Despre memorie și despre ipostazele ei în muzică: Memoria materiei, memoria ideilor, memoria culturală

Sabina Ulubeanu

Memoria reprezintă un parametru vital al procesului componistic, interpretativ și de receptare, explicându-i natura intimă și îngăduindu-ne să înțelegem cum se scrie, cum se interpretează și cum se receptează muzica. Știința modernă și contemporană a deslușit multe dintre mecanismele fizice ale memoriei, dar natura sa continuă să rămână misterioasă. Vom urmări evoluția conceptului de memorie din punct de vedere istoric, o vom aborda din punct de vedere funcțional psihologic în lumina ultimelor cercetări în domeniu și o vom corela apoi cu actul muzical în cele trei ipostaze mai sus menționate. În cele ce urmează nu ne propunem o abordare exhaustivă a concepțiilor despre memorie și amintire, ci ne vom apleca asupra acelor aspecte relevante pentru teza de față, pentru acele modele pe care le întâlnim frecvent și în operele muzicale, cu accent pe memoria culturală și exemplificând prin eșantioane ale gândirii muzicale aparținând unor compozitorilor români.

I.1.Filosofia și psihologia europeană, o perspectivă istorică

I.1.1. Vechii greci

„Cunoaște-te pe tine însuți”

Noțiunea de memorie este strâns legată de însăși existența omenirii ca entitate organică, funcțională, în sensul cel mai profund al definirii existenței prin gândire[1]. Inseparabilă de

timp, indiferent dacă este considerată o explicație a acestuia sau, dimpotrivă, o contrazicere[2], problematica memoriei a suscitat interesul gânditorilor din toate epocile, deoarece este modalitatea prin care omul se constituie ca „identitate lăuntrică, situându-l într-o ordine temporală proprie”[3]. Deși nu reprezintă întotdeauna tema centrală a filosofiei, memoria joacă un rol de fidel acompaniator al oricărei concepții enunțate de-a lungul timpului, fiind un ingredient absolut necesar exprimării de orice fel, filosofice, artistice, științifice.

În spațiul european post homerian[4], o primă și importantă reprezentare a memoriei apare în mitologia greacă, prin Mnemosyne, una dintre titanide, mamă a celor nouă muze. Astfel, înainte de a exista o concepție filosofică despre memorie, a existat una magică, miraculoasă, îndreptată spre geneza frumosului, spre procesul de creație artistică. Invocarea memoriei și a muzelor conduce spre o primă definiție a amintirii, ceea ce a fost și trebuie relatat cu ajutorul zeilor, trecutul adus în slovă prin intermediul patroanelor artelor.

Se consideră astfel că poetul: “(…) cunoaşte trecutul pentru că are puterea de a fi prezent în trecut. A-şi aminti, a şti, a vedea, iată tot atâţia termeni echivalenţi. Un loc comun al tradiţiei poetice este acela de a opune tipul de cunoaştere al omului obişnuit: a şti din auzite pe baza mărturiei altora, pornind de la evenimente relatate, celei a *aedului* posedat de inspiraţie şi care este, asemeni celei divine, o viziune personală directă. Memoria îl transportă pe poet în sânul evenimentelor vechi, în timpul lor. Organizarea temporală a naraţiunii sale nu face decât să reproducă seria evenimentelor, la care într-un fel el asistă, în chiar succesiunea lor pornind de la origine.”[5]

Creația e așadar considerată proces temporal, atât prin mecanismele prin care se realizează, mecanisme posibile datorită memoriei, cât și prin scopul final, acela de a reda timpul pentru cel ce o va recepta într-un fel sau altul (ca emițator sau ca „beneficiar”).

Filosofia propriu–zisă apare în epoca presocratică. Thales din Milet este primul care se desprinde de o cosmogonie mitică, atunci când enunță că *„apa este începutul tuturor lucrurilor”*. Thales operează cea dintâi deschidere metafizică din cultura occidentală, în concepția sa **apa** fiind *arche*-ul[6], adică principiul, temeiul, elementul prim din care provin toate lucrurile.

După secole în care diverse elemente fizice au fost considerate ca principii unice (apa, focul, pământul, aerul),

școala lui **Pitagora** a considerat **numărul** ca fiind substrat metafizic al lumii. Pentru muzicieni, cercetările lui Pitagora reprezintă un punct fundamental de referință în ceea ce privește teoria muzicală, dar nu numai, deoarece proprietățile pe care le atribuie numărului ii conferă pe bună dreptate rolul de prim estetician al Europei, sau cel puțin de precursor al unei concepții despre estetică. Deși nu au fost integrate într-o viziune unitară și au fost marcate de un profund misticism, ideile sale despre armonie, numărul de aur, secţiunea de aur, muzica sferelor, fixarea intervalelor muzicale armonice sunt argumente importante în acest sens. Până la Socrate, problematica memoriei nu a fost atinsă ca atare în filosofia vechilor greci. Totuși, modul de viață al pythagoreilor, cum sunt numiți de specialiști adepții filosofiei lui Pitagora, era unul centrat spre exercițiile de memorie cu scopul de a facilita cunoașterea.

Vom face un salt considerabil în timp, sărind peste Heraclit și Parmenide, care se preocupă intens de problema existenței și a timpului, dar nu și a memoriei ca atare[8], ajungând la **Socrate** maieutul. Socrate nu vorbește propriu zis despre memorie sau amintire, însă el dezvoltă o concepție originală despre suflet ce include ideea de memorie[9]. El atribuie sufletului însuşirile cu care filosofii presocratici înzestraseră principiul**.** În opinia sa, considerat a fi nenăscut, nepieritor, simplu şi imuabil (neschimbător), sufletul este :,,(...) deci, nemuritor şi supus unui ciclu de reîncarnări succesive (metempsihoză). Înaintea primei întrupări sufletul ar fi sălăşluit în << lumea zeilor >>, care l-ar fi învăţat << tot ceea ce îi este îngăduit omului să ştie >>. În momentul întrupării sufletul uită tot ce l-au învăţat zeii, dar cunoştinţele respective continuă să rămână întipărite latent în el. Întreaga cunoaştere este deci înnăscută (ineism). Reamintirea cunoştinţelor întipărite în suflet de zei s-ar putea face printr-un efort introspectiv al individului, efort care poate fi stimulat de dialog. Aceasta este semnificaţia majoră a tezei pe care Socrate a adoptat-o ca principiu fundamental al filosofiei sale şi care reprezintă una dintre maximele gravate pe frontispiciul oracolului din Delphi:

<< **Cunoaşte-te pe tine însuţi** >>."[10]

Metodele lui Socrate presupuneau un dialog ce cuprindea trei etape:

- *îndoiala*, prin care interlocutorul ajungea să își pună probleme reale asupra cunoștințelor sale
- *ironia*, metoda ce viza ,,eliberarea" de noțiunile sau concepțiile eronate
- *maieutica*, moșitul ideilor, prin care își determina partenerul de dialog să se conecteze la *adevărul* sădit în sufletul său dintotdeauna (de către zei), așa cum un copil ce *există* în pântecul mamei se naște, vine în lume printr-un efort[11] comun al mamei și al moașei.

Specialiștii consideră că este greu să facem diferența între filosofia lui Platon și cea a maestrului său, Socrate, mai ales că Platon nu și-a proclamat niciodată paternitatea ideilor. Se observă cu ușurință mai multe etape ale filosofiei platoniene; se consideră că Platon a dus mai departe concepțiile lui Socrate, adăugându-i noi teme şi motive şi conferindu-i mai multă consistenţă teoretică. De altfel, scrierile sale se disting atât prin valoarea lor literară (pe lângă cea filosofică), cât și prin faptul ca se observă, pe lângă o clară periodizare a creației[12], o permanentă evoluție marcată de autocontraziceri și autocritică.

În ceea ce privește problematica memoriei, Platon aderă la concepțiile lui Socrate, dar, spre deosebire de acesta, le teoretizează minuțios. Cele mai importante dialoguri pe tema memoriei și reamintirii sunt Phaidon, Menon și Phaidros.

Platon susține ca sufletul sălăsluiește inițial în lumea Ideilor[13], și nu în lumea zeilor, cum credea Socrate. Întruparea sufletului aduce cu sine *uitarea* ideilor, iar procesul de reamintire (*anamnesis*) se face în mai multe etape: **percepția**, **opinia** și **cunoașterea rațională**. Despre aceasta, Marilena Vlad afirmă : „Concepută ca o metodă propriu-zisă, reamintirea este actul prin excelenţă filozofic, constând într-o ascensiune a sufletului spre nivelul ideatic al realităţii. Momentele necesare ale acestui parcurs sunt: dialogul, aporia şi deschiderea către idée."[14]

Platon se confrunta în epoca sa cu școala sofistă, ce spunea că nu există un țel unic al cunoașterii, aceasta poate fi folosită în diverse scopuri, este subiectivă și subordonată câștigului ori persuasiunii. Rafinamentul argumentației sofistice ajunge până într-acolo încât însăși posibilitatea existenței cunoașterii dispare: „Totul poate fi cunoscut, dar, în acelaşi timp, nimic nu este cunoscut ca obiectiv, ca adevărat, nimic nu este propriu-zis cunoscut. (...) Conform acestui argument, nu se

poate căuta ceva nou, ceva ce nu cunoaştem, pentru că nu ştim ce căutăm, iar dacă am descoperi acel lucru din întâmplare, nu am şti că acela este lucrul căutat; pe de altă parte, nu se poate căuta nici ceva cunoscut, pentru că nu avem nevoie să aflăm ceea ce deja ştim. (…) Argumentul sofistic pune în pericol cunoaşterea. În locul cunoaşterii propriu-zise, sofistica pune discursul persuasiv, care este întotdeauna susţinut printr-o artă a memoriei, la care sofiştii excelau. “[15]

Platon își construiește teoria reamintirii nu ca pe o simplă ipoteză de lucru, ci în sensul cunoașterii primordiale, al atingerii lumii Ideilor. În analiza cunoașterii, Platon consideră percepția ca fiind primul palier al reamintirii, dar opinia sa este că și așa putem avea acces la o cunoaștere de tip superior. Argumentul său este expus în *Phaidon*: „atunci când cineva, văzând un lucru, auzindu-l sau percepându l, ajunge să cunoască nu numai acel lucru, ci să conceapă și ideea unui altul, ceva care este obiectul unui alt tip de ştiinţă“[16].

Percepția umană, deși imperfectă, supusa subiectivismului și schimbării, reușește să ne pună în contact cu imaginea lucrurilor ideale, neschimbătoare și perfecte. De fapt, percepția ar fi corespunzătoare cunoașterii prin intermediul simțurilor, al trupului, pe când sufletul accede ulterior (prin ea) la realitatea superioară, eliberată de balastul material. Platon face și o distincție clară între memorie și reamintire: memoria ar fi în strânsă legatura cu trupul, corpul material, ea nu e altceva decât o păstrare a datelor furnizate de sensibilitate, pe cînd reamintirea reprezintă conectarea sufletului la nivelul ontologic.[17] Practic, procesul mental se desfășoară, potrivit lui Platon, astfel: percepția unui lucru, obiect, oferă gândirii prilejul de a concepe o alta realitate a obiectului, o corelație între obiectul senibil și lumea ideală, a obiectelor în sine, neschimbătoare, imuabile. Simțurile sunt doar o primă etapă (indispensabilă) în procesul de reamintire. ,,Reamintirea platonică ţine de capacitatea de a trece de la lucrurile supuse devenirii, la nivelul celor ce sunt, la nivelul celor neschimbătoare”[18].

Următorul palier al reamintirii este **Opinia**. Schema opiniei este cea socratiană, ea cuprinde *dialogul*, *aporia* (sau dificultatea) și *fixarea opiniei*.

Dialogul are ca scop aducerea sufletului în poziția din care se poate conecta la adevărul pe care îl deține *a priori,* și nu are scopul de a instrui, de a transmite informații. Platon

explică preferința sa pentru dialogul vorbit prin faptul ca discursul scris nu are aceeași putere de a te pune în starea reamintirii, ci doar contabilizează amintirile, folosindu-se de imagini străine și exterioare sufletului. Întrebările și răspunsurile însa, fac posibilă trecerea la nivelul *ființei* lucrurilor, arătând că fiecare poartă în sine esența fenomenelor: „Există o dovadă minunată între toate, aceea că, atunci când oamenilor li se pun întrebări, ei pot răspunde corect la orice, bineînţeles dacă întrebările au fost puse cu pricepere. Or, dacă n-ar exista în ei ştiinţa şi buna înţelegere a lucrurilor, ei nu ar fi in stare de aşa ceva”[19]

Etapa următoare în tehnica dialogului este *aporia*. Punerea în dificultate a interlocutorului, mult controversata ironie a lui Socrate, reprezintă un pas crucial în drumul spre adevăr. Momentul crizei este cel care dezvăluie profunda diferența dintre ceea ce credeam anterior și adevarata natură a obiectelor. Prin *aporie*, se creează catastrofa, ruperea dintre discursul de tip sofist, cel în care nu există un sens în sine, iar vorbirea este marcata de subiectivism , și cel socratic sau platonician, orientat spre natura eternă a lucrurilor. Prin acest moment de criză, dureroasă aproape, înveți să descoperi.

Fixarea opiniei constă în eliminarea opiniilor false și introducerea, prin aceleași întrebări meșteșugite, a celei adevărate. Totuși, cunoașterea opiniilor adevărate nu este suficientă, ci ele reprezintă o cale de a ajunge la Idee prin investigarea lor și transformarea în cunoştinţe raţionale stabile. Platon nu a explicat în dialogurile sale cum se ajunge la rațiunea lucrului de a fi, ne referim desigur la problemele filosofice abordate în *Dialoguri*, cum ar fi virtutea. Am putea spune că Platon ne dezvăluie metoda, însa nu ne dă o definție a locului unde trebuie să ajungem, din punct de vedere al obiectelor particulare.

Al treilea nivel al analizei reamintirii este cel al **cunoaşterii raţionale** şi al deschiderii spre Idee. De fapt, este locul unde ia naștere *dialectica.* Platon consideră dialectica locul unde Pluralitatea tinde spre Unicitate. De exemplu, așa cum omul contribuie atât la ideea de om, cât și la aceea de frumos, adevăr, bine, așa și dialectica „înseamnă a şti să vezi o singură Idee în mai multe lucruri ce subzistă separate”[21]. Este foarte explicit enunțat principiul dualității, dar altfel decât au făcut-o pythagoreii prin opozițiile lor noționale. Platon observă diferența între senzorial și cognitiv în natura duală a omului, iar

în ierarhia firească a lucrurilor situează ideea deasupra reprezentării ei materiale.

Cunoașterea rațională se definește prin eliberarea de senzorial, prin posibilitatea de a accede la Idee, dar și prin posibilitatea parcurgerii drumului invers. Dacă am ajuns în locul unde exista dialectica, atunci cel ce se află în această lume poate pune întrebarile potrivite pentru a afla răspunsurile, poate face diferența dintre lucurile însele și reprezentările lor terestre. Dialecticianul „restrânge lucrurile plurale sub o idee unică, iar de la o idée unică, parcurge toate speciile secvente, până la multiplicitate”[22].

O componentă mai puțin dezbătută a problemei anamnesis-ului la Platon este *uitarea*. Extrem de prezent în mitologia greacă de sorginte orfică, râul Uitarii, Lethe, este adus de Platon (în *Republica*) la rangul de metaforă a ignoranței. „În apele lui *Lethe*, sufletele îşi pierd amintirea adevărurilor eterne pe care le-au putut contempla înainte de a reveni pe pământ, dar *anamnesis,* redându-le adevărata natură, le va permite să le regăsească.”[23] Așadar, Platon tranformă din mit în filosofie vechea concepție despre uitare, deoarece pentru el a evita *apa uitării* nu înseamnă să păstrezi amintirea vieților trecute, ci a face efortul de a accede la cunoștințele aflate dintotdeauna în suflet.

În concluzie, putem spune ca doctrina platoniană, în ceea ce privește problematica memoriei, se constituie într-o veritabilă *metodă filosofică* cu ajutorul căreia sufletul se ridică prin cunoaștere spre lumea Ideilor și prin care se ierarhizează diferitele stadii ale realității: de la senzație (percepția materială a obiectului) până la concept.

Epoca clasică a filosofiei Greciei Antice se încheie cu **Aristotel**, cel mai strălucit discipol al lui Platon în perioada de glorie a Academiei. Deoarece s-a consacrat studiului celor mai diverse domenii, scriind peste 140 de lucrări, Aristotel este considerat a fi fondatorul multor științe așa cum le înțelegem astăzi, printre care : fizica, astronomia, biologia, logica, estetica, psihologia (*De anima* este considerat a fi actul de naştere al psihologiei ştiinţifice). Memoria a constituit o temă extrem de importantă la Aristotel. Pentru a înțelege maniera în care s-a desprins de filosofia maestrului său Platon, vom face o scurtă incursiune în filosofia discipolului. Acesta a criticat (constructiv, desigur) teoria Ideilor, susținând ca esența fenomenelor și obiectelor nu se poate afla în afara lor, ci numai în ele însele. El

își argumentează poziția prin explicațiile pe care le dă existenței, sufletului și mai ales procesului cunoașterii.

Aristotel consideră că există doua principii care definesc existența: Materia (gr. – *hylé*) și Forma (gr. – *morphé*) *Materia* este un material brut, inert, pasiv și inform din care sunt constituite lucurile. Totodată, materia este substratul acestora , în materie se află posibilitatea de a se forma obiectul, potențialul obiectului. *Forma* reprezintă principiul constitutiv şi dinamizator al tuturor lucrurilor, forța ce acționează asupra materiei și o modelează conform scopului final. Exemplul cel mai uzitat este cel al statuii: materia este piatra, iar chipul sculptat în statuia ce rezultă din acțiunea asupra pietrei este forma. *Forma* la Aristotel se referă nu doar la înfățișările vizibile ale materiei asupra căreia s-a acționat, ci și la structurile inteligibile. Legătura dintre materie și forma este una indisolubilă, deoarece materia conține virtualitate, conține posibilitatea formei. Este una dintre primele descrieri ale procesului de devenire și ființare, mult înainte de a exista ontologia ca teremen consacrat. Forma este cea care mediază trecerea de la *potențial* la *actual*.[24]

Aristotel susţine că în realitate n-ar exista materie *informă,* fără potențial, sau formă goală, lipsită de conţinut material, cu o singură excepţie, Divinitatea, considerată formă pură (*forma formelor)*. Unitatea dintre materie şi formă este denumită de Aristotel *substanţă*. Lucrurile concrete, individuale, sunt deci substanţe, adică unităţi inseparabile ale materiei cu diferite forme definite.[25]

Iată de ce concepția lui Aristotel despre suflet, și implicit despre memorie, nu poate fi aceeasi cu a ilustrului său predecesor; dacă Platon considera sufletul ca etern, navigînd din lumea ideilor spre trup, existând în lume doar prin *anamnesis*, Aristotel nu poate despărți trupul de suflet. În viziunea sa, sufletul este strâns legat de existența, este principiul vieții, corpul este materia, sufletul este forma, iar omul este substanța[26]. Dar sufletul nu are cunoștințele înnascute, ci le dobândește pe parcurs. Aceasta e este diferența fundamentală fața de filosofia platoniană.

Corespunzător, și concepția despre memorie diferă, mai ales că Aristotel se apropie destul de mult de realitățile oferite de psihologia contemporană. Problematica memoriei devine la el una cu profunde implicații fiziologice și psihologice și nu ca la Platon, o metodă filosofică. De altfel, el o dezbate în

opusculul *De memorie et reminiscentia* care face parte din *Parva Naturalia,* un volum ce însumează șapte scurte tratate de științe naturale.[27]

Definiția memoriei este una simplă, concisă: „când în lipsa lucrurilor avem cunoaștere şi percepţie, atunci e vorba de memorie”[28]. Aceasta implică așadar o experiența anterioară, drept pentru care Aristotel implică factorul timp ca parametru al cunoașterii: „Căci (…) atunci când lucrează memoria, ne dăm seama că am văzut, auzit sau învăţat un lucru mai înainte. Ori „mai înainte” şi „mai târziu” sunt categorii ale timpului.”[29]Așadar, definirea memoriei prin timp este *marea contribuție* a expunerii aristoteliene, ceea ce Paul Ricœur numește „recunoașterea specificității funcției temporalizante a memoriei”.[30]

Definind memoria ca proces temporal, Aristotel observă și cele trei ipostaze ale timpului în funcție de rolul lor în cunoaștere: prezentul este despre senzație și percepție, viitorului îi corespund opinia, speranța și imaginația, iar trecutului amintirea. Totodată, aceste diferențieri ne îndeamnă să susținem ca Aristotel nu se referă la timpul fizic, ci la timpul subiectiv, intenționat al individului. Astfel, memoria, știința, opinia, speranța sau imaginația sunt acte ale conștiinței, conștiință ce nu poate fi decât temporalizantă.

În ceea privește amintirea (sau reamintirea), aceasta presupune un proces de cercetare a ceea ce există anterior întipărit în memorie. Prin aceasta se subliniază ideea de mișcare înăuntrul conștiinței. Astfel, atunci „când facem să revină cunoştinţa pe care am avut-o mai înainte, sau senzaţia, sau acel lucru a cărui posesiune o numim memorie, aceasta este şi atunci are loc reamintirea a ceva din cele spuse ”[31]

Distanțarea față de reamintirea la Platon se face din ce în ce mai explicit, pentru ca amintirea, raportată trecutului, se naște pe de o parte din experiența directă (percepția) obiectului experimentat, de orice natură ar fi acesta, fizică sau concept, pe de altă parte a imaginii pe care mintea o asociază obiectului. Sufletul[32] operează apoi cu amintirile stocate în acest fel, el nu se întoarce la o cunoaștere primordială, ci la ceea ce a fost asimilat cu ajutorul sensibilității în această existență.

Am putea spune că sufletul se detaşează de obiect şi apoi revine la el într-o manieră atît contemplativă cât și de analiză activă. Este o întoarcere în timp, prin care se studiază şi surprind caracteristicile acestuia, și se aduc în prezent, iar

prezentul este îndreptat spre viitor, pe care îl trăiește în avans, imaginându-l.

I.1.2. Despre memorie în Evul Mediu și Renaștere

„ipsa memoriam vocantes animum”[34]

În Evul Mediu regăsim o singură scriere importantă despre memorie în spiritul vechilor greci, la Sf. Augustin, care îi dedică întreaga Carte a X-a din *Confesiuni.* Scopul principal al acestei *Cărți* este de a demnostra că a-L căuta pe Dumnezeu înseamnă de fapt să îți cauți identitatea în interioritatea propriei minți. Pe parcurs însă, autorul va întrerupe șirul evocărilor autobiografice din celelalte cărți și va reflecta asupra sensului memoriei în sine și în raport cu Dumnezeirea.

Dacă la Aristotel memoria este explicată aproape fiziologic, ca parte a sufletului, adică a acelui parametru care împreună cu trupul compune substanța omului, la Sf. Augustin memoria este sufletul însuși. Desigur că această diferență se naște și din caracteristica fundamentală a filosofiei augustiniene, filosofia creștină în care sufletul este îndumnezeire. Influențele platoniene sunt ușor de depistat, „rolul memoriei este acela de a ne conduce, tocmai prin infinitatea ei , dincolo de orizontul sinelui personal , către prezenţa în noi în interioritatea noastră , a fiinţei eterne”[35]. Acest lucru poate fi observat la lectura textului sfântului Augustin. În cartea a X a a Confesiunilor se disting mai multe etape ale discursului despre memorie. Primele șapte capitole reprezintă o profundă interogație a sinelui în raport cu Dumnezeu, în urma căreia autorul concluzionează, în spiritul lui Platon, dar în plus cu profundă religiozitate:„(...) urcînd din treaptă în treaptă pînă la Acela care m-a alcătuit (...) voi ajunge în întinderile şi palatele largi ale memoriei mele, unde se află comorile nenumăratelor imagini de acest fel, aduse de lucrurile simţite. Acolo a fost pus la păstrare tot ceea ce este destinat de noi cugetări, fie sporind, fie micşorând, fie diversificând cumva cele pe care le-au atins simţurile; chiar dacă i-a fost doar încredinţat ceva şi i-a fost pus la păstrare, adică orice altceva pe care uitarea nu l-a devorat încă şi nu l-a înmormîntat.”[36]

Putem chiar afirma că Sf. Augustin atinge problema memoriei ca identitate, din vreme ce o asimilează sufletului, și

este firesc, deoarece bagajul interior este cel care îl definește pe individ. Însa identitatea fără de Dumnezeu nu este posibilă în *Confesiuni*; odată cunoscută revelația, spațiul interior al omului este locuit de ființa divină: „Aşadar, Tu stărui să rămâi în amintirea mea, din clipa în care am învăţat să Te cunosc, şi, când îmi aduc aminte de Tine, acolo Te găsesc şi mă desfăt întru Tine.”[37]

Citim apoi că memoria funcționează pe trei paliere: percepția obiectelor, stocarea infomației despre ele și readucerea lor în conștiință, astfel : „Şi totuşi, nu lucrurile însele sînt cele care pătrund; ci în memorie nu ajung decît imaginile lucrurilor percepute prin simţuri, şi acolo stau la dispoziţia cugetării, care-şi aduce aminte de ele”[38].

În memorie se păstrează informațiile despre obiectele concrete, informațiile despre idei, dar și sentimentele, care ies la suprafață spontan sau prin efortul reamintirii. Prin sistematizarea aducerii în prezent a tot ceea ce se află deja depozitat, sf. Augustin descrie extrem de poetic ceea ce considerăm a fi o adevarată ***polifonie de afecte***, dorind parcă să sublinieze caracterul miraculos al sufletului exprimat prin memorie:„Aceeaşi memorie conţine şi simţămintele sufletului meu, nu în felul acela în care le are sufletul însuşi cînd le trăieşte; ci într-un alt mod, cu totul deosebit, după cum este şi capacitatea memoriei. Căci eu îmi amintesc de timpul cînd am fost vesel, fără ca acum să fiu vesel, şi-mi amintesc de tristeţea mea din trecut, fără ca acum să fiu trist. Şi-mi aduc aminte că odinioară m-am temut, fără să-mi fie acum teamă; şi-mi amintesc de o dorinţă veche a mea, fără să mai am dorinţa aceea”.[39]

Dar mai presus decât atât, memoria este cea care ajută sufletul să își privească emoțiile mereu altfel, polifonia devenind și mai stufoasă. Pentru ca amintirea unei bucurii poate provoca întristare, dacă ea a decurs în urma unor întâmplări de care sufletul se rușinează, sau tristețea reamintită să stârnească un zâmbet îngăduitor. Memoria pare să funcționeze ca un rezervor de emoții : „Căci eu am fost cuprins şi de o anumită bucurie izvorîtă din lucrurile urite, pe care, reamintindu-mi-le acum, le detest şi le resping cu oroare; dar mi-am amintit uneori şi de lucrurile bune şi cinstite, pe care, dorindu-le, le rechem în memorie. Acestea, chiar dacă uneori nu sînt prezente, tocmai de aceea îmi readuc în memorie cu tristeţe bucuria mea de altădată.”[40]

Se regăsesc astfel în țesătură trei paliere afective și bineînțeles *temporale*: starea inițială a individului, asimilată prezentului, amintirea sentimentului, deci trecutul, și proiecția ei în viitor, schimbarea, mișcarea prin care sufletul își schimbă dispoziția Toate aceste se vor petrece, bineînțeles, în funcție de tot angrenajul devenirii omului pe parcursul existenței sale.

Sfântul Augustin este cel care scrie și despre **uitare** în raport cu amintirea. Uitarea îi ridică mari probleme, deoarece nu o poate defini decât apelând la ceea este știut , adică la memorie. Capitolul al XVI-lea al cărții a X-a poarta chiar numele „Îmi amintesc de uitare". Deși explică uitarea ca fiind absența memoriei, faptul ca are *conștiența* uitării îl determină să meargă din paradox în paradox în scopul aflării unui argument plauzibil. Mai întâi, paradoxul că își amintește uitarea, cu ajutorul memoriei. Al doilea paradox este faptul că procedând astfel, și memoria și uitarea locuiesc în memorie, iar *prezența* uitării îl face conștient de ea, și nu absența acesteia. În acest fel, Sf. Augustin ajunge la concluzia că ceea ce se află în prezent (fiind recunoscută ca atare) este imaginea uitării, dar nu uitarea în sine. Termenul de *imagine* îi aparține, iar o posibila explicație a acestuia ar putea fi experiența. Ne aducem aminte că am știut, dar nu ne amintim **ce** am știut. Uitarea ar putea fi nu doar absența cunoașterii, dar și *suferința* inaccesului la memoria deplină.

În **Evul Mediu**, contextul istoric intelectual era dominat de forța mecanică a memoriei, iar mnemotehnica luase locul filosofiei despre memorie, în ceea ce privește importanța acordată teoretizării aceseteia. Savanții epocii se aplecau asupra studiului retoricii lui Marcus Tullius Cicero[41], cel care încadreaza memoria ca parte a prudenței[42], una dintre virtuți, și erau permanent în căutarea tehnicilor optime de memorizare. Un alt tratat esențial în acea epocă este *Rhetorica ad Herennium,* al cărui autor (anii 80 Î.H.) rămâne încă necunoscut și unde există un capitol întreg despre memorie ca parte a Retoricii. Din *Ad Herennium,* aflăm că memoria este de doua feluri: cea *naturală*, cu care suntem înzestrați și *memoria artificială*, care poate fi îmbunătățită prin exercițiu. Conceptul de memorie artificială este dezvoltat în întregul Ev Mediu și mai apoi în Renaștere, când apar nenumărate tratate despre Ars Memorativa și toate se bazează pe vechiul *Ad Herennium*.

Principiul după care funcționează și se exersează memoria artificială[43] este este acela al asociațiilor dintre

elementele care trebuiesc reținute si anumite spații (*loci*) corelate acestora, precum și asocierea informațiilor cu anumite imagini. În *Ad Herennium* se descriu amănunțit criteriile după care spațiile sau imaginile sunt potrivite corelațiilor dorite, din acestea desprinzându-se cu ușurință principiile simplității și originalității. Niciodată un profesor de mnemonică nu sugera „rețete" ale învățării, ci își încuraja discipolii să își găsească singuri metodele de formare a „imaginilor". Se desprinde de aici ideea că memoria reprezintă un loc viu, populat atît de informații , cât și de imaginile asociate lor, iar procesul de învățare este unul dinamic, continuu, pus în slujba viitoarelor *acțiuni.*

Un alt filosof creștin pentru care memoria are o importanță aparte este Toma d'Aquino. Se spuna ca acesta poseda o memorie fantastică[44], pe care și-a exersat-o sub influența lui Albertus Magnus, un bun cunoscător al lui Tullius Cicero.

Dacă la Sf. Augustin putem identifica influențele gândirii lui Platon, filosofia lui Toma d'Aquino are , datorită maestrului său, rădăcini aristoteliene. Studiul intens al operelor lui Aristotel s-a concretizat atât la Albertus Magnus, cât și la Toma d'Aquino și printr-un comentariu[45] la *De Memoria et Reminiscentia*. Acest comentariu este atât o descriere a operei originale, cât și explicarea unor noi idei, din care aceea că abstracțiunile au nevoie de un suport imaginar (sau fantastic[46], în accepțiunea lui Ioan Petru Culianu[47]) pentru a se întipari în memorie se dovedește a fi cea mai inedită. Concluzia sa nu este una speculativă, ci se bazează întru totul pe principiul *Filosofului*[48] care spune că originea intelectului nu aparține acestei lumi, ci „Cauzei cauzelor" și se desprinde desigur și din studiul metodei *Loci.*

Vom vedea ulterior de ce *imaginarul* joacă un rol atât de important în configurarea memoriei, atât la Toma d'Aquino, cât și în perioada următoare.

În ceea ce priveste *amintirea*, filozofia tomistă se raliază la cea aristoteliană. susținând că principiile asociațiilor și ordinii sunt cele care înlesnesc facultatea de a-ți aminti, precum și faptul ca amintirea este specifică oamenilor, prin faptul ca implică în primul rând rațiunea.

Toma d'Aquino a abordat problematica memoriei și în Summa Theologica, în partea a doua a volumului doi[50], acolo unde se vorbește despre Prudență. Mai întâi expune trei

argumente[51] pentru care memoria nu ar face parte din Prudența, care este una dintre cele patru virtuți cardinale:

1. Memoria se află în partea sensibilă a sufletului, după spusele *Filosofului*. Prudența se află în partea rațională a sufletului, așadar, memoria nu poate fi parte a Prudenței.

2. Prudența se dobândește prin exercițiu și experiență, dar memoria ne este dată în mod natural. Așadar, memoria nu poate fi parte a Prudenței.

3. Memoria este a trecutului, Prudența a viitorului, de aceea memoria nu aparține Prudenței.

Răspunsul la aceste trei obiecții poate fi formulat astfel:

1. Prudența se folosește de cunoașterea universală pentru a rezolva situații particulare. Particularul derivă din senzorial, ceea ce înseamnă că simțurile, e.g Memoria, aparțin Prudenței.

2. Așa cum Prudența, deși o însușire naturală, este perfectibilă prin exercițiu, la fel funcționează și Memoria.

3. Prudența se folosește de experiența trecutului pentru fi de folos în viitor. În acest fel, Memoria este cu siguranță o parte a Prudenței.

În continuare, Toma d'Aquino se exprimă foarte clar cu privire la care componentă a memoriei se regăsește în Prudență. Spre deosebire de predecesorul și maestrul său Albertus Magnus, nu își construiește demonstrația pe diferența între memorie si reamintire, ci ne arată cu mai multa claritate că memoria artificială , cea perfectibilă, este indispensabilă Prudenței.

Astfel, Toma d'Aquino ne „indică patru mijloace ca memoria să progreseze : Primul constă în formarea unor analogii, al doilea în relaţionarea componentelor unei situaţii pentru a le putea recompune cu mai multă uşurinţă , al treilea ar fi implicarea afectivă şi ultimu l ar fi reprezentat de reflecţia repetată asupra celor ce vor face obiectul memoriei.”[52]

Cea de-a treia regulă pare a fi, după Frances Yates, derivată dintr-o traducere greșită a textului din *Ad Herennium*: „**sollicitudo** conservat integras simulacrorum figuras” în loc de „**solitude** conservat integras simulacrorum figuras”. Acest fragment care se referă inițial la necesitatea izolării (solitude - singurătate în sensul de izolare) pentru a putea „conserva” asociațiile de idei/imaginile în memorie, este transformat și se ajunge la necesitatea implicării afective . Introducerea termenului de solicitudine, care implică afectul, ne conduce

spre o notă de misticism în arta memoriei, notă inexistentă în oratoria romană, dar perfect integrată în concepția filosofico-teologică a epocii. Regulile de memorizare își schimbă scopul, astfel că ceea ce înainte era doar tehnică devine simbol al credinței, iar imaginea și locul se abstractizează într-o manieră religioasă: „The images chosen for their memorable quality in the Roman orator's art have been changed by mediaeval piety into 'corporeal similitudes' of 'subtle and spiritual intentions'."[53]

Întreaga Renaștere se bazează pe cele trei mari surse ale Artei memoriei în redactarea multor tratate de acest tip. *Ad Herennium, Retorica* lui Tullius Cicero și linia Albertus Magnus - Toma d'Aquino sunt recognoscibile în scrierile secolelor XIV , XV și XVI. În plus fața de aceasta, Renașterea reprezintă cultivarea unui anumit fel de misticism, mai mult sau mai puțin ocult, fantastic. Imaginile asociate cuvintelor devin din ce în ce mai complexe și neobișnuite. Dacă în *Ad Herennium* se promovează simplitatea locurilor potrivite pentru asociațiile necesare, liștea totală, izolarea, toate de ordin *fizic,* deja la Toma d'Aquino ordinea prevalează simplității, iar *locul* devine imagine plăsmuită din credință prin afect. Se naște un simbolism al imaginilor neobișnuite pentru a ajuta memoria, de la plăsmuiri fantastice la reprezentări ale viciilor și virtuților. Pietro da Ravenna, citat de Paolo Rossi[54], mărturisește: „I usually fill my memory-places with the images of beautiful women, which excite my memory . . . and believe me: when I use beautiful women as memory images, I find it much easier to arrange and repeat the notions which I have entrusted to those places"[55].

Această idee, a asociațiilor inedite și plăsmuite de imaginație este dusă mai departe în arta medievală, până într-acolo încât autori precum Frances Yates, Paolo Rossi[56] sau Ioan Petru Culianu leagă preferința artiștilor din Evul Mediu pentru figurile grotești, stranii, fantastice de *memoria loci,* o artă a imaginii în slujba mnemotehnicii. Operele unor artiști ca Giotto, Petrarca sau Dante sunt interpretate ca reprezentări /alegorii ale memoriei .

Dintre tratatele dedicate artei memorizării în secolul XVI se distinge cel al călugărului dominican de origine germană Johannes Romberch, *Congestorium artificiose memorie*, apărut în 1520. Cartea sa conține patru mari capitole ilustrate cu imagini sugestive. Primul capitol este o introducere, al doilea este despre locurile memoriei, al treilea despre

imagini/reprezentări și al patrulea este descrierea unui sistem memorativ enciclopedic.

La o primă vedere, ele par a contrazice teoria inițială conform căreia studentul trebuie să își găsească propriile locuri și să își creeze proprile imagini, fără a apela la „date prefabricate”, dar vom vedea că în capitolul dedicat imaginilor, acestea apar cu zgârcenie. În schimb, capitolul dedicat locurilor cuprinde indicații despre trei mari sisteme folositoare. memoriei: Cosmosul, Zodiacul, Asocierea cu locuri și construcții din spațiul real.

Romberch dedică scurte considerații și tehnicii memoriei muzicale în tratatul său. Din rândurile sale se desprinde ideea că muzicienii cunoșteau menmotehnica și o foloseau în avantajul lor . Un exemplu în acest sens este tratatul lui Franchino Gafori, *Practica Musica*, apărut în 1496, în plină epocă a popularizării manualelor ce veneau în ajutorul memoriei, a cărui ilustrații vin în sprijinul concluziilor lui Romberch. Acestea surprind asocierea modurilor grecești și a denumirilor lor latine cu odată cu cele opt muze și corespunzător, cu numele planetelor cunoscute până atunci, întrupate de zeități, într-un model *memoria loci.*

În *Congestorium artificiose memorie* sunt amintiți Guido d'Arezzo, cel care a imaginat un sistem mnemonic preferând ca *loci* pentru sunete fiecare falangă și mușchi al palmei și Josquin de Près, cel care folosește așa numitele Soggetto cavato, considerate până nu demult doar o tehnică de a extrage sunetele unui cantus firmus din text. Se dovedește în fapt[1] că J. de Près cunoștea mnemotehnica și arta solmizației provenită din aceasta, prin acele *loci* corespunzătoare sunetelor și din care Soggetto cavato sunt doar deduse.

În Evul Mediu, memoria muzicală joacă un rol secundar, fiind subordonată tehnicilor perfecționării și nu ca sistem de idei, însă prezentă în preocupările intelectualilor vremii.

I.1.3 Memoria filosofilor moderni și contemporani

Timpul ca limbaj al memoriei la J. E. McTaggart

În anul 1908, J.E.McTaggart publică un articol în care încearcă să demonstreze prin argumentație de tip logic că

timpul este doar de natură lingvistică și ține de percepția umană asupra evenimentelor, fară să aibă, însă, o realitate demonstrabilă empiric. Taggart propune două serii **A** și **B** prin care să definim natura timpului. În prima serie, toate evenimentele se definesc prin tipul „trecut, prezent si viitor", având un caracter dinamic, în timp ce în seria **B** evenimentele au caracteristicile *memoriei* care le-a înregistrat, și anume „mai devreme, mai târziu" și sunt de tip static.

> "McTaggart îşi propune să arate că nimic din ceea ce există nu poate avea proprietatea de a fi în timp, deoarece aplicarea distincţiilor specifice unei serii de tip A implică o contradicţie. În acest sens, timpul este ireal." [2]

Contradicția constă în faptul că un eveniment nu poate avea „în același timp" caracteristicile seriei A și B fără să fie nevoie de o serie suplimentară T, apoi alta T1 până la infinit cu seriile adiționale A1, A2…An care să explice noțiunea de „în același timp" referitor la seria A. Taggart spune că fiecare moment din seria A trece prin toate cele trei faze de viitor, prezent, trecut, prin urmare dinamica evoluției în timp a unui moment face ca fiecare moment să nu poată fi definit decât în relație de excluziune cu celelalte momente, drept pentru care,„aplicarea distincţiilor specifice unei serii A la realitate duce la contradicţie" [4] Argumentul logic la contradicția lui Taggart propune eliminarea seriei de tip A din problemă, însa în acest caz, seriile de tip B nu pot fi explicate prin ele însele, deoarece nu implică schimbarea, iar schimbarea este fundamentală pentru definirea timpului și a memoriei și este caracteristică seriei de tip A. Cu toate acestea, este tipic umană înclinația de a aplica realității caracteristicile seriei A (de a gândi și percepe timpul în termeni de „viitor, prezent, trecut" asociați cu noțiunea de *schimbare*), manifestare explicată de Taggart prin faptul că experiența umană a realității este una senzorială și percepem timpul ca o succesiune subiectivă de memorii diferite calitativ, urmarea fiind aceea că „facem confuzie între trăsăturile subiective ale experienţei şi trăsături obiective ale evenimentelor, de unde rezultă aplicarea contradictorie a distincţiilor specifice unei serii temporale de tip A la realitate." [5]

Filosofia analitică a încercat un răspuns la demonstrația lui Taggart prin C.D. Broad, care explicitează eroarea lui

Taggart de a echivala timpul cu timpurile gramaticale și de a considera că „(…) în cazul verbului „a fi“, formele gramaticale „este“, „a fost“, „va fi“, cu forme atemporale ale verbelor şi cu adjective atemporale, cum ar fi „este prezent“, „este trecut“, „este viitor“. Într-adevăr, admite Broad, a spune că un eveniment este în mod simultan atât trecut cât şi viitor este contradictoriu, o asemenea folosire a expresiilor fiind ilegitimă conform gramaticii limbajului.”[6]

Ca o consecință, filosofia analitică din perioada următoare ramifică limbajul în limbaj de tip A comun și limbaj de tip B formal, corespunzător seriilor lui Taggart, avansând ideea că limbajul formal utilizează adevăruri eterne și forme fixe care elimină confuziile si contradicțiile, permițând astfel o corelare cu noțiunea de timp corespunzătoare teoriei fizicii. De aici se înțelege că, în parte, semanticile de tip A si cele de tip B duc la concluzii diferite și, în cazul demonstrației lui Taggart, la o contradicție între „timpul conceptibil şi timpul perceptibil, în care cel de-al doilea îl explică pe primul”[7] și, se poate adăuga, timpul conceptibil nu ar exista fără timpul perceptibil, deși îl contrazice, via paradoxul lui Taggart.

Întrebarea rămâne, totuși, cum este posibil ca o experiență percepută de conștiință în prezent, și anume trecerea timpului, să fie definită de simultaneitate cu momentele trecute și cele viitoare, atâta vreme cât schimbarea, trecerea timpului este o succesiune de urme lasată în memorie de evenimente înregistrate subiectiv? Concluzia ar fi că însăși experimentarea timpului ca succesiune de evenimente derulată perpetuu în *prezent* este dovada empirică a existenței timpului, deși percepția timpului este subiectivă și supusă memoriei selective personale. Sau, prin intermediul lui Taggart, că memoria are rolul de conceptualizare a trecutului în același timp în care conștiinta experimentează prezentul în relație de simultaneitate cu rememorarea evenimentelor trecute, ceea ce în analiză muzicală vom defini prin **„polifonia timpurilor”**. Daca însa lucrurile stau așa, atunci, „de unde ştim că imaginea de care suntem conştienţi este o imagine ce provine din memorie şi nu un produs la imaginaţiei? Oare dispunem de un criteriu pentru a deosebi între amintirile anterioare şi imaginaţie? Oare putem şti că mintea noastră nu inventează imagini comparabile cu ceea ce ne este dat în experiență la un moment dat?”[8]

Răspunsul fenomenalismului și Edmund Husserl

La aceste dileme încearcă să raspundă și fenomenalismul când susține că trecutul fie nu există, fie este experiența prezentului care devine trecut pe baza unor „regularități" constând în experiențe anterioare, prin urmare critica la fenomenalism arată clar că noțiunea de „trecut" este necesară pentru a demonstra însăși inexistenta trecutului.

> "Există un contrast între realism şi fenomenalism, dar nici unul dintre acestea nu ne duce la o rezolvare. Pentru fenomenalist, memoria factuală9 se bazează pe memoria perceptuală, pentru realist memoria perceptuală este imposibilă fără memoria factuală." [9]

Odată cu E. Husserl, timpul devine „obiectiv" și „subiectiv",[10]iar în lucrarea sa, *Prelegeri*[11], accentul apasă asupra timpului subiectiv „așa cum este acesta trăit de conștiința temporală interna" și determinat de diferența între *percepția externă* („percepția unui lucru") și *percepția internă* („percepția percepției") [12]. Astfel că, timpul este perceput mai degrabă ca o senzație (*Empfindung*) a caracterelor conceptuale ale timpului (*Auffassungscharaktere*), facând posibilă în acest fel trecerea de la senzație la percepție și, prin urmare, la *obiectualitatea* timpului ca realitate de sine stătătoare. Făcând apel la suspendarea timpului obiectiv, Husserl arată cum obiectele temporale externe „se arată" conștiinței temporale interne așa cum există în succesiune ordonată elementele de sunet ale unei melodii.

> „Pentru a auzi melodia, iar nu doar fazele actuale ale ei, conştiinţa trebuie să o perceapă ca pe un întreg, adică trebuie nu doar să recepteze prezentul şi să reţină trecutul lui nemijlocit, ci trebuie să poată *reţine* de asemenea toate fazele trecute ale melodiei, în succesiunea lor. În plus, conştiinţa trebuie să înregistreze modificarea lor continuă, adică să îşi dea seama de faptul că fiecare fază are un

> trecut al ei, care se îndepărtează tot mai mult de prezent, cu fiecare sunet nou care răsună. ”[13]

La Husserl, capacitatea conștiinței de a păstra sunetele trecute în memoria imediat disponibilă se numește *retenție* (*Retention*), o memorie a trecutului imediat. Conștiința, reținând sunetele prezente, dar și succesiunea de retenții, devine astfel o *conștiință temporală* (*Zeitbewusstsein*) cu abilitatea de a trăi în prezent aceste retenții, deși le percepe drept obiecte trecute. Elaborând pe marginea exemplului melodiei, Husserl numește impresia originară (*Urimpression*) sau „punct-sursă“ (*Quellpunkt*), „cu care începe naşterea obiectului de durată”[14] acea capacitate a conștiinței care îi permite sa presimtă cumva sunetul următor și să îl perceapă, pe de o parte, bazat pe experiența trecută a unor sunete similare, iar pe de alta, percepția să fie intențională – această capacitate este numita de Husserl *protenţie* (*Protention*). Prin aceasta, noțiunea de „acum”, de „prezent” devine o structură complexă, nu doar un moment specific în timp, „compusă din conţinutul impresional, cel retenţional şi cel protenţional.”[15]

> “Fiecare Acum actual al conştiinţei se supune legii modificării. El se transformă însă într-o retenţie a retenţiei, şi aceasta în permanenţă. În consecinţă, rezultă un continuum permanent al retenţiei, în aşa fel încât fiecare punct ulterior este retenţie pentru cel precedent” [16]

Pentru Husserl, retenția este diferită de *reamintire* (*Wiedererinnerung*) prin aceea că retenția ține de actualitate, în timp ce reamintirea este o „re-prezentare (*Vergegenwärtigung*) a trecutului, fără un raport nemijlocit cu percepţia actuală.”[17] Analog, *fantezia* re-prezintă obiecte temporale trecute, cu deosebirea că acestea nu au fost percepute niciodată ca fiind actuale.

Critica asupra fenomenologiei lui Husserl a atins, evident, însăși conceptul fundamental de retenție în relație cu protenția, arătându-se că un *Acum* husserlian în care în conștiință coexistă obiecte temporale prezente, dar și reprezentarile lor trecute și intenționalitatea de a reține

evenimente viitoare, nu poate fi reprezentată, dat fiind faptul că Acum nu poate fi interpretarea unui obiect temporal înainte de a fi *însăsi* acel obiect temporal prezent – de unde și semnalizarea contradicției dintre o conștiință temporală nemișcată și o conștiință sezizată ca un flux.

Merleau-Ponty și timpul în relatie cu memoria, limbajul, conștiința

Pe linia fenomenologiei lui Husserl, Heiddegger și Sartre, M. Merleau-Ponty adaugă la teoriile precedente opoziția cu cartezianismul lui Descartes, aratând cum nu putem vorbi despre o memorie trupească pe calea senzațiilor și o memorie a ideilor pe calea conștiinței, pentru simplul fapt că trupul nu este doar materie pură, iar conștiința nu este centrul ideilor absolute. Dimpotrivă, pentru Merleau-Ponty, corpul devine el însuși idee atunci când comunică, iar conștiința este definită exact de ambiguitate, aceasta fiind o calitate, nu o lipsă, echivocul fiind „chiar definiția conștiinței".

Ambiguitatea este, însă, definitorie și pentru limbaj, pornind de la ambiguitatea sensului, problema centrală a filosofiei lui Merleau-Ponty, care consideră că toate amintirile unui individ sunt pur lingivistice, inclusiv memoria senzorială care până la urmă sfârșește clasificată tot ca structură lingvistică. Așa cum ambiguitatea este specifică sensului prin faptul că omul, ca organism din carne și oase prezintă *intenționalități* legate de toate obiectele posibile, în timp ce aceste obiecte nu-i aparțin, așa și timpul este ambiguu, prin aceea că nu există *trecut* în absolut, ci o infinitate de trecuturi subiective, specificice fiecărui individ în parte și, în același timp, ca o rețea de intenționalități – sporind, astfel, ambiguitatea și dând naștere *neființei:* „Ideea fundamentală a teoriei timpului este ideea înfăşurării: Merleau-Ponty îşi propune să înlocuiască imaginea timpului liniar cu cea a timpului istoric bogat în semnificaţii, înfăşurat într-un timp obiectiv. Vom avea astfel o înfăşurare a trecutului, prezentului şi viitorului într-o reţea complexă de intenţionalităţi.Prin această imagine putem înţelege mai bine un scurt fragment din lucrarea Le visible et l'invisible: ,,trecutul şi prezentul sunt Ineinander – înfăşurat, înfăşurător – şi chiar aceasta este carnea"[18]

Contrazicând imaginea timpului ca un râu care se scurge, M. Merleau-Ponty arată ca este absurdă reprezentarea unui martor al râului (omul) ca fiind parte dintr-un alt timp, și crede că, dimpotrivă, ,,eu însumi sunt timpul, un timp care «rămân» şi nu «se scurge», nici nu se «schimbă»”[19], după modelul kantian, și că ,,propriul corp nu este în spaţiu şi în timp, ci locuieşte spaţiul şi timpul”. [20]

Spre deosebire de Sf. Augustin care credea ca există un prezent al prezentului, un prezent al trecutului și un prezent al viitorului, Merleau-Ponty punctează că viitorul și trecutul nu sunt posibile fără prezent, ci dimpotrivă, fiecare punct în diagrama prezentului revendică două orizonturi, de retenții și protenții (la fel ca la Husserl, n.a) care nu sunt posibile în afara existenței prezentului. În concluzie, subiectivitatea este un proces de succesiune în prezent care reclamă existența unei subiectivități ultime – o conștiință ultimă, considerată de Husserl și Merleau-Ponty conștiința intra-temporală, *fără timp*, al cărei timp prezent se traduce prin „a fi dintotdeauna și pentru totdeauna.”[21]

Fenomenologia hermeneutică

Deși tratează problema timpului și a conștiinței, marile lucrări ale hermeneuticii fenomenologice ale lui Heidegger si Gadamer exclud tocmai memoria din ecuație, tratând-o drept un subiect separat și neimplicit. Heidegger recunoaște, totuși, că lucrarea sa, Ființă și Timp, nu reprezintă altceva decât „prima încercare de a gândi fiinţa însăşi, încercare ce porneşte de la experienţa fundamentală a căderii în uitare a fiinţei”[22] , cu specificarea că uitarea, aici, are conotație ontologică. Paul Marinescu, în articolul său *Conjugarile lizibilului: Memorie și Traducere*, crede că “memoria este încă prezentă subteran, sub măştile conceptelor de integralitate, reluare, repetiţie, care numesc structurile noului fenomen corelativ al uitării: întrebarea. Altfel spus, Heidegger nu opune uitării sensului fiinţei memoria *Dasein*-ului, ci întrebarea care se realizează în mod esenţial ca destrucţie; această precauţie nu împiedică însă faptul ca memoria să fie „la lucru“ în configurarea sensurilor destrucţiei.”[23]

La fel ca la H.G.Gadamer în Adevăr si Metodă, istoricitatea speciei umane este analizată în absența memoriei,

însa în prezența uitării ca natură a limbajului și având ca obiect sensul originar, autentic, nu trecutul. Pe de alta parte, P. Ricœur în a sa ultimă lucrare, Parcurs al recunoașterii, plasează memoria în relație cu Identitatea în continuă schimbare, în timp ce identitatea personală este opusă paradigmei Adevărului sub impulsul unei memorii care definește sensuri. Autorul considera că „(...) în momentul efectuării lor, memoria şi promisiunea se situează în mod diferit în dialectica dintre acelaşi (*mêmeté*) şi ipseitate (*ipséité*), aceste două valori constitutive ale identităţii personale: cu memoria, accentul cade în mod principal asupra aceluiaş-ului (*la mêmeté*), fără însă ca o caracteristică a identităţii prin ipseitate să fie total absentă; cu promisiunea, preponderenţa ipseităţii este atât de importantă, încât promisiunea este cu bună ştiinţă invocată *drept paradigmă a ipseităţii.*"[24]

Cum pune de acord Ricœur problematica adevărului și problematica memoriei ca matrice a adevărului istoric descoperim în lucrarea sa Memoria, istoria, uitarea[25]. La fel ca la **Henri Bergson**, atunci când memoria încearcă să recreeze trecutul istoric ajunge la final în recunoașterea acestuia, deși călătoria spre adevărul obiectiv trece periculos de aproape de imaginar, dar și de schimbările în memoria propriu-zisă, cu diferența că la Ricœur contradicția între memoria ca identitate schimbătoare subiectivă și ca acces la un adevăr istoric obiectiv, independent de persoana care îl accesează, este rezolvată prin paradigma *traducerii*.

În lucrarea sa din 2004, *Despre traducere*, Ricœur delimitează între travaliul de *amintire* având ca rezultat final traducerea – evaluată în funcție de veridicitatea față de sursa originală - și travaliul de doliu evaluat ca o retraducere si ca o încercare de abandonare a fidelității perfecte față de textul original: „la originea plăcerii de a traduce se află tocmai doliul după traducerea absolută. Plăcerea de a traduce este un câștig atunci când, asociindu-se cu pierderea absolutului limbajului, acceptă să disjungă adecvarea de echivalență, echivalența fără adecvare, în aceasta constă plăcerea. Mărturisind și asumând ireductibilitatea perechii alcătuite de propriu și de străin, traducătorul își află recompensa în recunoașterea statutului dialogic de nedepășit al actului traducerii ca orizont rațional al dorinței de a traduce. în ciuda atmosferei crepusculare ce dramatizează sarcina traducătorului, acesta poate cunoaște

plăcerea în ceea ce mi-ar plăcea să numesc „ospitalitatea limbajului“[26]

Ca urmare, memoria, ca process *lizibil* de traducere și retraducere, în ciuda distorsionărilor date de alterare și imaginar, este ultimativ un proces lingvistic în care fidelitatea față de textul original este în continuă schimbare și raportată la persoana care face incursiunea de memorie în trecut. Așa cum punctează Ricœur , „nu avem altceva mai bun decât memoria”[27] pentru a cunoaște trecutul, indiferent de semnificația acestui trecut pentru istoriografie sau pentru istoria individuală.

Cu o memorie definită în raport cu traducerea și corelată cu identitatea/alteritatea, cu adevărul istoric și cu fidelitatea/trădarea lingvistică, Ricœur avansează problematica memoriei din registrul hermeneutic în cel etic – iar noi nu putem decât sa ne întrebam cât este narcisism și cât conștiinta civică atunci când retraducem trecutul nu pe baza aporturilor obiective la memorie, ci sub influența imaginarului colectiv sau a manipulării exterioare? Cum se poate prezerva textul original după numeroase rescrieri corelate cu fluctuațiile de memorie, dar și cu alterările de sens?

Discuția rămâne deschisă, iar întrebarile mai actuale ca oricând în contextul în care limbajul formator de sens cunoaște o evoluție dramatică în peisajul media și în care, înainte de a se retraduce/rescrie trecutul, se rescrie însuși prezentul în raport cu o identitate socială și individuală influențată tot mai mult de limbaj (via media) și tot mai puțin de realitate (via alienarea indusă de media). Prin urmare, așa cum putem vorbi despre text și metatext, am putea vorbi despre o memorie și o *metamemorie* atunci când peste identitatea individuală ce se cere tradusă este supraexpusă o alteritate construită aproape exclusiv din imaginarul indus mediatic.

Jaques Derrida și memoria limfatică

Scriind *Circumfesiune* (Paris, 1991), J. Derrida interconectează memoria de psihanalitică și literatură, fluidizând-o în actul scrierii ca o analogie la actul sângeros al circumciziei și prin aceasta dându-i dimensiuni religioase când scrierea devine confesiune și rugăciune, iar scrisul însusi devine nu locul divinității, ca la Sfantul Augustin, ci citarea divinității, rememorarea lui Dumnezeu .

Pentru J. Derrida, memoria este originată în tensiunea dintre libertate și conștiință și este dictată în traseul său de subconștient, iar atunci când se traduce în scris, devine o rugăciune și o ispășire pentru un „rău sau mai rău anterior" în general rămas necunoscut și care „nu se epuizează prin simplă mărturie, suspectată de a fi doar simulacru literar (…), ci se aproprie de circumfesiune (ca dublu al confesiunii augustiniene)"[28]. (p.226)

Fară să își amintească exact sursa citată, J. Derrida conchide că „ne cerem întotdeauna iertare când scriem", aducând în discuție ipoteza augustiniană a scrisului-confesiune, cu diferența că pentru J. Derrida „mărturisire" și „confesiune" sunt doua lucruri diferite (a fi martor și a „face adevarul") , ambele distincte de „circumfesiune" – ultima fiind definită ca „cvasi-literară, întrucât religioasă, și cvasi-religioasă, întrucât literară"[29] , fără a uita, însă, că, spre deosebire de „creștinismul latin francez" al Sfantului Augustin citat în lucrare, J. Derrida reclamă autoritatea ebraică a psihanalizei freudiene, alegând sa închida cercul:

> „*Le dernier des Juifs que suis-je...le circoncis est* le propre... – *ultimul evreu care sunt... cel circumcis este* propriul". (*Carnete*, 30–12–76). [30]

Ca și la predecesorii săi, memoria la J. Derrida este strâns legată de identitate și de transcedentalitatea subiectului, afectat de revelația că, în ciuda arhivărilor multiple în memorie, moartea este reală (amintirile nu pot menține „în viață" lucruri adunate sub pulsiunea de a economisi) și urmată de pulsiunea doliului – „un travaliu care merge in gol"[31] Dacă la Sf. Augustin soluția doliului este uitarea de sine și comuniunea cu Dumnezeu prin *depășirea* memoriei, la J. Derrida vorbim despre dorința de vindecare prin recuperarea identității tocmai prin „raportarea la celalalt, manifestată ca purtare de grija, îngrijiirea mamei"[32] cu similitudinile derivate de aici dintre corpul mamei plin de escare și corpul ca scriitură al fiului.

> „...este condiţia mea, suspendat în această condiţie scriu până la moarte pe o piele mai mare decât mine, cea a unei portavoci provizorii şi sacrificate care nu mai

poate... – schimbându-şi pielea în fiecare clipă
pentru a face adevărul, fiecare cu al său“ [33]

Adaugând la trauma trecutului (circumcizia) ca sursă a memoriei accesată prin mnemotehnica socratică și revelația ca „știu că voi muri” (mama muribundă ca sursă a acestei revelații), J. Derrida face din memorie nu doar un instrument de relevare a trecutului și, prin aceasta, a identității personale prin raportare la *altul* și la Dumnezeu, dar și al raportării față de un viitor finit și imprevizibil, în care timpul prezent al agoniei materne se prelungește în ceea ce este resimțit de către filosof drept o eternitate. Moment în care intervine uitarea augustiniană, translată drept absență a eu-lui și investită cu o non-cunoaștere: „…ea chiar zâmbeşte şi rămâne tăcută cu privirea goală aţintită asupră-mi când o întreb, de câte ori am mai întrebat-o oare, «cine sunt eu?», este ca şi cum pentru tine mi-aş fi schimbat numele fără ca ea să ştie, iar prezenţa mea atunci devine în sfârşit absenţa care a fost dintotdeauna...“ [34]

Prin aceasta, J. Derrida derivă sensul existenței dat de scriitură ca un act de memorie eliberatoare de trecut prin valorizarea de sine în contextul alterității și al divinității. Același lucru l-am putea spune despre compoziția muzicală, cu diferența că afectul se transfigurează, abstractizează, iar teama de moarte devine derizorie în înaltul conjucturii sonore.

I.2.Memoria în contemporaneitate – unele noțiuni de psihologie

În acest capitol vom descrie unele dintre mecanismele memoriei și le vom corela acolo unde posibil cu relevanța și rezonanța lor în creația muzicală.

Memoria este un mecanism psihic de encodare, stocare și recuperare a informațiilor. În opinia lui Mielu Zlate, memoria umană „capătă forma unui mecanism psihic complex ce apare ca o *verigă de legătură* între situații, evenimente separate în timp, contribuind prin **aceasta la** *reglarea si autoreglarea comportamentului uman.* în felul acesta, *memoria* ***reflectă (oglindește) lumea*** *și relațiile omului cu lumea din care face parte”.*[35]

Memoria are un caracter *mijlocit, inteligibil* și *selectiv*. După cum am arătat în capitolul anterior, arta memoriei, atât de dezvoltată în primele 16 secole ale civilizației europene D.C, se bazează pe ascocierea de locuri, idei, sentimente, fantasme. Prin aceasta se demonstrează caracterul mijlocit al memoriei. Caracterul inteligibil este evidențiat de faptul că memoria implică judecata, sistematizarea, clasificarea, Caracterul selectiv al memoriei este unul remarcabil deoarece fiecare individ reține în primul rând ceea ce îi folosește ori îl atrage, dar și ceea ce iese din comun, e neobișnuit, inedit, cu alte cuvinte, reținem în primul rând elementele preganante cu care intrăm în contact, fie vizuale, auditive, olfactive, afective. Vom reveni de multe ori la termenul de **pregnanță** în teza de față, deoarece este relevant în explicarea mecanismelor receptării timpului muzical, al creerii opusului, la nivel auditiv, vizual, ideatic și sentimental.

Fără memorie, orice acțiune am întreprinde ar fi haotică, fără sens, scop, arbitrară. Și cel mai grav, nu am avea conștiința timpului. Memoria reflectă în primul rând trecutul, dar totodată îl scoate la iveală în prezent *„ținând cont de condițiile schimbate și actuale ale prezentului”*[38]. Astfel se dovedește că memoria are un caracter *selectiv*, deoarece se aduc în prezent doar anumite informații, *situațional*, pentru că se subordonează contextului, prezintă o *fidelitate relativă*, deoarece rareori subiecții își amintesc ceva identic cu întâmplarea relatată și are deci un caracter retrospectiv. Aceasta înlesnește îndreptarea memoriei spre viitor, exact în sensul în care o vedea sf. Toma ca parte a Prudenței.

În limbaj de specialitate, ceea ce tocmai am descris se numește *memorie prospectivă* și este specifică omului, chiar dacă plantele şi animalele, chiar cele inferioare, includ în organizarea comportamentului lor *dimensiunea trecutului,* pe care o putem numi *mnezică.* Este o informație pe care o cunoaștem încă de la Aristotel. Aici este necesară o precizare, cu privire la ordinea în care se consideră memoria în organismele vii : „*memoria corporală,* exprimată în unitatea temporală a transformărilor celulare şi tisulare implicate în procesele de creştere, în procesele de îmbătrânire, în conţinutul metabolismului; *memoria fiziologică,* reprezentată de principalele ritmuri şi cicluri funcţionale ale diferitelor aparate şi subsisteme interne ale organismului; *memoria psihică,* legată de experienţa relaţionării cu lumea externă şi mediată de

activitatea rezolutiv-informaţională a creierului."[39]. Memoria psihică apare ultima în ordinea evoluţiei filogenetice și este, evident, cea mai supusă schimbărilor de ordin sociocultural.

Paradigma memoriei prospective poate fi descrisă prin *supratemporalitate,* care este așadar încă una dintre caracteristicile esentțiale ale memoriei. „Experiența individuală a actelor trecute, chiar cea a nenumăratelor generații anterioare, se conservă, apoi intră în psihicul nostru actual și ajută la soluționarea diferitelor probleme. Emanciparea relației temporale se aplică însă nu doar axului trecut-prezent, ci și viitorului. […]Supratemporalitatea prelungește psihicul de la trecut către prezent și apoi către viitor "[40]

Revenind la dimensiunea mnezică, observăm că sistemul psihic este continuu şi stabil în timp, aceaste calități validând dimensiunea mnezică ca entitate specifică. Explicăm aceasta prin faptul că memoria face corp comun cu procesele psihice cunoscute – percepţia, gândirea, imaginaţia, sentimentele, și nu acționează în afara lor.

Dinamica memoriei

Memoria nu se prezintă ca o structură statică, inertă, şi nici ca un container în care se introduc arbitrar, din afară, impresii, informaţii, experienţe. Dimpotrivă, ea se organizează şi funcţionează ca un sistem dinamic, ce se construiește treptat de-a lungul evoluţiei istorice şi ontogenetice (a individului) , pe măsura acumulărilor și experienţei.

Latura procesuală a memoriei se relevă în succesiunea şi intercondiţionarea a trei faze principale: a) *engramarea sau encodarea* (memorarea în accepţiunea tradiţională),

b) *stocarea* informației, c) *redarea* sau *ecforarea* informației.

Encodarea „reprezintă în sine un ansamblu de operaţii de ordin logic-informaţional, biofizic şi biochimic, în urma cărora conţinuturile proceselor cognitive (percepţie, gândire, imaginaţie), afectiv-motivaţionale şi schemelor motorii sunt înscrise din segmentul temporal al prezentului în cel al trecutului."[42] . Această fază se poate desfăşura în două forme: *memorare incidentală* sau *involuntară*, şi *memorare intenţională sau voluntară*.

Memorarea incidentală se realizează în mod cotidian, în procesul perceperii diferitelor obiecte, situaţii, întâmplări şi în cursul desfăşurării diferitelor activităţi. În sfera muzicalului, cel mai simplu exemplu este al memorării unei partituri. Atunci când interpretul exersează, se concentrează pentru a rezolva dificultățile de ordin tehnic sau interpretativ. Dacă gradul său de implicare este unul profund, dacă studiul se bazează pe înțelegerea, decodificarea ideilor muzicale și spiritului muzicii respective, consecința firească este stocarea involuntară în memorie a partiturii abordate în această manieră.

Memorarea intenţională (voluntară) se desfăşoară cu scopul direct de a reţine un anumit material. În acest caz, procesul de encodare se desfăşoară ca activitate psihică dominantă, iar nu ca una paralelă şi secundară, ca în cazul memorării neintenţionate. „Toate procesele psihice specifice – percepţia, gândirea (analize logice, evaluări, înţelegere), voinţa sunt subordonate şi instrumentează memorarea”[44].

Relevant pentru **memoria muzicală** este faptul că pe traiectoria procesului de memorare voluntară, „apare aşa-numitul *efect al listei*. Esenţa acestuia rezidă în aceea că, în prezentarea serială a informaţiei (materialului), cei mai bine se reţin *începutul* şi *sfârşitul* (dar mai puţin) şi cel mai slab sau aproape deloc – *mijlocul* seriei. S-a observat că în procesul de memorare apare o stare de inhibiţie accentuată ce se concentrează în zona segmentului de mijloc. Cu alte cuvinte, un material foarte lung, pentru a putea fi uşor şi bine reţinut, se impune a fi împărţit în mai multe segmente omogene”[45].

În muzică, rezultanta firească este împărțirea ideilor muzicale în fragmente mai scurte, recognoscibile, cu pregnanța situată în primul rând la începutul sau uneori la finalul frazei muzicale. Aceasta se întâmplă atât în macrostructură, cât și în microstructura lucrării. *Incipit* și *finalis* sunt astfel nu doar ***arhetipuri culturale*** manifestate în desfășurarea unei piese în toatalitatea ei, ci **repere importante** în descompunerea lucrării muzicale în părți, secțiuni, fraze, motive, în procesul compozițional și în receptare.

O altă etapă este reprezentată de *stocarea sau conservarea informațiilor*, care include acele operaţii şi transformări care au ca rezultat menţinerea în tezaurul memorativ, un timp cât mai îndelungat, a informaţiei şi experienţelor stocate anterior.

Păstrarea nu este nici pe departe o componentă inertă a sistemului mnezic. Ea implică producerea unor modificări, reorganizări şi reintegrări, care pot fi împărţite în *pozitive* sau antientropice şi *negative* sau entropice. Cele dintâi conduc la o mai bună consolidare şi conservare a conţinutului asupra căruia se efectuează, cele din urmă, dimpotrivă, determină o slăbire şi o dezintegrare din repertoriul funcţional a conţinutului pe care-l ating.

Ca un efect secundar al transformărilor pozitive este *reminiscenţa*. Ea constă nu numai în păstrarea nealterată a materialului stocat anterior, ci şi în îmbogăţirea lui, ca urmare a punerii în relaţii logice şi instrumentale cu alte conţinuturi informaţionale tezaurizate. Fenomenul reminiscenţei se manifestă cel mai frecvent şi cu amplitudine maximă în raport cu acele genuri de material care se fixează pe un fond aperceptiv mai bogat şi mai compatibil din punct de vedere modal şi *structural*. De asemenea, el apare mai frecvent în contextul *memoriei logice* decât în cel al *memoriei mecanice*.

Stocarea este, fără îndoială, faza cea mai importantă în structura dinamică a sistemului mnezic al omului. Ea este cea care determină, în ultimă instanţă, eficienţa şi productivitatea memoriei. Faptul că cineva este caracterizat ca având o memorie bună sau slabă depinde, în primul rând, de volumul şi calitatea păstrării, de funcţionalitatea celor stocate anterior. Diferenţele individuale cele mai semnificative se constată tocmai în întinderea şi diversitatea păstrării. S-a constatat [46]că informațiile cu caracter personal, sau cu un conținut semantic asupra cărora subiecții s-au aplecat îndeaproape sunt mai bine reținute decât informațiile neutre. Din punct de vedere al dinamicii stocării, observăm că unele evenimente se stochează pentru o perioadă mai lungă, și altele pe o perioadă mai scurtă. Există mai multe atribute ale stocării care explică aceast fenomen, dar util pentru teza noastră este cel al fidelității. Încă de la Aristotel știm că memoria funcționează pe bază de asociații. Dar dacă în procesul de memorare intervin perturbarții (P), stocarea funcționează diferit, în funcție de momentul în Timp în care s-au produs. Astfel, „intervenția unui factor perturbator (P) imediat după recepționarea unei informații (A), deci în stadiul de fragilitate a urmei nervoase, determină dispariția acesteia, în timp ce acțiunea unui factor perturbator (P) în faza de consolidare a informației (B) face ca aceasta să

persiste și să fie reactualizată în forma în care a fost encodată."[47]

Recuperarea este un proces al memoriei cu valoare covârșitoare prin prisma compozitorului. Este vorba de efortul subiectului de a sonda în noțiunile encodate și stocate, de a le aduce la suprafață și de a se folosi de ele în mod creator, în cazul artiștilor. Recuperarea este cea care pune în valoare nu doar fidelitatea informațiilor, ci și modificările ce au avut loc în timp în privința acestora. Interesant de menționat faptul că psihologii nu au decis dacă aceste metamorfoze se datorează stocării în sine, sau chiar procesului de forare în „adâncurile minții". Dacă s-ar confirma cea din urma variantă, oare nu s-ar putea, din punct de vedere al compozitorului, enunța următoarea ipoteză? *O muzică profundă, sinceră și emoționantă este cea în care autorul permite sentimentelor sale să modifice sterilitatea ideilor bune, conferindu-le astfel statutul de „genialitate".* Unde sentimentele reprezintă „perturbațiile" în aducerea ideilor la lumină.

Revenind pe un tărâm mai concret, observăm că reactualizarea apare în două ipostaze, în funcție de mecanismul declanşator : *spontană* sau involuntară şi *deliberată* sau voluntară. Recuperarea spontană se poate produce în stare de veghe, în urma unui stimul (vezi madelaina lui Proust), sau în vis. Imaginile, ideile, senzațiile se prezintă ca o veritabilă avalanșă de amintiri. Această realitate a fost speculată estetic-muzical cel puțin din romantism, când tema visului, cu logica sa aparte, avea o importanță majoră în creație. De la miniatura lui Schumann „Visare", la Visul din Simfonia Fantastica de Berlioz , trecând prin multiplele episoade de vis în operele wagneriene și până în zilele noastre, logica visului a reprezentat o mare atracție pentru compozitori. Declarați reprezentanți la noi în țară ai esteticii onirice, locul unde memoria izbucnește magic, prin asocieri stranii ce duc la sonorități extrem de eterogene, sunt Mihai Mitrea Celarianu, Ulpiu Vlad și Irinel Anghel.

O formă aparte a reactualizării spontane, care evidenţiază o dată în plus complexitatea funcţională a memoriei, o reprezintă reactualizarea amânată sau *retroactivă*. Fiecăruia ni se întâmplă să nu ne amintim pe loc o anumită informaţie, de exemplu, numele unei persoane pe care o întâlnim ocazional, denumirea unei localităţi, a unui obiect etc.,

cu toate că facem un efort mental serios în acest sens. Se pare că la nivelul subconștientului, semnalul trimis către informaţia respectivă apare instantaneu, și o readuce la nivelul conștientului, chiar dacă cu întârziere.

Reactualizarea deliberată este cea care va fi declanşată şi controlată prin propria voință.

După formele sale, memoria poate fi descrisă și în ipostazele de *memorie mecanică* şi *memorie logică*. *Memoria mecanică* se caracterizează prin fixarea, păstrarea şi reproducerea unui material, pe de o parte, în forma lui iniţială, fără vreo modificare semnificativă, iar pe de altă parte, fără realizarea unei înţelegeri a conţinutului şi legăturilor logice între diferitele secvenţe şi elemente. În analizele și referirile muzicale am denumit-o *memoria materiei.*

Memoria logică este „mediată şi instrumentată de operaţii mentale speciale de analiză, comparare şi relaţionare criterial-semantică a elementelor materialului”[48]. Genetic, ea se formează ulterior memoriei mecanice şi eficienţa sa depinde de dezvoltarea şi maturizarea intelectuală generală a individului. Când o vom discuta în context muzical, am denumit-o *memoria ideilor*.

Formele memoriei se pot clasifica și după modalitatea de recepţie pe care o implică preponderent. Se evidenţiază astfel: *memoria vizuală, memoria auditivă, memoria kinestezică, memoria mixtă*. Fiecare din aceste forme se poate impune ca dominantă în plan individual, ajungându-se astfel la diferenţe tipologice în organizarea şi funcţionarea schemelor mnezice. Aceste forme de memorie sunt condiţionate, după toate probabilităţile, genetic şi ele se impun ca atare în cadrul memoriei involuntare şi al celei voluntare sau în dinamica memoriei mecanice şi a celei logice.

Memoria culturală în recompunerea timpului muzical

Putem afirma că recompunem Timpul Muzical la nivelul unei lucrări (particulare), în special în perioada corespunzătoare afirmării tonalităţii ca sistem de lucru mai mult sau mai putin închis. Formele ternare de tip ABA, sau cele variaţionale şi de rondo, ABACADA, nu fac altceva decât să recupereze structurile iniţiale după lupta cu timpul din secţiunile precedente. Acțiunea memoriei este așadar una explicită: prin readucerea

momentelor formei în prin plan. Se creează astfel analogii între teme, tonalități, dezvoltarea motivelor, analogii caree permit reevaluarea și ierarhizarea elementelor definitorii ale piesei, cu scopul de a clarifica în primul rând sentimentul indus de audiția acesteia. Reperele receptării sunt fixate în memorie cu ajutorul **cadențelor**.

Cadența este o structură sonoră fixă, invariabilă, specifică unei epoci culturale și arii geografice. Ea aparține momentelor de articulație ale lucrării și este considerată arthetip cultural. Putem spune ca reprezintă pilonii de rezistenta, structura tare a unui limbaj, amprenta unei epoci. Este important să nu confundăm cadențele cu *manierismele.* Acestea, deși definesc ferm perioada culturală căreia îi aparține o lucrare muzicală, sunt subordonate structurii de suprafață a muzicii, deoarece sunt figuri ritmico melodice cu un anume înțeles și semnificație importante în epocă. Dar puțini sunt aceia care mai recunosc în ziua de azi ceea ce însemna în baroc un *saltus duriusculus*; fără informația exactă putem doar intui afectul din spatele figurii. În schimb, cadența se află în legătură cu funcționalitatea în sine a muzicii (nu în accepțiune tonală, ci mai largă, în sensul de a descrie un sistem prin elemente imuabile).

În Evul Mediu și în Renaștere, cadențele (autentice sau plagale) se întâlneau extrem de des, ele fiind subordonate textului muzical, încheierilor de frază în accepțiune lingvistică. Barocul muzical și clasicismul aduc cu sine emanciparea muzicii instrumentale și dezvoltarea tonalității. Este momentul în care cadențele capătă o ierarhie din ce în ce mai bine delimitată, permițând memoriei să decanteze *motivele*, deseori încheiate cu o cadență pe treapta V-a a tonalității sau o alta), *frazele*, de multe ori încheiate pe treapta I, *punțile*, în care modulațiile primează și nu cadențele ce fixează, *finalul secțiunilor mari* în care apar cadențele complete, perfecte care anunță încheierea unei structuri principale.

În Romantism (de fapt deja de la Beethoven) *finalis*-urile sunt mult amplificate, ajungându-se până la cazuri în care cadența finală se confundă cu noțiunea de cadență instrumentală (expresie a virtuozității), cum ar fi Stdiul Transcendental nr. 1 de Franz Liszt.

Începând cu Debussy și impresionismul, noțiunea de cadență dispare treptat din elementele ce conduc spre o mai simplă receptare a muzicii. Locul ei nu va fi preluat de altceva,

ci asistăm la o disoluție și amorțire a memoriei, la globalizarea sentimentului din finalul receptării muzicii, în loc de discretizarea acestuia pe parcursul audiției, ca până atunci.

Un caz special în recuperarea timpului și a memoriei îl reprezintă Richard Wagner. Acesta a fost pe nedrept învinuit că a „distrus" tonalitatea prin modulațiile sale continuue și îndrăznețe. Numai la o superficială privire asupra preludiului la Tristan și Isolda se observă cum centrii tonali sunt extrem de bine marcați și ficși, indeferent cât de mult se îndepărtează compozitorul de la minor și do major. Chiar daca uneori receptorul încearcă o senzație de profundă tensiune, **aceasta este cea mai pură expresie a tonalității**, deoarece rezolvarea va apărea! chiar dacă întârziată, și în niciun caz nu reprezintă dizolvarea sistemului tonal, pe care o regăsim la Debussy din rațiuni ce țin de o estetica complet diferită.

Wagner dorește să recupereze memoria unei națiuni prin readucerea în prim plan a miturilor germane. El apelează la ***memoria culturală***. În ce măsură libretele sale constituie o reușită literară este un punct în care criticii nu se vor pune prea curând de acord, însă ele reprezintă în mod cert o manieră inedită prin care compozitorul își prezintă propria concepție despre spectacolul complet, în care autorul este creator de noutate chiar și atunci când pornește de la mituri, care sunt în sine esența revenirii, permanenței, statorniciei.

Pe lângă mitologie, *leit-motivele* reprezintă ceea ce este esențial în muzica lui R. Wagner, din punct de vedere al memoriei, timpului și spațiului în muzică. Cum funcționează acestea? Am putea spune ca fiecare leit-motiv constituie curba unei spirale, cu tot ceea ce decurge din aceasta. De fiecare data când apare pe parcursul operei, schimbându-se contextul armonic și dramaturgic, leit-motivul-spirală se mărește cu câte un pas.[1] Modicările creează echilibrul între noutate și surpriză, pentru că deși recunoașterea leitmotivului aduce receptorul într-o zonă de *confort auditiv*, faptul că armonia este schimbată creează tensiune și atenția crește. Tot un fenomen de creștere și amplificare se observă și din punct de vedere al spațialității. Să ne imaginăm leitmotivele ca spirale care cresc, se amplifică, leit-motivul trece de la o stare energetică la alta și în timp aceste obiecte cuceresc tot spațiul pe care îl au la dispoziție. Un astfel de conglomerat sonor care este Inelul Nibelungilor nu poate avea coerență fără elemente fixe. Din acest punct de vedere, am putea spune ca leit-motivele

constituie pentru opera wagneriană ceea ce cadențele erau pentru muzica Evului Mediu.

Leit-motivele ca spirale ce apar în momente diferite și cresc în mod distinct, în funcție de evoluția muzicii.

Pornim în căutarea timpului pierdut într-o manieră idealistă, deoarece nu putem avea certitudinea regăsirii lui în stare intactă. Chiar şi în teoria haosului, ce are ca una din expresiile sale circulare principiul revenirii haotice la starea iniţială a unui sistem, nu se realizează întoarcerea la origine în mod identic.

La fel se întâmplă şi cu acei compozitori ce doresc să recupereze formele trecutului. Începând cu Stravinski, a cărui Pulcinella nu va fi niciodată Rossini, continuând cu Hindemith care doreşte reinstaurarea unui sistem armonic viabil (aşadar o adevărată recuperare a *formei*, şi nicidecum a *conţinutului*, apoi reîntoarcerea verbală (**nu și muzicală**) a lui Schoenberg la tonalitate, după o viață dedicată serialismului și revenind în spaţiul slav cu Prokofiev şi Șostakovici, compozitori de geniu care nu au renunţat niciodată la tonalitate şi la forma clasică, indiferent cât de mult au inovat în cadrul acestora.

Curentul postmodern se înscrie în tendința de sondare în trecut, prin multe dintre expresiile sale de manifestare:. „Dacă modernismul a exersat secole de-a rândul evoluția timpului linear, legată de credința în progres, prin afirmarea succesiunilor de revoluții ce se opuneau tradițiilor anterioare, această concepție având o proiecție europeană, occidentală, postmodernismul cultivă, din contră, timpul circular, de întoarcere la tradiție, la origini, cu o proveniență orientală”[2].

Reamintirea (în accepțiune platoniană) se demonetizează, iar valențele ei primordiale sunt neglijate. Tehnica citatelor și a colajului operează cu *memoria materială*, nu cu *memoria ideilor*. Se poate pune în discuție însă **memoria culturală**, cu rol covârșitor în creațiile anilor '60 și cele ulterioare. Exemplul cel mai edificator este baletul *Musique pour les soupers du roi Ubu. Un ballet noir* (1966). Bernd Alois Zimmerman scrie o muzică realizată complet din citate din alți compozitori. El îmbină fragmente de muzică de dans din secolele XVI și XVII cu fragmente celebre din L.v. Beethoven, H. Berlioz, R. Wagner, K.Stockhausen și mulți alții. În acest caz, tehnica colajului a ajuns la un maximum posibil și sugerează evident că este vorba de o profundă ironie în discurs[3], dar nu se poate vorbi de o reală recuperare a timpului și memoriei,

chiar dacă tehnica folosită de compozitor îndeamnă la investigarea acestor parametri ai creației.

Dacă la B.A. Zimmermann știința și motivația exterioară muzicii fac posibilă validarea unui astfel de experiment, ceea ce se întâmplă doua decenii mai târziu cu această direcție a postmodernismului nu mai stă sub aceleași faste auspicii. Fenomenul retro al anilor '80 este descris de compozitorul Octavian Nemescu[4] astfel:

> În felul acesta se declara falimentul, decesul avangărzii, ce avea orientată privirea numai spre viitor. Dar astfel constituit, postmodernismul poate fi interpretat și ca o ariergardă, ca revanșa unor tendințe reacționare. Noul ambalaj de ofertă a mărfii artistice, în cazul postmodernismului optzecist, este polistilismul sau colajul, „salata", „supa" de stiluri, intertextualitatea, ce ia, uneori, aspectul unui multiculturalism muzical sau, altfel spus, „world music", având ca replică metastilismul. Polistilismul duce la abolirea unității stilistice, promovând eclectismul, estetica compilativă, ce neagă obiectivul originalității, al stilului personal. Se mai practică și demersul estetic de tip deconstructivist. În numele acestui concept se produce un adevărat „jaf" stilistic al trecutului, sau, cum ar spune domnul Dan Dediu, o veritabilă „necrofilie".

Reacţia la neliniştea produsă de serialiştii integrali şi aleatorişti a fost firească, bine venită şi salvatoare în anii ce au urmat apogeului experimentului în muzica. Dar reacţia cea mai apropiată ca zonă geografică, aceea a minimaliştilor americani, nu a fost de natură să recupereze timpul, deoarece ea reprezintă o nouă anihilare a memoriei. Repetarea îndelungată a aceluiaşi „pattern" conduce spre monotonie şi exclude definitiv surpriza. Dar, totodată, minimalismul poate fi privit și din alt unghi, dintr-o abordare supramuzicală. Spre exemplu, din teoria minimalismului și-au tras seva și compozitori ca Giacinto Scelsi sau Salvatore Sciarinno, care au creat o muzică îndreptată spre interioritate, atât a sunetului cât și a Eului,

nefiind însa minimaliști în sensul consacrat al termenului. Dacă la G. Scelsi minimalismul este dedus din preferința sa pentru microtonii și inclus în jocul ideilor în jurul acestora, la S. Sciarinno **repetiția** este cea care induce o stare aproape hipnotică, miraculoasă ascultătorului.

II.2. Timp și memorie în compoziția românească a ultimei jumătăți de secol
-eșantioane-

Mai aproape de zilele noastre se situează încercarea de apropiere de valorile primordiale, ale civilizaţiilor străvechi, prin găsirea arhetipurilor şi a esenței sonore a acestei lumi, uneori chiar în interiorul sunetului. Numai din spaţiul românesc compozitori precum George Enescu, Myriam Marbe, Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Aurel Stroe (în unele dintre lucrările sale), Ştefan Niculescu prin folosirea unui stil neobizantin, Doina Rotaru şi Octavian Nemescu prin permanentă înclinaţie spre culturile extraeuropene reprezintă doar o îngustă înşiruire de nume ale creatorilor ce au ca reper recuperarea valorii, şi prin aceasta, a temporalităţii muzicale. Vom exemplifica în continuare cum apare problematica timpului și a memoriei în două dintre lucrările ce susțin explicit aceste teme sau ca trăsături generale a creației în cazul lui Tiberiu Olah.

Un compozitor pentru care memoria și diferitele ei ipostaze reprezentintă nu doar o sursă de inspirație, ci chiar nucleul intim din care izvorăște creația este **Octavian Nemescu.** Preocupările sale esențiale vizează arhetipurile culturale și muzicale, memoria colectivă, memoria culturală, ritualul (deci recreearea timp-spațiului etern, primordial), investigarea resurselor interioare ale sunetului, fie prin minimalism, fie prin spectralism, cu precizarea ca minimalismul la O. Nemescu nu este unul de factură repetitivă.

Definitorie pentru gândirea lui O. Nemescu, o compoziție ce pune în relație memoria culturală cu percepția actuală a timpului, prin metastilsmul abordat, este *(RE)Memorial*, o lucrare electroacustică programată să se cânte în mijlocul unui recital ce conține sonatele de J. Brahms pentru clarinet și pian. Astfel, piesa, ce are construcție impecabilă *per se,* capătă noi funcții: de **punte** între amintirile ce constituie fundamentul emoțional și muzical al sonatelor de

Brahms și de o **metadezvoltare** a acestora, tot recitalul configurându-se astfel într-o mare formă de sonată.

Lucrarea este una procesuală, iar procesele se se desfășoară la două nivele:

- *Descompunerea memoriei* pieselor din prima parte (prima sonată)
- *Compunerea timpului* pieselor din a doua parte.

Cele doua procese se asociază **morții** (văzută ca dezintegrare a primei sonate) și **nașterii** sonatei a doua. Cele trei coordonate dezbătute în teza de față, timp, spațiu și memorie, constituie parametrii în funcție de care această compoziție se dezvoltă. Le vom expune în ordine, chiar dacă se întrepătrund și de multe ori sunt prezentate în opoziție indestructibilă.

1. **Timpul** lucrării se divide între două lumi: cel istoric, al sonatei de Brahms și cel subiectiv al interpretului. Astfel, în prima secțiune lupta se desfășoară între temele propriu zise ale sonatei I și trăirile interpretului care descompune muzica. Structura brahmsiană se dilată, se contractă, apar anumite obsesii, asociate cu emoțiile insistenței cu care interpretul a studiat anumite pasaje, amintirea unor anumite săli în care a lucrat, diferite alte ambienturi subiective (zgomote pe care le-a auzit ș.a.). Timpul se recompune prin insistența pe arhetipul cadenței perfecte [8] , care conduce spre o *temă hibrid*, în care se pot recunoaște sonata de Brahms, dar și muzica lui Telemann (un element supriză în economia lucrării). Se parcurge apoi drumul de la general (cadența perfectă, quintesența muzicii tonale) la particular (reluarea timpului originar al lucrării, recompunerea voit căutată , trudită! , a temei brahmsiene) .

2. **Spațiul** lucrării se relevă de asemenea pe doua planuri. Este vorba despre evadarea din spațiul istoric al sonatei de J. Brahms spre o zonă de purificare a limbajului, unde totul este posibil. Pe plan muzical, acest lucru se face segmentând discursul prin tehnica eliminării, culminând cu acele obsesii mai sus menționate, dilatând spațiul dintre sunetele și momentele importante ce alcătuiau tema (un exemplu ar fi secunda care devine terță, apoi cvartă), esențializându-se până când numai, *arhetipul* acestor

fragmente va fi recognoscibil. Al doilea plan este cel al reîncarnării , reîntrupării celei de-a doua sonate printr-un proces invers, de adiționare a materialului muzical. Pornind de la celulă, motiv, frază , până ajunge la tema propriu zisă, compozitorul recreează spațiul prim, parcurgând și în acest fel un traseu sinuos de la esență sonoră la particularul melodiei distincte.

3. **Memoria** constituie liantul ce unește timpul și spațiul întregului recital, nu doar al piesei în sine. Identificăm mai multe tipuri de memorie:

- memoria extramuzicală, reprezentată de evenimentele de pe „bandă" ce ilustrează diverse conjuncturi ale vieții interpretului
- memoria ideilor muzicale , a sonatelor de Brahms, a căror transformare am explicat-o mai sus, și a proceselor compoziției în sine : dilatări și comprimări de timp, insistența pe arthetip, jocul cu spațiul cultural și „fizic" muzical (distanțările prin intervalele mărite treptat)
- sunt speculate și procesele de memorie ale melomanului și interpretului de pe bandă, la finalul sonatei de Brahms, astfel încât se ajunge la arhetipul cadenței perfecte ce constituie simbolul muzicii tonale și de la care se poate reconstrui chiar și o altă muzică (vezi inserția din Telemann), datorită înaltului său grad de *generalizare.*
- procesele de memorie ale receptorului, care este supus la un travaliu considerabil, dar insesizabil. Cel ce audiază întregul recital se confruntă cu mai multe feluri de timp: timpul istoric, brahmsian, apoi timpul audiției propriu zise și timpul lucrării electroacustice prezentate. Cel din urmă este un timp ce le *comentează* pe primele două, iar acest *meta-timp* nu poate fi observat decât cu ajutorul memoriei.

Muzica românească a ultimei jumătăți a secolului XX a cunoscut o ascensiune fulminantă în context universal, în mare parte datorită compozitorilor Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Myriam Marbe, Anatol Vieru și Ștefan Niculescu. Considerați pe drept cuvânt generația de aur, ulterioară fenomenului George Enescu, aceștia au introdus în opera lor toate principiile

avangardei europene, precum și idei absolut noi, creând practic adevărata școală românească de compoziție.

Toți cei menționați ating în creația lor problematica timpului și a memoriei, dar la Tiberiu Olah , Myriam Marbe și Aurel Stroe această preocupare se desprinde atât din muzica propriu zisă, cât și din teoretizarea ei. Daca la T. Olah procesul compozițional implică travaliul temporal, tematic și ideatic, la A. Stroe timpul muzicii sale este un parametru subordonat spațiului geografic și paradigmelor culturale aferente acestuia. Memoria este factorul care generează și transformă muzica, în cazul lui T. Olah, și locul (în spirit renascentist) unde toate deja există, asemenea sau filtrate, în opera lui A. Stroe.

Interesul lui T. Olah față de procesele memoriei și timpul în muzică se relevă în toată activitatea sa profesională. Analizele sale, cu precădere din muzica lui L.v Beethoven pentru proaspeții studenți la compoziție, se axau pe manipularea temporală a structurii tari a lucrării (armonia, forma), trecând apoi de la orchestrație la melodie, până în cele mai mici amănunte. Convingerea sa fermă era că „ problema mult discutată azi în muzică, a corelației timp-spațiu, a existat într-un fel dintotdeauna și nu a fost inventată de spiritele rele ale zilelor noastre.”[2]

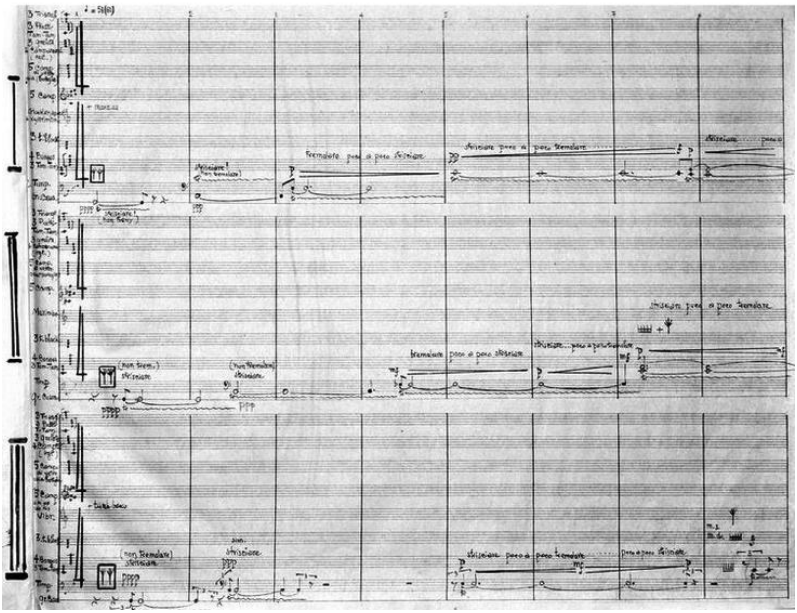
Creația sa este dominată de persistența memoriei și lupta cu timpul, leitmotive ale celor peste 50 de ani de exprimare artistică. Vom exemplifica succint în două lucrări din vasta operă a lui T. Olah curgerea spațiu-timpului și procesele de memorie. Prima dintre ele este dedicată percuției și se numește „Spațiu și ritm”. Concepută în anul 1964, face parte din Ciclul Brâncuși, alături de „Sonata pentru clarinet solo”, „Coloana infinitului”, „Poarta sărutului” și „Masa tăcerii”. Fiecare dintre cele cinci compoziții conține substratul brâncușian, chiar dacă nu este relevat în titlu. „Sonata pentru clarinet” se inspiră din Pasărea măiastră, iar „Spațiu și ritm” din simbolul genezei, Oul. Despre aceasta, T. Olah declara: „Mi-am închipuit o lume sonoră în devenire, stare germinală asociabilă eternului *Ou* brâncușian- simbol al nașterii, al genezei. Și am ales ritmul ca totalitate a unor interferențe de durate asimetrice, ritmul cu posibilitățile sale de dezvoltare interioară, adică nu ritmul cotidian, nu ritmul de dans propriu zis.”[3]

Vom identifica în continuare tipuri de timp și tipuri de memorie ce apar în Spațiu și Ritm. Trebuie menționat că forma este una variațională, cu secțiuni bine delimitate timbral, ce

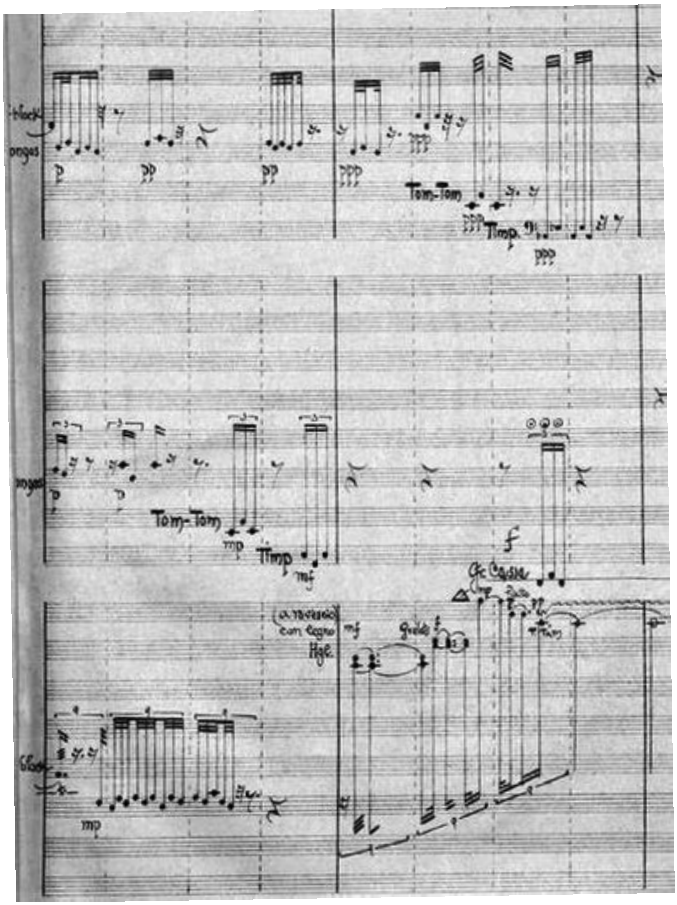
acoperă treptat toate registrele percuției, ca într-un veritabil studiu dedicat acestei familii de instrumente.

1.Timpul vectorial, newtonian, este ascuns, dificil de decantat. Notația tradițională, măsura de patru pătrimi reprezintă un simplu punct de reper pentru interpreți, un cod, o convenție. Totuși, microdezvoltările din interiorul fiecărei secțiuni sunt clasice, beethoveniene și recognoscibile în scriitura partiturii. Ca exemplu, în prima secțiune, până la m. 42, evoluția se face de la tremolo (mișcare continuă, indefinită, în strânsă legătură cu ideea genezei) la ritmul strict notat, eficient delimitat, aproape pragmatic .

ex 1. m1-8



ex. 2 m.41-42



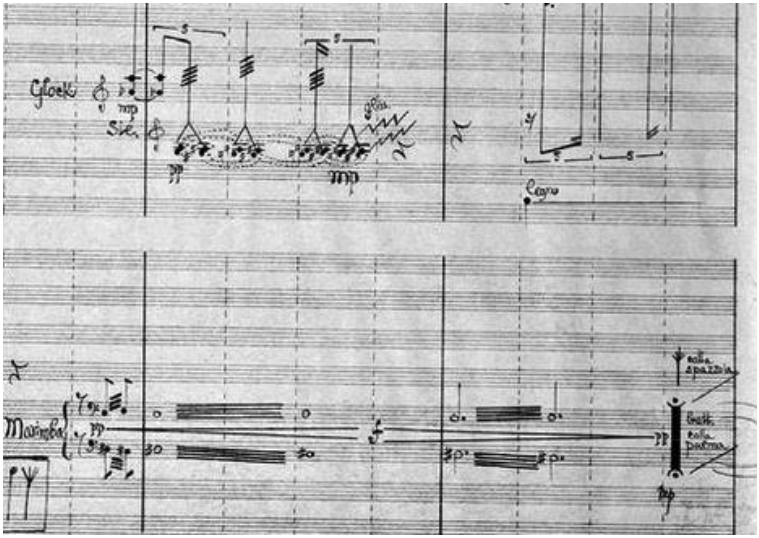
2.Timpul de tip prigoginian, al continuei deveniri este mult mai ușor de decantat și explicitat de autor. Există câteva elemente constituive ale termodinamicii proginiene care se regăsesc în muzica lui T. Olah în general și în „Spațiu și ritm” în particular.

- **devenire**[4] („becoming”) - *concept derivat din ireversibilitatea fenomenelor departe-de-echilibru*; în acest caz, este vorba de faptul ca T. Olah

organizeză materia sonoră în așa fel încât orice element „câștigat” nu se pierde, ci contribuie la expunerile ulterioare ale acesteia (materiei sonore), cum se va vedea în continuare.

- **auto-organizare** - *proces care reface ordinea internă în starea de non- echilibru*; lucrarea Spațiu și Ritm pornește de la ideea genezei. Tumultul inițial este exprimat prin tremolo de timpan, a cărui transformare în sunet apare treptat, prin apariția sunetelor la instrumentele de piei si lemn ca *singularități*. Apoi, în secțiunea a doua, cea dedicată instrumentelor de percuție acordabile, sunetul ritmizat devine melodie, iar tremoloul ritmic se reface ca sunet pregnant cu frecvență determinată.

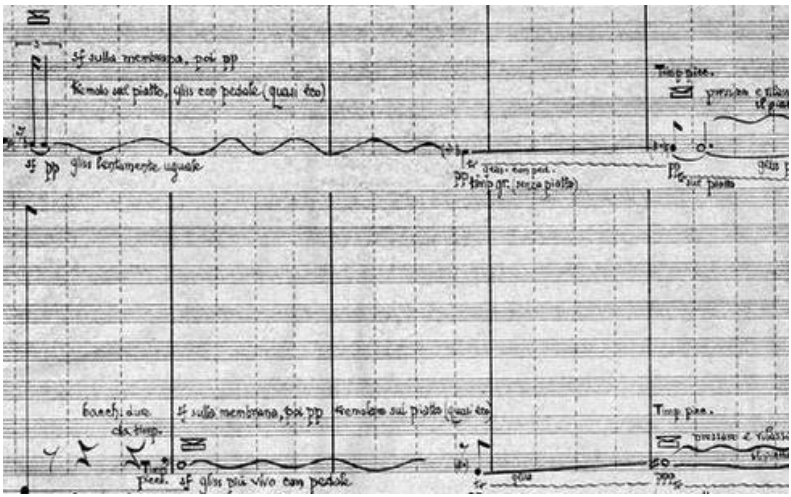
ex.3 m. 50-51 cu auftakt la glockenspiel și campane



Următorul pas este reluarea tremolo-ului de la timpan, dar îmbogățit sonor prin adăugarea sonorității de piatti, așezat pe timpan, o inovație timbrală ce întărește ideea

structurii variaționale a piesei: *refacerea ordinii inițiale*, dar cu o sonoritate înnoită.

ex 4 m 62-66



- **fluctuații** - *fenomene care apar în momentul în care sistemul trece printr- un punct de criză, când devine sensibil la influențele exterioare*; punctele nodale (de criză) ale lucrării sunt reprezentate aici de modificarea unui parametru. Cum deja am menționat, un exemplu ar putea fi „câștigul" sunetului cu frecvență determinată care influențează reapariția tremolo-ului. Apoi, juxtapunerea murmurului cu sunetele strict notate din punct de vedere ritmic reprezintă o noua dimensiune a piesei (m 61-74)
- **structuri disipative** - *sisteme termodinamice deschise, în non-echilibru, care fac schimb de substanță și energie cu mediul, ale căror comportament se face în salturi către stadii superioare de complexitate.* Structura variațională este extrem de precis descrisă de această definiție. Într-o temă cu variațiuni de tip clasic, conexiunile între idei nu se fac liniar, ci prin salturi. Principiile din variațiunea nr. 2 pot fi apoi duse mai departe în variațiunea nr. 5 șamd.

Structurile disipative se referă aici la dispersia ideilor și evoluția lor aproximativ în zigzag. În Spațiu și Ritm variațiunile nu se bazează însă pe o tema propriu zisă. Elementele fundamentale de la care se pornește principiul varierii sunt cele care se regăsesc în toată creația lui T. Olah: alternanța notei lungi cu cele scurte și pauze, apoi regăsirea continuității.

- **săgeata timpului** - *concept derivat din proprietatea entropiei de a evolua monoton crescător*; lupta cu timpul a reprezentat pentu T. Olah imboldul intern pentru a compune pe de o parte și scopul final pe de alta. De aceea structurile sale sunt acumulative, dezvoltătoare, creează o nouă ordine a obiectelor și substanței sonore. Revenirile sunt supuse sentimentului, și nu schemei, și niciodată o structură nu va fi reluată identic, ci îmbogățită în evenimente. Lupta pentru a câștiga continuitatea (valorile mici, expuse mai întâi pe spații reduse, apoi din ce în ce mai extinse) este un alt argument în favoarea regăsirii în partitura a principiului prigoginian al săgeții timpului.

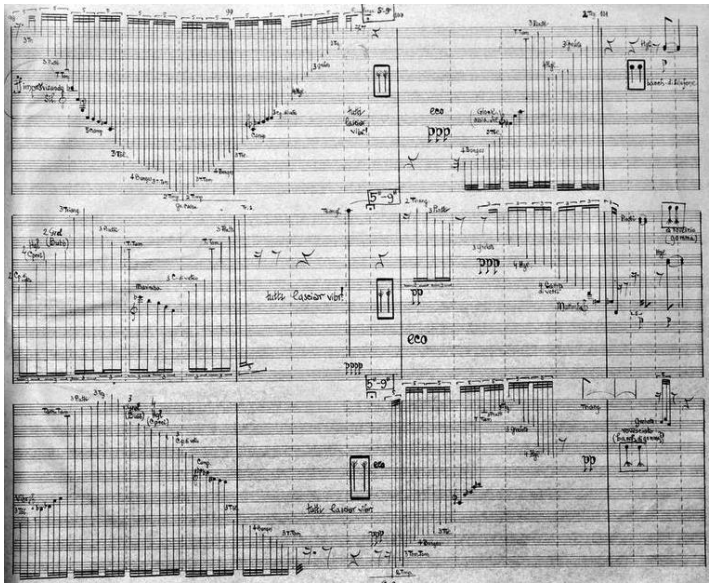
3.Timpul de tip bergsonian, supus simțirii, este dezvăluit de însuși compozitor prin declarația sa de mai sus, dar și aici: „ Spațiu și ritm este - oricât ar părea de paradoxal- o muzică lirică, cu instrumente de percuție, exprimând o ritmică interioară....ca a doinei, care aparent curge fără istov...ca timpul însuși”[5]. Durata bergsoniană, aici ritmul compoziției, reprezintă o percepție intimă, simultană a spațiu-timpului eterogen, cu augmentări și diminuări inegale, dependente de dramaturgia textului muzical olahian. Conștiința receptorului încearcă diverse provocari în stabilirea unor repere utile ascultării piesei. Aici intervin procesele ***memoriei*** și tipurile de memorie exploatate in acestă compoziție.

1. Memoria materiei constituie poate provocarea cea mai interesantă. Lucrarea operează cu elemente foarte simple: tremolo-ul, notele scurte (grupate pe spații mai mari sau mai mici) și pauza. Deoarece nu există o melodie care să poată fi reținută, o temă mai mult sau mai puțin cantabilă, ca în cazul sonatelor clasice, pentru receptor este dificil să discretizeze aceste elemente în desfășurarea

sonoră. Ceea ce îl face să le remarce este permanenta variație timbrală și cucerirea, pe rând, a tuturor registrelor percuției, din grav până în acut, păstrând proporția între monotonie (reluări) și surpriză (varierea, timbrală și de registru) de care aminteam mai înainte.

2. *Memoria ideilor,* structura tare a compoziției, poate constitui element de reper doar pentru receptorul avizat. Complexitatea lucrării nu poate fi ușor diseminată în sala de concert. Dar pentru a putea face mesajul emoțional transmisibil, T. Olah se folosește de câștigul continuității, ce reprezintă un punct forte în care auditoriul se poate regăsi. Manipularea sentimentului continuității este, evident, spațio-temporală. Dar jonglarea cu așteptarea este un proces al memoriei, **nevoia** de „așezare" confortabilă în spații sonore mai extinse fiind un fenomen caracteristic oricărui tip de muzică. În m.98-101 putem observa un eșantion din acest procedeu: continuitatea de șaisprezecimi extinsă temporal și juxtapusă cu momentele de așteptare:

ex. 5.



Rezumând, Spațiu și Ritm este o lucrare ce ilustrează subtil conceptul de spațiu-timp și curbarea lui sub greutatea materiei. Modificările acestei dimensiuni sunt reliefate de

sistemul variațional folosit în toți parametri muzicali: melodică, ritm, orchestrație (ce include și variatetea registrelor), nuanțe. Faptul că întotdeauna elementele prezentate sunt dezvoltate, duse mai departe până la recâștigarea continuității inițiale, indică creșterea entropiei și înscrierea lucrării în linia termodinamicii prigoginiene.

Dacă în Spațiu și Ritm T. Olah operează cu memoria ideilor și cu memoria materiei muzicale, în **Simfonia a III-a** se adaugă un al treilea tip de memorie, ***memoria culturală***. Lirismul acestei simfonii este absolut covârșitor, autorul menționând în numeroase ocazii latura ei „introspectivă și subtextul tragic care o străbate și se exteriorizează doar spre sfârșit”[6]. Un lirism lesne de perceput, prin referirea la textul beethovenian: partea întâi din sonata op. 27 nr. 2, a „Lunii”, exprimată prin subtitlul „Metamorfoze pe Sonata lunii” și prin *motto-ul* „Dacă treci râul Selenei”, text eminescian.

T. Olah a integrat în muzica sa coloana armonică beethoveniană, transfigurând-o, astfel că simfonia reprezintă o adevarată lecție de *metastilism,* un limbaj personal, viu, profund, care comentează partitura beethoveniană, reflectează asupra ei, pentru ca în final să o absoarbă și să o integreze în gîndirea proprie. Rezultatul nu este o pastișă postmodernă, cum din nefericire prea des se întâlnește în muzica zilelor noastre, și care ar fi constituit un veritabil regres al gândirii muzicale, ci o profundă sondare a capacității artei sunetelor de a opera cu elemente și structuri tari și de a le șlefui toate fațetele. Este o muzică serioasă, gravă, introspectivă prin problematicile pe care recitirea muzicii Sonatei Lunii le angrenează și le actualizează.

Nu vom insista asupra implicațiilor armonice ale textului beethovenian ce determină sentimentul de nostalgie și a analogiilor rezultate din acesta[7], dar vom menționa o soluție inedită a autorului menită să ajute ascultătorul în refacerea „punții” dintre cele doua epoci, clasică și contemporană: Simfonia lui T. Olah este o temă cu variațiuni, a cărei temă nu există explicit în partitură, ci doar în **memoria receptorului.** Acesta se regăsește în structura armonică a sonatei pentru pian, însă nu de o manieră confortabilă, ci este supus permanent unui efort de reconstrucție în interiorul său, până cand transformările lui T. Olah pun stăpânire pe întreg discursul și îl conduc spre zone emoționale diferite, adânci, captivante pentru cel ce audiază Simfonia. *Timpul prezent* se împarte pe

rând în mai multe direcții, se **polifonizează** : cu ajutorul memoriei culturale, sonata Lunii rămâne prezentă în subsidiar, dar în același timp trăim intens prezentul simfoniei olahiene, compus la rândul său din mai multe timpuri ce comprimă, dilată, diminuează, augmentează și *discută* principiile beethoveniene.

> „Cheia de boltă a întregului demers o constituie „citirea" textului beethovenian într-un alt timp muzical, în care Olah se bazează pe intervertibilitatea timpului subiectiv, pe conexiunile născute de procesele memoriei, așa cum procedează într-o serie de alte lucrări (ciclurile Translații, Invocații, lucrările Perspective, Timpul memoriei, ciclul Rime pentru Revelația Timpului, simfonia corală Timpul cerbilor, ciclul Armonii etc.)"[8]

În final, putem concluziona că formele memoriei se întîlnesc într-un mod unic în artă în general și în arta sunetelor în particular. Polifonia afectelor, așa cum am denumit-o în cazul Sfântului Augustin se transformă într-o polifonie de timpuri și apoi într-o foarte precisă ***polifonie de memorii***, deoarece niciodată un tip de memorie nu poate acționa solitar. Se creează astfel o multitudine de planuri, relevate cu ajutorul simțurilor ce decantează pregnanțele, ierarhizează elementele muzicale și le transportă în memorie, prin formele ei, pentru ca apoi contextul cultural în care ființează receptorul, împreună cu bagajul său emoțional, să decidă ce anume rămâne din sentimentul, ideea și tehnica operei audiate.

N.A. Studiul de față este desprins din teza de doctorat „Funcția memoriei în compunerea timpului muzical" susținută public în decembrie 2011 la UNMB, și care poate fi consultată în biblioteca Universității Naționale de Muzică pentru aprofundarea tematicii abordate.

Note bibliografice:

I.1.Filosofia și psihologia europeană, o perspectivă istorică

1. *Cogito ergo sum.*

2. Compozitorul Tiberiu Olah considera că memoria *„oprește timpul și îl suprapune în straturi”*(Tiberiu Olah, *Restituiri*, Editura Muzicală, 2008, p 204)

3. Marilena Vlad și Adrian Sandu (ed.) *Memoria filozofilor de la Platon la Derrida*; Actele colocviului Societăţii Române de Fenomenologie „Memorie şi temporalitate“ 19-21 septembrie 2005, Editura Zeta Books, 2007, p 7

4. Hesiod, *Theogonia*

5.Jean-Pierre Vernant, *Mit şi gândire în Grecia antică,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1995, trad. Zoe Petre şi Andrei Niculescu, pag. 138

6. Thales nu descoperise principiul unic, dar afirmațiile sale conduc spre acesta. Termenul de *arche* pentru denumirea principiului explicativ al intregii existenţe a fost introdus de Anaximandros din Milet, discipolul lui Thales , și ulterior transformat în *apeiron,* primul termen al limbajului filosofic occidental: “Începutul lucrurilor este *apeiron*-ul...De acolo de unde se produce naşterea lucrurilor, tot de acolo vine şi pieirea, potrivit cu necesitatea, căci ele trebuie să dea socoteală unele altora pentru nedreptatea făcută, potrivit cu rânduiala timpului. “ (Gheorghe Vlăduţescu, Ion Bănşoiu, *Filosofia greacă în texte alese,* Editura Punct, Bucureşti, 2002, pag. 15-17). Astfel, Anaximandros enunța germenii dialecticii europene.

7. Ion Banu, *Filosofia greacă până la Platon*, Ed.Științifică și Enciclopedică, 1979, vol. 2, p 15

8. Concepția modernă nu mai poate despărți timpul de memorie în teoretizări.

9. Poate părea paradoxal, pentru că nu a dorit să își consemneze în scris propriile idei.

10. Romulus Chiriță, *Prelegeri de istoria filosofiei antice grecești*, curs, Univ. Transilvania din Brașov, Brașov, 2007, p 49

11. Vom vedea că acest efort de rememorare, de reamintire a unor cunoștințe primordiale reprezintă nu doar o modalitate de afla, de a cunoaște cu ajutorul logicii, dar și o esențializare incipientă a mecanismului procesului de creație, proces în *timpul* căruia autorul se conectează cu ceea ce știe , cu ce a aflat prin revelație sau intuiție.

12. Dialoguri de tinereţe: *Hippias minor, Alcibiade, Apărarea lui Socrate, Entyphron,Criton, Hippias major, Charmides, Lahes, Lysis, Protagoras, Gorgias, Menon;* dialoguri de maturitate: *Banchetul (Symposion), Phaidon, Phaidros, Republica (Statul), Ion, Menexenos, Euthydemos, Cratylos;* dialoguri de bătrâneţe: *Parmenides, Theaitetos, Sofistul, Politicul, Philebos, Timaios, Critias, Legile.*

13. ,,o lume transcendentă (plasată dincolo – dar în sens ontologic, nu topologic – de lumea reală; fiind ideale, componentele acestei lumi nu au deci o localizare spaţio-temporală), care ar conţine prototipurile ideale, perfecte, absolute, imuabile ale tuturor lucrurilor. În această lume ar exista prototipurile spirituale ale tuturor lucrurilor, proprietăţilor şi relaţiilor. Lumea Ideilor este concepută de Platon în manieră eleată, adică aşa cum Parmenides din Elea a conceput fiinţa, cu deosebirea că, dacă fiinţa lui Parmenides era unică, Ideile platoniciene sunt multiple, existând atâtea idei câte

categorii de lucruri, de însuşiri şi de relaţii există". (Romulus Chiriță, *Prelegeri de istoria filosofiei antice grecești*, curs, Univ. Transilvania din Brașov, Brașov, 2007, p.53)

14. Marilena Vlad & Adrian Sandu (ed.), *Memoria filozofilor de la Platon la Derrida*; Actele colocviului Societăţii Române de Fenomenologie „Memorie şi temporalitate" 19-21 septembrie 2005, Ed. Zeta Books, 2007, p.8

15. Marilena Vlad , Filozofia ca tehnică a memoriei.Despre reamintire în dialogurile platonice în *Op.cit.* p.14

16. *Cf.* Platon, *Phaidon*, trad. Petru Creţia, Humanitas, 1994, citat de M. Vlad în *Op.cit.* Filozofia ca tehnică a memoriei.Despre reamintire în dialogurile platonice p.16

17. ,,reamintirea apare atunci când sufletul, după ce a pierdut memoria unei senzaţii sau a unei cunoştinţe, o recuperează singur, prin sine însuşi" (*Philebos*, 34b) (M. Vlad în Filozofia ca tehnică a memoriei.Despre reamintire în dialogurile platonice , în *Op.cit.* p.17)

18. M. Vlad , *Op.cit.* Filozofia ca tehnică a memoriei.Despre reamintire în dialogurile platonice p 17

19. Platon, *Phaidon*, în *Opere Complete, vol. II ,* Ed. Humanitas, București, 2001, p 174

20. M. Vlad , *Op.cit.* Filozofia ca tehnică a memoriei.Despre reamintire în dialogurile platonice p.22

21. *Ibidem* , p.24

22. *Ibidem*, p.25

23. Jean-Pierre Vernant, *Mit şi gândire în Grecia antică,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1995, p 147

24. „De pildă, a face o sferă de aramă însea mnă a face din cutare lucru , care e arama, cutare alt lucru, care e sfera" (Aristotel, *Metafizica*, 1033a)

25. „Forma sau oricare ar fi numele ce trebuie să dăm figurii realizate în materia sensibilă nu e supusaă devenirii, nici nu se naște, ca și în cazul esenței, căci ea, adică forma, e ceea ce ia naștere în alt lucru, datorită naturii sau meșteșugului, sau altei putințe." (Aristotel, *Metafizica*, 1033a)

26. Această doctrină poartă numele de hilemorfism.

27. *de Sensu et Senibilibus,de Somno et Vigilia, de Insomniis, de Divinatione per Somnum, de Longitudine et Brevitate Vitae, de Juventute et Senectute, de Vita et Morte, de Respiratione.*

28. Aristotel, *Parva naturalia*, ed. Ştiinţifică, Cluj, 1972, pag 50

29. Aristotel, *Parva naturalia*, ed. Ştiinţifică, Cluj, 1972, p 50

30. Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oublie,*Édition du Seuil, Paris, 2000, p 6

31. Aristotel, *Parva naturalia*, ed. Ştiinţifică, Cluj, 1972, p 54

32. La Aristotel toate fenomenele gândirii se petrec în suflet

33. Adrian Sandu, „Sintaxa memoriei şi reminiscenţei . O lectură aristotelică" , *Memoria filozofilor de la Platon la Derrida,* Ed. Zeta Books, 2007, p 35

34. „ceea ce numim suflet este memoria" Sf. Augustin, *Confesiuni,* Ed. Humanitas, Bucureşti, 2005

35. Jeffrey Andrew Barash,, *Memoria filozofilor de la Platon la Derrida,* Heidegger și metafizica memoriei, Ed. Zeta Books, 2007, p 64 - 65
36. Sf. Augustin, *Confesiuni,* Ed. Humanitas, Bucureşti, 1998 pp 341, 342
37. *Ibidem* p 363
38. *Ibidem* p 342
39. Sf. Augustin, *Confesiuni,* ed. Humanitas, Bucureşti, 1998 p 342
40. *Ibidem* p 359
41. autorul celebrului dicton *Memoria este trezorierul și gardianul tuturor lucrurilor.*
42. Tullius Cicero, citat de F Yates , *Op.Cit,* prudența este formată din memorie, inteligență și providență.
43. Constat igitur artificiosa memoria ex locis et imaginibus
44. Frances Yeats, *The Art of memory*, London ; New York : Routledge, 1999.
45. http://www.josephkenny.joyeurs.com/CDtexts/DeMemoriaReminsc.htm, accesat la 20.07.2011. Comentariul este tradus în limba engleză de Robert Pasnau.
46.„Arta memoriei este o tehnică de manipulare a fantasmelor , care se bazează pe principiul aristotelic al precedenţei absolute a fantasmei asupra cuvîntului şi al es enţei fantastice a intelectului", *Cf*. Ioan Petru Culianu, *Eros și magie în Renaștere.1484,*ed Polirom, Iași, 2003, cap.2. partea a doua „Arta memoriei" p .62
47. I.P. Culianu, *Op.Cit*., p62-69
48. În toate scrierile sale Toma d'Aquino se referă la Aristotel denumindu-l „*Filosoful*"
49. „Este evident din cele de mai sus cărei parți din suflet îi aparține memoria, fiind aceeași de care aparține si fantezia. Și acele lucruri sunt memorabile *per se* când aparțin de fantezie, mai bine spus, de „*sensibilia"*(ceea ce este simțit, n.n). Însa cele aparținând de "intelligibilia" (cele care sunt gândite, intelectul, n.n.) sunt memorabile doar accidental/întamplator, pentru ca nu pot fi înțelese de om fără o fantasmă/iluzie (alaturi, adică, n.n.). Și prin urmare se întâmplă că ne amintim mai greu acele lucruri care sunt de o importanță subtilă și spirituală; și ne amintim mult mai ușor acele lucruri care sunt (mari) evidente și sensibile. Și dacă dorim să ne amintim noțiuni inteligibile mult mai ușor, atunci trebuie să le conectăm cu un oarecare gen de fantasme, așa cum Tullius ne învață în Retorica sa". Toma d'Aquino, comentariu la De memoria et Reminiscentia, citat de F. Yeats, *Op Cit*, p71.
50. Nu a fost încă tradus în limba română. Pentru teza de față am consultat *The Project Gutenberg EBook of Summa Theologica, Part II-II (Secunda Secundae)*,Release Date: July 4, 2006 [EBook #18755].
51. În traducere proprie.
52. *Gabriela Blebea-Nicolae, Despre virtutea prudenței,* în Studii tomiste I (2001) , În căutarea antropologiei în gândirea creştină a Răsăritului şi a Apusului. Rolul lui Toma de Aquino, Ed. Sapientia, Iași, 2001
53. „Imaginile alese de arta oratorică romana pentru calitațile lor în memorare au fost preschimbate de cucernicia medievală în similitudini corporale ale intențiilor subtile și spirituale" (t.n), F. Yates, *Op. cit*, p 76

54. Paolo Rossi, *Logic and the Art of Memory,* Continuum International Publishing Group, London-New York 2006, p 22
55. „De obicei umplu locul memoriei cu imaginile unor femei frumoase, care îmi excită memoria, și credeți-mă, cînd folosesc femeile frumoase ca imagini ale memoriei, îmi este mult mai ușor să aranjez si repet noțiunile pe care le-am repartizat acelor locuri" (t.n).
56. Paolo Rossi, *Logic and the Art of Memory* ,Continuum International Publishing Group, London-New York *2006*
57. Aici vom vedea sferele elementelor, ale planetelor, a stelelor fixe, iar deasupra lor sferele cereşti şi cele ale celor nouă cete îngereşti. Ce trebuie să ne amintim cu privire la această ordine cosmică? Putem vedea marcate pe partea inferioară a diagramei literele "L. PA; PL, PVR, IN" .Acestea reprezintă locurile Paradisului, ale Paradisului terestru, Purgatoriului, şi Iadului. În opinia lui Romberch amintirea acestori de locuri ţine de memoria artificială. El le numeşte „locuri imaginare", sau tărâmuri (ficta loca). Pentru lucrurile invizibile ale Paradisului, vom forma locuri în memorie în care vom pune corurile îngerilor și „scaunele" bincuvântaților, Patriarhi, Profeţi, Apostoli, Martiri. Acelaşi lucru se va face pentru Purgatoriu şi Iad, care sunt „locurile comune" sau incluziunii excesive de locuri, care vor fi ordonate în mai multe locuri particulare, ce vor fi amintite conform inscripțiilor de pe ele. Lăcaşurile Iadului care conţin imaginile de păcătoşilor pedepsiţi în conformitate cu natura păcatelor lor, (vor fi memorate, n. n.) după cum se explică în incripțiile memorate. (t.n). F Yates, *Op. Cit*, p 115.

I.1.3 Memoria filosofilor moderni și contemporani

1. Gerard Butler, *Music and Memory in Johannes Romberch's "Congestorium" (1520),* în Musica Disciplina, Vol. 32 (1978), American Institute of Musicology Verlag Corpusmusicae, GmbH, pp. 73-85, http://www.jstor.org/stable/20532206 accesat la 16.08.2011

2. Constantin Stoenescu, „Problema irealității timpului la McTaggart și posibilitatea unei soluții din partea epistemologiei empiriste" în *Memoria filozofilor de la Platon la Derrida*, Ed. Zeta Books, 2007, p.122
3. *Ibidem,* p.123
4. *Ibidem,* p.122
5. *Ibidem,* p 124
6. *Ibidem,* p 125
7. *Ibidem,* p 126
8. C-tin Stoenescu, *Op. Cit,* p.129
9. Angela Zabilică, „Cum accedem la fluxul absolut al conştiinţei ? Rolul retenţiei în fenomenologia husserliană a conştiinţei intime a timpului" *în Memoria filozofilor de la Platon la Derrida*, Ed. Zeta Books, 2007, p.130-131
10. Dar și Bergson atinge această problematică în Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței, 1889

11. *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins,* 1928.
12. Angela Zabilica, *Op. cit.,* p 135
13. *Ibidem,* p 139
14. citat de A. Zabilica, în *Op. cit.,* p 140, note de subsol
15. Angela Zabilica, *Op. cit.,* p 142
16. E. Husserl citat de Angela Zabilica, *Op. cit.,* p 142
17. Angela Zabilica, *Op. cit.,* p 145
18. Adrian Niță, „Structura timpului la Merleau -Ponty," în *Memoria filozofilor de la Platon la Derrida*, Ed. Zeta Books, 2007, p. 181
19. M. Meleau-Ponty, *Fenomenologia percepţiei*, ed. Aion, Oradea, 1999, p. 491
20. *Ibidem*, p173
21. *Ibidem*, p. 188.
22. *Cf.* M. Heidegger, *Parmenide*, trad. rom. B. Mincă şi S . Lavric, Humanitas, Bucureşti, 2001, p. 60, citat de Paul Marinescu, „Conjugările lizibilului, memorie și traducerei*,* în *Memoria filozofilor de la Platon la Derrida*, Ed. Zeta Books, 2007, p 203
23. Paul Marinescu, „Conjugările lizibilului, memorie și traducerei*,* în *Memoria filozofilor de la Platon la Derrida*, Ed. Zeta Books, 2007, p 204
24. P. Ricœur, *Parcours de la reconnaissance*, Gallimard, Paris, 2005.p179-180, *apud* P. Marinescu, *Op.cit*, p 207
25. P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris, 2000 (*Memoria,istoria, uitarea*, ed. Amarcord, trad. rom. I. Gyurcsik şi M. Gyurcsik, Timişoara, 2001)
26. *Cf.* P. Ricœur, *Despre traducere*, *op. cit.*,p. 74
27. *Ibidem*, p.21
28. Teodora Pavel, Despre Timp, memorie și scriere în Circumfesiunea lui J. Derrida, *Memoria filozofilor de la Platon la Derrida*, Ed. Zeta Books, 2007
29. J. Derrida, *apud* T. Pavel în *Op. Ci*t. p 227
30. *Ibidem*, p 228
31. *Ibidem*, p 230
32. T. Pavel. *Op. cit.*, p 231
33. J. Derrida, *apud* T. Pavel. *Op cit*, p.231
34. *Ibidem*, p236

I.2.Memoria în contemporaneitate - noțiuni de psihologie

35. Mielu Zlate, Psihologia mecanismelor cognitive, ed Polirom, Iași, 1999, p.348
36. *Ibidem*, p.350
37. *Ibidem*, p.351
38. *Ibidem*, p.356
39. Mihai Aniței, cursul de psihologie cognitivă , univ. Titu Maiorescu 2010
40. Mielu Zlate, *Op.Cit*., p.356
41. Mielu Zlate, Psihologia mecanismelor cognitive, ed Polirom, Iași, 1999, p.366
42. Mihai Aniței, cursul de psihologie cognitivă , univ. Titu Maiorescu 2010
43. Mielu Zlate, *Op.Cit*., p.370

44. Mihai Aniței, cursul de psihologie cognitivă , univ. Titu Maiorescu 2010
45. Mihai Aniței, cursul de psihologie cognitivă , univ. Titu Maiorescu 2010
46. „Marigold Linton (1982 ; 1986), înregistrând timp de 6 ani cel puţin două evenimente care i s-au întâmplat în fiecare zi , a ajuns la concluzia că numai *5%* din evenimentele de viaţă erau pierdute în fiecare an (ea își testa memoria o dată pe lună, urmărind o scurtă descriere a evenimentului, după care decidea dacă îl putea recunoaște și localiza, data)".Cf. Mielu Zlate, *Op. Cit,*, p 389
47. Mielu Zlate, *Op. Cit,*, p 393
48. Mihai Aniței, cursul de psihologie cognitivă , univ. Titu Maiorescu 2010
49. Mihai Aniței, cursul de psihologie cognitivă , univ. Titu Maiorescu 2010
50. Brown (1958) în Marea Britanie şi Peterson & Peterson (1959), cf Mielu Zlate, *Op.Cit*., p. 418
51. Mihai Aniței, cursul de psihologie cognitivă , univ. Titu Maiorescu 2010
52. Mihai Aniței, cursul de psihologie cognitivă , univ. Titu Maiorescu 2010
53. Ibidem
54. *Din cuvantul participantilor la Adunarea Generala a compozitorilor si muzicologilor din anul 1968, Revista Muzica, nr 1/1969*, p.35-36. De mentionat ca intregul discurs al lui Tiberiu Olah reuşeşte cu subtilitate sa prezinte "cosmetizat" atât probleme grave ale compozitorilor vremii, cât si idei proprii despre creaţie si rolul său, deşi la o citire superficială textul pare subordonat cerinţelor politice ale epocii.
55. Octavian Nemescu, „Comunicare si recepţie muzicală," studiu publicat în volumul *Arta modernă şi problemele percepţiei artistice* , Ed. Meridiane, Bucuresti, 1986, p 205

II. Memoria culturală în recompunerea timpului muzical

1. Am explicat anterior ce înseamnă pasul spiralei
2. Octavian Nemescu, *Postmodernismul și influențele lui asupra creației lui Tiberiu Olah*, Tiberiu Olah și multipelele fațete ale postmodernismului, Ed. Muzicală, București, 2008, p 67
3. Libretul a fost inspirat de piesa lui Alfred Jarry din anul 1896, *Ubu Roi,* precursoare a teatrului absurdului și suprarealismului.
4. Octavian Nemescu, *Postmodernismul și influențele lui asupra creației lui Tiberiu Olah*, Tiberiu Olah și multipelele fațete ale postmodernismului, Ed. Muzicală, București, 2008, p 68
5. Compozitoarea a declarat într-un interviu radiodifuzat în data de 17.09 2011, România Muzical, că „Ceasuri" este un studiu despre timpul muzical.
6. Nu este vorba de cadențele tonale, ci de principiul existenței acestora într-un fel sau altul în muzică.
7. Noțiunile citate sunt desprinse în primul rând din discuțiile private cu prof. dr O. Nemescu de-a lungul timpului și puse în cuvinte la http://nemescu.ro/ro/biografie.php, ultima accesare la 24.08.2011
8la pag. 10 a partiturii

II.2. Timp și memorie în compoziția românească a ultimei jumătăți de secol

1. Amintim doar cele mai recente teze de doctorat dedicate lui A. Stroe : Octavia Dinulescu, *Aurel Stroe -Elemente de originalitate -O perspectivă de ansamblu asupra creaţiei,* București, 2010 și Ana Szilagyi, Inkommensurabilität in Aurel Stroes Musik am Beispiel seiner Opern-Trilogie Orestes (Incomensurabilitatea în muzica lui Aurel Stroe, cu referire la opera trilogie Orestia), Viena, 2011. Încă se lasă așteptată o teză de doctorat despre Tiberiu Olah.

2. Olguța Lupu, editor, *Tiberiu Olah, Restituiri*, ed. Muzicală, București, 2008, p 174

3. *Tiberiu Olah, Restituiri*, ed. Muzicală, București, 2008, p 246

4. Glossarul de termeni preluat din: Octavia -Anahid Dinulescu- Teză de doctorat, *Aurel Stroe-Elemente de originalitate -O perspectivă de ansamblu asupra creaţiei,* București, 2010, p 81

5. *Tiberiu Olah, Restituiri*, Ed. Muzicală, București, 2008, p 203

6. *Tiberiu Olah, Restituiri*, Ed. Muzicală, București, 2008, p 265

7. Deoarece au fost extrem de minuțios descrise de Olguța Lupu în studiul său *Conexiuni în Simfonia a III-a de Tiberiu Olah*, prezentat în cadrul simpozionului „Tiberiu Olah și multiplele fațete ale postmodernismului", mai 2008 și publicat în *Tiberiu Olah și multiplele fațete ale postmodernismului*, ed. Muzicală, București, 2008

8. Olguța Lupu, „Conexiuni în Simfonia a III-a de Tiberiu Olah" *, Tiberiu Olah și multiplele fațete ale postmodernismului,* Ed. Muzicală, București, 2008, p 116