe o dată ce ne-am ridicat deasupra valurilor psihismului. Combustia emoțională trebuie să fie doar impulsul care ne conduce spre inima ei. A ne identifica cu gândirea muzicală nu înseamnă a deveni insensibili la magia sunetelor, ci a trăi această magie la alt nivel. Rolul muzicii este să-l propulseze pe om în spații aflate *dincolo* de „meteorologia” psihică.⁵⁷⁹ În caz contrar, ea devine fenomen ordinar al vieții. Or, am văzut că ea este mai mult decât atât – este însăși „esența lumii” (vorba gânditorilor din toate timpurile), atât a celei dinafara noastră, cât și, în special, din interiorul nostru.

Rațiunea capitolului este de a scoate în evidență unele caracteristici ale acestei comunicări metapsihologice cu acest fenomen ce ne transcende ființa. Pentru a nu inventa nimic sau a nu vorbi speculativ, precum și pentru a obține o „credibilitate științifică” din partea cititorului, am construit materia pe autori, care anume astfel

înțeleg și percep (*simt!*) muzica, scrierile lor venind aici ca mărturie și argument. Tratarea dată de ei muzicii în raport cu interiorul uman se ridică deasupra stratului psihologic de suprafață pe care a reușit să-l exploreze până acum știința psihologică. Răspunsuri strict „științifice” la ceea ce se întâmplă în profunzimile încă nesondate ale *Eului* sub aspectul acțiunii muzicii deocamdată nu sînt, dar un cercetător consecvent va încerca măcar să atingă această problemă (chiar dacă ea ar ieși puțin, ar părea, din cadrul obiectului de cercetare). În caz contrar, calea parcursă i se va arăta neîntregită. Doar întrezărirea a ceea ce poate urma mai departe îl va satisface pentru moment, oferindu-i o clipă de răgaz și o satisfacție morală înaintea unor noi căutări.

4.2. MUZICA – FILOZOFIE TRĂITĂ

„Cu fiecare ascultare a muzicii îmi pare că devin mai filozof, un mai bun filozof decât cel care mă credeam.”
(Friedrich Nietzsche)

Muzica și filozofia se află în două tipuri de relații: 1) Legătura muzicii cu știința filozofică (similar cu legătura istoriei cu filozofia, a limbii cu filozofia etc.); 2) Însăși muzica este o filozofie, adică o modalitate de a pune întrebări și oferi răspunsuri asupra vieții-existenței (ea e considerată chiar „o filozofie mai superioară decât filozofia” – Beethoven, Schopenhauer, Nietzsche, Cioran ș.a.). Conform obiectului nostru de studiu, ne interesează aspectul doi al problemei.

Așadar, ce fel de filozofie este muzica? Dacă filozofia științifică, savantă este o filozofie „gîndită” (este sistem, concept, raționament mintal), atunci muzica este o filozofie „vie, „trăită”. Adevărurile vieții aici nu apar doar ca operații abstracte ale minții, dar „se simt”, trec prin spațiul activ al Eu-lui, sînt tratate ca *experiență interioară personală*. Or, există o diferență substanțială între aceste două feluri de a filozofa. A gîndi idei și a trăi idei sînt lucruri diferite. Filozofia tinde să cunoască adevărul, muzica – să-l trăiască.

Pentru a exemplifica subiectul în discuție, am ales cazul Cioran (cu toate că s-ar putea face referință la un șir întreg de gînditori, care tratau muzica ca trăire-înțelegere adevărată, profundă și directă a existenței). Or, pentru Cioran muzica a fost în exclusivitate o filozofie vie. Muzica, consideră filozoful, „e singura artă care conferă un sens

⁵⁷⁹ Bălan G. Cum să ascultăm muzica, București, 1998, p. 123.

cuvîntului absolut; e absolutul trăit”.⁵⁸⁰ De n-ar exista imperialismul conceptului, muzica ar fi ținut loc de filozofie adevărată, ca paradis al existențelor inexprimabile. În muzică vidul se convertește în plenitudine, toate stările sufletești se transformă în trăire muzicală și capătă caractere noi. Să învățăm a trăi lucrurile de deasupra lor, să trăim prin transcendență, zice Cioran. Or, acest lucru ni-l oferă din plin muzica. „Voința mea cea mare, mărturisește filozoful, voința mea persistentă, intimă...ar fi să nu mă reîntorc niciodată din stările muzicale, să trăiesc exaltat, vrăjit și înnebunit într-o beție de melodii...să fiu eu însumi o muzică de sfere, o explozie de vibrații, un cântec cosmic, o înălțare în spirale de rezonanțe”.⁵⁸¹ „Extazul muzical este o revenire la identitate, la originar, la rădăcinile primare ale existenței”.⁵⁸² Numai fericirile muzicale, continuă gânditorul, i-au dat senzația de nemurire. „Cînd toată existența devine muzică și toată ființa ta un tremur, iată unde încetează regretele!”.⁵⁸³ „Numai prin auz lucrurile nebănuite devin clare în suflet”.⁵⁸⁴ Fără patimile muzicii, ce-am face oare cu simțirea caligrafică a filozofilor?, întreabă Cioran. Muzica adevărată ne face să palpăm timpul, pentru că ea e mijlocul prin care ne vorbește timpul. Numai muzica ne face să pricepem cum eternitatea poate evolua. Infinitul, un nonsens pentru filozofie, e realitatea, esența însăși a muzicii. Ce vezi, ridică la rangul de vedenie, ce auzi, la nivelul muzicii, ne îndeamnă filozoful. „Aș vrea ca-n om viața să curgă pură ca muzica lui Mozart”.⁵⁸⁵

4.3.MUZICA ȘI LUMEA SUPRASENSIBILĂ

Muzica este un mijloc de explorare nu numai a psihologicului nostru, dar și a zonelor suprasensibile.⁵⁸⁶ Deoarece fiecare din centrele

energetice ale ființei sînt legate de un anumit plan al conștiinței, prin repetarea specifică a anumitor sunete are loc intrarea în planul respectiv al conștiinței.

Prin anumite combinații de sunete se poate intra în contact cu diverse nivele ale conștiinței, de la cele inferioare la cele superioare. Sonoritățile care realizează ascenderea la planurile superioare sînt muzica, poezia și mantrele Vedelor și Upanishadelor, consideră orientalii. Un gen de „mantră” creștină, am adăuga noi, este rugăciunea, rostirea psalmilor, prin intermediul cărora persoana dobîndește o stare specifică a conștiinței. Muzica și poezia, care nu sînt altceva decît procese inconștiente de operare cu vibrațiile superioare, pot deveni mijloace puternice de deschidere a conștiinței.

Cei care sînt capabili să intre în comunicare cu planurile superioare – dar prin aceștea se numără muzicienii, poeții, pictorii – înainte și dincolo de ideile pe care doresc să le exprime, *aud* mai întîi ceva, zice Satprem. Anumite vibrații, ritmuri pun stăpînire pe întreaga ființă ca apoi, pe măsura coborîrii în zona mentalului, să capete formă de muzică, versuri, culori. Dar cuvîntul sau ideea, muzica sau culoarea sînt doar consecință, ele doar dau formă vibrației primare. Există o pre-cunoaștere care știe și vede înaintea conștiinței și-și trimite impulsul spre aceasta. Și dacă poetul, compozitorul șlefuiesc permanent lucrarea, ei o fac nu pentru a perfecționa forma sau a găsi o expresie cît mai perfectă, ci pentru a prinde cît mai exact această vibrație. Iar dacă acest lucru nu se întîmplă, dispare toată vraja operei. „Dacă măcar o singură dată, fie pe cîteva minute, vom fi auzit această Muzică, care cîntă acolo sus, nouă ni se va deschide ceea ce auzeau Beethoven și Bach”, continuă Satprem.⁵⁸⁷

Subconștientul, inconștientul sînt zone instinctuale, „biologice”. Dar există supraconștientul, care este „dumnezeiesc”, spiritual. Psihologia modernă a ajuns să înțeleagă importanța inconștientului, scrie Satprem. Însă psihologii au văzut doar o parte a tabloului – subconștientul, și n-au văzut cealaltă parte, supraconștientul. Psihologia de vîrf, adică psihologia supraconștientului, își așteaptă ora. Psihologii moderni (Freud ș.a.) privesc de jos în sus, explicînd lumina prin întuneric. Muzica coboară

transcendentală a muzicii, București, 2000. Dewhurst-Maddock O. *Terapia prin sunete*, București, 1998, Хазрат Инаят Хан. *Мистицизм звука*, Москва, 1998 ș.a.)

⁵⁸⁷ Satprem. *Op. cit.*, p. 205.

⁵⁸⁰ Cioran și muzica, București, 1996, p. 14. (Materia expusă în continuare în acest subcapitol se întemeiază pe sursa în cauză).

⁵⁸¹ P. 31.

⁵⁸² P. 31.

⁵⁸³ P. 61.

⁵⁸⁴ P. 63.

⁵⁸⁵ P. 65.

⁵⁸⁶ În calitate de argument în tratarea acestui subiect ne vom referi, în special, la lucrarea: *Сатпрем. Шри Ауробиндо, или Путешествие сознания*. Санкт-Петербург, 1993, capitolul „Poezia mantrelor” (cu toate că pot fi făcute referințe și la alte studii de acest gen, de exemplu: Dan Scurtulescu, Felicia Scurtulescu. *Calea*

în conștiința noastră de sus, de pe planul superior, ea nu vine de jos, din zona „umbrelor”. De aceea, prin ea obținem acces la planurile superioare ale conștiinței.

Muzica introduce și consolidează în corp vibrațiile supramentale. Ea ne creează posibilitatea de a trăi în zonele superioare fără a ne izola, totodată, de viața obișnuită. Muzica ne permite să intrăm în supremele ritmuri psihologice, ritmuri care ies în afara scurtei pulsații de viață ordinară. Misiunea noastră este de a nu crea obstacole în calea fluxurilor de sus, dar a le permite să străpungă întreaga ființă, care se va impregna de o neordinară energie, forță. Aceasta e forța Spiritului. E necesar de a descoperi și a învăța să trăim în noi această forță. Luminând inițial stratul superior al ființei, ea coboară din nivel în nivel calm, pe neobservate, dar irezistibil ca să cuprindă întregul, aducând armonie și instalând în noi un nou ritm. Aceasta este o ieșire într-o nouă zonă a cunoașterii, a viețuirii. Dacă vom insista să apelăm la „obiectivism” ca la unicul criteriu al adevărului, toată această lume poate să ne scape. „Desigur, de existența beefsteak-ului te poți convinge ușor și reiese că beefsteak-ul e mai obiectiv decât bucuria din ultimele cvartete ale lui Beethoven”.⁵⁸⁸ Dar aceasta sărăcește lumea și nicidecum nu duce la descoperirea marile comori ale omenirii.

Autorii lucrării *Calea transcendențială a muzicii* afirmă cu certitudine că elementul central și substratul semnificării actului de trăire muzicală este revelarea Sinelui.⁵⁸⁹ Sinele, ca formă subtilă și mișcare, este cel mai aproape ca esență de energia universală nemanifestată (pentru că el este frecvență a vibrațiilor energetice, după teoria super-corzilor). De aceea, „muzica îndeplinește exemplar rolul de a favoriza depășirea pragului, deschizând minții calea spre supraconștiință și spre Sine.”⁵⁹⁰ După autori, fenomenul muzical la un pol e sunet și reacție organică (de la nivelul molecular la cel psihic), iar la celălalt pol e intuiție a Sinelui. Actul de trăire muzicală cuprinde Eul, dar și Sinele ca două polarități de natură comună și de esență distinctă într-o unitate procesuală, cinetică. „Aceași natură complexă a actului de trăire muzicală impulsionează și permite crearea unui model al Conștiinței, adică îi relevă intelectului pur o cale spre Sinele

de care și ființa muzicii aparține”.⁵⁹¹ Autorii concluzionează că e greșit formulată ipoteza influenței muzicii asupra conștiinței ca scop în sine și ca finalitate. Aceasta e doar o primă fază, numită „apelul la sentimente”. A doua fază pune în mișcare intelectul care precizează intenționalitatea conștiinței. Și doar a treia fază, revelarea Sinelui, este cea superioară. Ea este cheia înțelegerii modului în care muzica își exercită puterea asupra ființării noastre. Aceste trei trepte succesive ale acțiunii muzicii constituie, după autorii citați, dialectica actului de trăire muzicală. Revelarea Sinelui prin muzică implică o îndepărtare de psihic, de personalitatea empirică. Liber de povara sentimentelor, suprimându-le, Sinele lărgeste cunoașterea. Dacă muzica operează cu sentimente la o primă etapă, apoi ulterior ea generează conștiința care depășește zona sentimentelor, oferă modelul desprinderii de ele, adică de ceea ce ne leagă într-un mod strâmt, fatal de viața obișnuită. În actul muzical ascultătorul simte că puterea sentimentelor e prea săracă pentru a justifica starea neobișnuită în care l-a transpus muzica. Fără să știe, începe să caute altceva. În rezultat, se instaurează o stare globală a conștiinței, care deschide un nou orizont înțelegerii.⁵⁹² A înțelegerii obiective, dar și subiective, am adăuga noi – a cunoașterii de sine. Pentru Berdiaev, subiectivitatea e adevărata obiectivitate.

4.4. MUZICA – CUNOAȘTERE SUPREMĂ: CUNOAȘTERE DE SINE

„Cei ce posedă știința știu „ce”, dar nu știu „de ce”;
cei ce posedă arta știu „de ce”, adică cunosc cauza.”

(Aristotel)

„Arta, și în special muzica,
este superioară științei
în actul de surprindere și de
dezvăluire a esenței realității.”

(Martin Heidegger)

„Scopul artei este să dea o cunoștință completă despre lume. În creațiile artistice natura și omul ne apar într-o realitate mai adâncă decât ne apar în științe. Arta ne ajută să pătrundem în eternul omenesc pe o cale mai directă, decum pătrundem prin mijlocirea științei. Lumea

⁵⁸⁸ Idem, p. 51

⁵⁸⁹ Scurtulescu D., Scurtulescu F. *Op. cit.*, p. 6, 68.

⁵⁹⁰ Idem, p. 87.

⁵⁹¹ Idem, p. 106.

⁵⁹² Idem, p. 134.

eternelor realități este lumea formelor artistice”.⁵⁹³ Acest leitmotiv, enunțat încă de C. Rădulescu-Motru, este întâlnit astăzi tot mai frecvent în studiile filozofice și estetice, devenind parcă, odată cu trecerea timpului, tot mai adevărat.

Problema cunoașterii umane se desfășoară sub două aspecte: 1) cunoașterea lumii; 2) cunoașterea de sine. Primul tip de cunoaștere include cunoașterea ca atare – a lumii, existenței, vieții, chiar a omului ca fenomen al lumii. Al doilea tip e o cunoaștere specifică – ce sînt eu? ce pot eu? ce trebuie să fac ca să-mi valorific eu-l, să-mi realizez adecvat darul suprem – viața din mine? Problema cunoașterii se considera tradițional ca fiind problema filozofiei. Însă odată cu afirmarea psihologiei ca știință cu drepturi egale între alte științe obiective această cunoaștere a eu-lui personal devine și problema ei. Acest lucru l-a afirmat la fel C. Rădulescu-Motru, încă la începutul sec. al XX-lea, când știința psihologică nu atinsese realizările de azi. Psihologul susținea că anume psihologia este știința care poate să dea acea „cunoaștere de sine” pe care filozofia o postulează.⁵⁹⁴

Problema cunoașterii, în general, nu numai că este o problemă destul de complicată, ea este destul de delicată. Pentru că există cunoaștere directă, pozitivistă – și se consideră că anume ea este cea adevărată, obiectivă. Și există cunoaștere indirectă, „ascunsă”. Gîndirea modernă descoperă o insuficiență a cunoașterii bazate doar pe cele două forme determinate de gnoseologia occidentală – cunoașterea senzitivă și cunoașterea rațională (și care derivă din cele două sisteme de semnalizare). Astăzi este formulată opinia despre trei, dar, mai larg, despre o pluralitate de forme de cunoaștere a existenței și, respectiv, o pluralitate de sisteme de semnalizare care funcționează, posibil, nu numai prin intermediul organelor de simț, al creierului, dar și al altor organe (inimă ș.a.) – pînă la urmă, a ființei umane în totalitate sa.⁵⁹⁵ Prin aceasta știința modernă ajunge la necesitatea tratării problemei cunoașterii inclusiv în stil oriental: omul cunoaște lucrurile prin diversele centre energetice ale corpului-organismului său, precum și prin diferite tipuri de conștiință.

Fără îndoială, omul cunoaște lumea printr-o totalitate de capacități cognitive. Dar, pe lîngă aceasta, el de fiecare dată (cu un

grad mai mic sau mai mare de claritate) simte prezența a ceva ce se găsește în afara acestor instrumente de cunoaștere.⁵⁹⁶ Orice senzație trezește reflexe aflate nu numai pe un singur plan, acela al ființării clare, dar provoacă o ascunsă trăire a încă ceva, a unei realități de altă natură. Acest tip de cunoaștere se proiectează în conștiință sub forma unei satisfacții interioare indescriptibile, sub forma atingerii unei miraculoase și tainice armonii. Și în aceste clipe omul înțelege că toate formele de cunoaștere exterioară dată în simțuri la direct sînt doar niște mijloace pentru realizarea unei alte cunoașteri, superioare.⁵⁹⁷

Există fenomene (și sensuri) care pot fi prinse doar prin simțuri și trăiri specifice. Așa ar fi, de exemplu, trăirea sacrului, care nu poate fi conceptualizat, raționalizat, explicat, ci poate fi doar simțit. Astfel de trăiri specifice și astfel de sensuri pot fi atinse și prin/în muzică. Muzica este și ea o „religans” (re-legătură), pentru că restabilește relația noastră cu Absolutul. Prin cunoscuta definiție dată muzicii ca „exercițiu aritmetic al sufletului pe care-l face fără ca să știe” – Leibniz subliniază caracterul irațional al muzicii, arătînd că percepția ei contribuie la o cunoaștere aparte, tainică. E „cunoașterea inimii” („raison du coeur”) cu logica sa specifică, de care zicea încă B. Pascal. Cunoașterea prin muzică prilejuiește o cunoaștere distinctă – cunoașterea prin „intrarea” în obiectul cunoașterii, prin identificarea-contopirea cu el.

În actul psihologic numit „stare de muzică”, în interiorul uman se desfășoară și se valorifică procese psihice dintre cele mai ascunse, care în alte situații psihologice nu se pot desfășura. „Muzica se îndepărtează și se eliberează de afectivitatea comună”, sublinia H. Delacroix.⁵⁹⁸ În cîntul spontan muzica nu se prezintă ca o operă de artă, „ci ca o supranatură, ca o stare divină, ca o existență supraumană, liberă de divizarea în „fizic” și „psihic”, în „interior” și „exterior”.⁵⁹⁹ Muzica, astfel, nu este doar fenomen artistic și estetic, ci *metaartistic* și *metaestetic*; ea iese, hotărît, în afara acestor feluri de a o trata și percepe.

N. Crainic, în reflecțiile sale despre muzică, în calitate de ascultător de rînd scrie: „Aceasta este menira marelui arte: să descopere dimensiunile cerești ale omului. O audiție wagneriană mă ridică mai

⁵⁹⁶ Drăgănescu M. *Tensiunea filozofică și sentimentul cosmic*. București, 1991.

⁵⁹⁷ Шмаков В. *Op. cit.*, p. 25-26.

⁵⁹⁸ Cf: Iorgulescu A. *Op. cit.*, p. 39.

⁵⁹⁹ Эйрек К. *Op. cit.*, p.42.

⁵⁹³ Rădulescu-Motru Constantin. *Elemente de metafizică*, Iași, 1997, p. 18.

⁵⁹⁴ Idem, p. 75.

⁵⁹⁵ Волков Ю., Поликарпов В. *Op. cit.*, p.327.

presus de mine însumi”⁶⁰⁰ „Arta ne conduce dincolo de noi înșine. Arta îl conduce pe om de mână prin cuvânt, prin muzică, chiar la sursa misterului”, afirmă E. Ionesco.⁶⁰¹ Ea face aceasta „pentru a ne restitui nouă înșine, a ne scoate din noi înșine, a ne pune față în față cu noi înșine.”⁶⁰²

Presupune, oare, trăirea interioară, orientată cu predilecție spre profunzimile *Eului*, o izolare de viața obișnuită? Dimpotrivă. Prin descoperirea și valorificarea potențelor *Eului* ea conduce spre o implicare mai superioară în lumea reală, spre o viață mai adecvată. Muzica ne conduce direct la descoperirea și afirmarea *individualului* din noi, a ființei noastre ca *valoare irepetabilă*, la descoperirea și realizarea a ceea ce este *superior* în fiecare din noi. „Conștiința noastră e înstrăinată de ea însăși și împotmolită într-un strat marginal al sufletului: stratul îndoielilor, impulsurilor obscure, neliniștilor exasperate. Da, și acestea fac parte din natura umană, dar am comite o eroare tragică crezând că ele ar reprezenta substratul nostru cel mai intim și că suntem în mod fatal predestinați să ne ducem existența sub teroarea lor, scrie G. Bălan. Adâncul adâncurilor din om – acela la care n-au ajuns psihanaliztii moderni, dar în care vechii maeștri ai muzicii ancorează demult – este nu întuneric, ci lumină, nu zbucium, ci pace, nu conflict, ci iubire. Lumină, pace, iubire – aceasta este esența intimă a omului”, încheie gânditorul.⁶⁰³ Și a muzicii, am adăuga noi.

Aceste reflecții răzlețe sînt suficiente, credem, pentru a demonstra capacitatea muzicii de a constitui un mijloc dintre cele mai eficiente în realizarea cunoașterii supreme care este *cunoașterea de sine*. Cunoașterea muzicii, coborîrea în zona sensurilor ei profunde nu este posibilă fără coborîrea în interiorul propriu, realizînd, prin aceasta, cunoașterea, valorificarea și edificarea lui.

4.5. CALEA TRANSPSIHICĂ A MUZICII

După cum am demonstrat pe parcursul întregii lucrări, muzica pune stăpînire *totală* pe ființa umană – de la nivelul microcelular, al simțirii-gîndirii „cuantice”, microvibratorii, la cel al realizării unei

⁶⁰⁰ Crainic Nichifor. *Zile albe, zile negre. Memorii*, București, 1991, p. 164.

⁶⁰¹ Ionesco Eugene. *Sub semnul întrebării*. București, Humanitas, 1994, p. 58.

⁶⁰² Idem, p.59.

⁶⁰³ Bălan George. *Răspunsurile muzicii*. București, 1999, p. 8.

comunicări specific-sonore cu alte planuri ale existenței. Dacă relația obișnuită cu muzica se produce la nivel de emoții-sentimente, adică în cadrul „psihologicului”, apoi la gradul superior de comunicare ea ne scoate din psihologic. Și dacă nivelul „de început” al intrării muzicii în interiorul nostru este de natură fiziologică, iar cel de „ieșire” – suprapsihologică, putem vorbi de *calea transpsihică a muzicii*. Ea transcende ființa noastră psihică la ambele capete. Aceasta este *calea ei regală*.

BIBLIOGRAFIE

1. Adler Alfred. *Sensul vieții*. București, IRI, 1995
2. Ansermet Ernest. *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, 2 vol., Neuchâtel (Suisse), 1961
3. Arnheim Rudolf. *Arta și percepția vizuală. O psihologie a văzului creator*. București, Meridiane, 1979
4. Аллахвердов В.М. *Психология искусства*. Санкт-Петербург, Издательство ДНК, 2001
5. Асафьев Борис. *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград, Музыка, 1971
6. Athanasiu Andrei. *Elemente de psihologie medicală*. Ed. Medicală, București, 1983
7. Athanasiu Andrei. *Medicină și muzică*. București, Ed. Medicală, 1986
8. Bagdasar Nicolae. *Teoria cunoștinței*, Iași, Univers enciclopedic, 1995
9. Bălan George. *Cum să ascultăm muzica*. București, Humanitas, 1998
10. Bălan George. *Qu'exprime la musique?* Sankt Peter (Germania), Musicosophia, 1987
11. Bălan George. *Misterul Bach*. București, Ed. Florile dalbe, 1997
12. Bălan George. *Răspunsurile muzicii*. București, Univers, 1999
13. Bălan Th. *Scoarța cerebrală și muzica*. In: *Studii de muzicologie*, vol. IX, București, 1973, p. 269-292
14. Beaufrils Marcel. *Musique du son, musique du verbe*. Paris, 1954
15. Bârlogeanu Lavinia. *Psihopedagogia artei*. Iași, Polirom, 2001
16. Bejat M. *Ce este talentul?* București, 1967
17. Bentoiu Pavel, *Gândirea muzicală*, București, Ed. Muzicală, 1975
18. Bergson Henri. *Eseu despre datele imediate ale conștiinței*, Iași, Antet, 1999
19. Bergson Henri. *Gîndirea și mișcarea*. Iași, Polirom, 1995
20. Bergson Henri. *Evoluția creatoare*. Iași, Institutul European, 1998
21. Бершадская Татьяна. *Лекции по гармонии*. Ленинград, Музыка, 1985
22. *Бессознательное. Многообразие видения*. Новочеркасск, Сагуна, 1994
23. Biberi Ion. *Funcțiunile creatoare ale subconștientului*. București, Fundația Carol II, 1938
24. Binet Alfred. *Sufletul și corpul*. București, IRI, 1996
25. Блинова М. *Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности*. Москва, Музыка, 1974
26. Бочкарёв Л. *Психология музыкальной деятельности*, Москва, ИП РАН, 1997
27. Breton Le David. *Despre tăcere*. București, All Educational, 2001
28. Caïn Anne, Caïn Jaque. *Freud și muzica*. București, Ed. Trei, 1997

29. Capra Fritjof. *Taofizica*. București, Ed. Tehnică, 1995
30. Cegolea Gabriela. *Vox mentis*. București, Ed. Europa Nova & Ed. Armonia, 1995
31. Cezar Corneliu. *Introducere în sonologie. Acțiunea undelor sonore asupra nivelelor fizico-chimic, biologic și psihologic*. București, Ed. Muzicală, 1984
32. *Cioran și muzica*. București, Humanitas, 1996
33. Ciurea Rodica. *Lecții de Psihologia muzicii*. Cluj, Conservatorul „Gheorghe Dima”, 1978
34. Cozma Carmen. *Meloeticul. Eseu semiotic asupra valorilor morale ale creației artistice muzicale*. Iași, Junimea, 1996
35. Cuclin Dimitrie. *Tratat de estetică muzicală*. București, Tiparul „Oltenia”, 1933
36. Cuvelier André. *La musique et l'homme ou Relativité de la chose musicale*. Paris, 1949
37. Daniélou Alain. *Sémantique musicale. Essai de psychophysiologie auditive*. Paris, 1976
38. Delacroix Henri. *Psihologia artei*. București, Meridiane, 1983
39. De Chardin Pierre Teilhard. *Scrisori inedite*. Iași, Pilorom, 2001
40. Dewhurst-Maddock Olivea. *Terapia prin sunete*. București, Teora, 1998
41. *Dicționar de Teosofie – Esoterism – Metafizică – Orientalism – Masonerie*, București, Ed. Herald, 1996
42. *Dicționar Enciclopedic de Psihologie*. Coord. Ursula Șchiopu, București, Ed. Babel, 1997
43. Doron Roland / Parot Françoise. *Dicționar de Psihologie*. București, Humanitas, 1999
44. Dragomirescu Mihai. *Ritm și culoare*. Timișoara, Facla, 1990
45. Drăgănescu Mihai. *Tensiunea filosofică și sentimentul cosmic*. București, Editura Academiei, 1991
46. Дубров А.П. *Музыка и растения*. Москва, Знание, 1990
47. Dufrenne Markel. *Fenomenologia experienței estetice*. 2 vol., București, Meridiane, 1976
48. Ержемский Георгий. *Психология дирижирования*. Москва, Музыка, 1988
49. Ey Henri. *Conștiința*. Ediția a II-a. București, Ed. Științifică, 1998
50. Filimon Liviu. *Psihologie filosofică. Despre psihic*. Bacău, Ed. Didactică și Științifică, 1993
51. Focillon Henri. *Viața formelor*. București, Meridiane, 1995
52. Fordham Frieda. *Introducere în psihologia lui C.G. Jung*. București, IRI, 1998
53. Frățeanu Vasile. *Eseu asupra subiectivității*. Cluj-Napoca, Casa cărții de știință, 1994

54. Frances Robert. *La perception de la musique*. Paris, Librairie philosophique I. Vrin, 1972
55. Frances Robert. *Psychologie de l'esthétique*. Paris, P.U.F., 1968
56. Freud Sigmund. *Psihanaliză și artă*. București, Ed. Trei, 1996
57. Freud Sigmund. *Psihologia inconștientului*. București, Ed. Trei, 2000
58. Gagim Ion. *Auzim noi oare muzica?* In: *Rev. Clipa*, nr. 582, Los Angeles, SUA, 2003, p. 43-45
59. Gagim Ion. *Dimensiunea metapsihologică a muzicii*. În: *Analele științifice ale Institutului de Științe Europene „Ștefan Lupașcu”*, Iași, 2001, vol. I, p. 365-372
60. Gagim Ion. *Dimensiuni psihologice ale gândirii muzicale*. In: *Universitatea A. Russo – 50: realizări și deschideri științifice*, Conferință științifică jubiliară, Bălți, 1995
61. Gagim Ion. *Educația muzicală: exigențele unei noi viziuni*. In: *Analele științifice ale Universității „A.I. Cuza”*, Secția Psihologie-Pedagogie, tomul I-II, Iași, 1997-1998, p.199-207
62. Gagim Ion. *Muzică și Existență*. În: *Rev. Cronica*, nr. 5, Iași, 2001
63. Gagim Ion. *Fiziologie și muzică*. In: *Rev. Cronica*, nr.12, Iași, 2002
64. Gagim Ion. *Omul în fața muzicii*. Bălți, Presa Universitară Bălțeană, 2000
65. Gagim Ion. *Știința și arta educației muzicale*. Chișinău, ARC, 1996
66. Gagim Ion, Șleahțițchi Mihai. *Dicționar de Pedagogie muzicală (rus-român)*. Chișinău, Ed. „Știința”, 1994
67. Гажим Ион. *Вузовский workshop «Искусство слушания музыки»*. In: *Методолого-методическая подготовка учителя музыки*. Москва, МПГУ, 2002, с. 29-35
68. Giuleanu Victor. *Tratat de Teoria muzicii*. București, Ed. Muzicală, 1986
69. Goleman Gabriel. *Inteligența emoțională*. București, Ed. Curtea veche, 2001
70. Гримак Леонид. *Резервы человеческой психики*. Москва, 1989
71. Groeben Norbert. *Psihologia literaturii*. București, Ed. Univers, 1978
72. Хазрат Инаят Хан. *Мистицизм звука*. Москва, Сфера, 1998
73. Heidegger Martin. *Originea operei de artă*. București, Univers, 1982
74. Христов Димитр. *Теоретические основы мелодики*. Москва, Музыка, 1980
75. Huyghe Rene. *Puterea imaginii*. București, 1971
76. Ionescu Constantin A. *Istoria psihologiei muzicale*. București, Ed. Muzicală, vol. I, 1982
77. Iorgulescu Adrian. *Timpul muzical: Materie și metaforă*. București, Ed. Muzicală, 1988
78. Крупник Е.П. *Психологическое воздействие искусства на личность*. Москва, 1999
79. Иванченко Г. *Психология восприятия музыки. Подходы, проблемы, перспективы*. Москва, Смысл, 2001

80. Lipps Theodor. *Estetica: Psihologia frumosului și a artei*. vol.I-IV, București, Meridiane, 1987
81. Лосев Алексей. *Музыка как предмет логики*. In: Лосев А.Ф. *Из ранних произведений*. Москва, 1990, с. 195-392
82. Lupașcu Ștefan. *Logica dinamică a contradictoriului*. București, Ed. Politică, 1982
83. Lupașcu Ștefan. *Omul și cele trei etici ale sale*. Iași, 1999
84. Marian Marin. *Chipul geniului*. București, Ed. Muzicală, 1991
85. Медушевский Вячеслав. *Интонационная форма музыки*. Москва, Композитор, 1993
86. Merleau-Ponty Maurice. *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard. N.R.F., 1971
87. Moretta Angelo. *Cuvântul și tăcerea*. București, Ed. Tehnică, 1994
88. Назайкинский Евгений. *Логика музыкальной композиции*. Москва, Музыка, 1982
89. Назайкинский Евгений. *О психологии музыкального восприятия*. Москва, Музыка, 1972
90. Nemescu Octavian. *Capacitățile semantice ale muzicii*. București, Ed. Muzicală, 1983
91. Nicolescu Basarab. *Transdisciplinaritatea*, Iași, Polirom, 1999
92. Ноймар Антон. *Музыка и медицина*. In: Ноймар А. *Музыканты и медицина*. Ростов-на-Дону, Феникс, 1997
93. Odoleja Ștefan. *Psihologia consonantistă*. București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1982
94. *Omul. Natură și cultură, conștiința, limbajul și arta digresiunii*, București, Antet, 1999
95. Орлова Е. *Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления*. Москва, Музыка, 1984
96. Parot Françoise, Richelle Marc. *Introducere în psihologie: Istoric și metode*. București, Humanitas, 1995
97. Петрушин Валентин. *Музыкальная психология*. Москва, 1995
98. Popoviciu Liviu, Foișoreanu Voica. *Visul: de la medicină la psihanaliză, cultură, filosofie*. Cluj, 1996
99. Radu Ion ș.a. *Introducere în psihologia contemporană*. Cluj, 1991
100. Rădulescu Corina. *De la trăire la expresie: sinergie și dehiscentă în receptarea muzicii*. București, Paideia, 2002
101. Rădulescu Mihai. *Shakespeare – un psiholog modern*. București, Albatros, 1979
102. Rădulescu-Motru Constantin. *Puterea sufletească*. Iași, Ed. Moldova, 1995
103. Reisberg Daniel. (Ed.). *Auditory Imagery*. Hillsdale (NJ): Lawrence Erlbaum Associates, 1992

104. Ribot Théodule. *Natura plăcerii (și alte eseuri de psihologie a afectivității)*. Pașcani, Ed. Moldopress, 2002
105. Ribot Théodule. *Logica sentimentelor*. București, IRI, 1996
106. Rousseau Jean-Jacques. *Eseu despre originea limbilor, unde se vorbește despre melodie și despre imitația muzicală*, Iași, Polirom, 1999
107. Rusu Liviu. *Eseu despre creația artistică. Contribuție la o estetică dinamică*. București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1989
108. Sartre Jean-Paul. *Imaginația*. Oradea, Ed. Aion, 1997
109. Sartre Jean-Paul. *Psihologia emoției*. București, IRI, 1997
110. Сатпрем. *Шри Ауробиндо, или Путешествие сознания*. Санкт-Петербург, Институт эволюционных исследований «Савитри», 1993
111. Shuter Robert. *The psychology of musical ability*, Londres; Methuen, 1968
112. Scruton Roger. *Art and Imagination: A Study in the philosophy of mind*. London, 1974
113. Scurtulescu Dan, Scurtulescu Felicia. *Calea transcendentă a muzicii. Perspectiva semnificării psihoenergetice a actului de trăire muzicală*. București, Ararat, 2000
114. Sessions Robert. *Experiența muzicală a compozitorului, interpretului și ascultătorului*. New Jersey, Princeton, 1950
115. Shuter-Dyson R., Gabriel C. *The Psychology of Musical Ability*, New York, 1981
116. Смирнов Мстислав. *Эмоциональный мир музыки*. Москва, Музыка, 1990
117. Соловьёва А.И. *Основы психологии слуха*. Ленинград, Изд-во ЛГУ, 1972
118. Sulișteanu Ghizela. *Psihologia folclorului muzical. Contribuția psihologiei la studierea limbajului muzicii populare*. București, Editura Academiei, 1980
119. Șelaru Mihai, Burlui Vasile. *Psihopatologie și literatură. Paradoxurile normalității psihice*. Iași, Apollonia, 1997
120. Taylor Charles Artur. *The physics of musical sounds*. London, The English Universities Press, 1970
121. Tatarikiewisz Wladyslaw. *Istoria esteticii*. Vol. I-IV, București, Meridiane, 1978
122. Теплов Борис. *Психология музыкальных способностей*. In: Теплов Б. *Избранные труды*, т. I. Москва, Педагогика, 1985, с. 42-223.
123. Tompkins P., Birg Chr. *The secrets life of plants*, New York; 1989
124. Тюлин Юрий. *Учение о гармонии*. Москва, Музыка, 1966
125. Цыпин Геннадий. *Психология музыкальной деятельности*. Москва, 1994
126. Urmă Dem. *Acustică și muzică*. București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1982

127. Вартанян И.А. *Звук. Слух. Мозг*. Ленинград, 1981
128. Veber Jean-Paul. *La psychologie de l'art*. Paris, P.U.F., 1965
129. Vieillard-Baron I.-L. *Problema timpului. Șapte studii filosofice*. București, 2000
130. Волков Ю., Поликарпов В. *Человек: Энциклопедический словарь*. Москва, Гардарики, 1999
131. Vygotskii Lev. *Psihologia artei*, București, Univers, 1973
132. Willems Edgar. *Il ritmo musicale. Studio psicologico*. Torino, 1966
133. Юнг Карл Гюстав. *Феномен духа в искусстве и литературе*. Москва, Ренессанс, 1992
134. Jung Carl Gustav. *Imaginea omului și imaginea lui Dumnezeu*. București, Teora, 1997
135. Jung Carl Gustav. *Personalitate și transfer*. București, Teora, 1996
136. Zamfirescu Vasile Dem. *Între logica inimii și logica minții*. București, Ed. Trei, 1997
137. Zenatti A. *Le développement genetique de la perception musicale*. Paris, Ed. du C.N.R.S., 1969
138. Zisulescu Ștefan. *Aptitudini și talente*. București, 1971
139. Zlate Mielu. *Introducere în psihologie*. Iași, Polirom, 2000