

GABRIEL BULANCEA, Lecturer PhD
 Department of Arts
 University Dunărea de Jos, Galați

VALENȚE FILOSOFICO-SIMBOLICE
 ALE MUZICII HINDUSE INDIENE

Abstract

The cosmos as well as the inner universe of the man are reflected in the intimate structure of the Hindu songs, a double reflection whose images overlap and require reconciliation. Music is born out of the great attention given to the movements of the spirit, and it has the quality to render its vibrations – the most difficult to feel. The Hindu artist creates unveiling the beauty of the world hidden deep into his soul, and there the most human reflex mingles with the most natural expression of the surrounding world.

This is why, the symbolism of his music has the most diminished conceptual charging, being transformed in a battle field where the human nature itself is accomplished.

Muzica indiană se descoperă occidentalilor ca o muzică plină de mister, de o bogăție și o complexitate inepuizabilă. Deși nonevolutivă în timp dacă este să o comparăm cu muzica apuseană, ea transmite auditoriului un tezaur de trăiri specific unei culturi care are o tradiție milenară. Muzica indiană conservă în felul acesta un patrimoniu spiritual unic și inconfundabil, înfățișându-se ca o matrice stilistică peste care timpul a adus cu greu vreo schimbare.

Atent la redarea propriilor simțăminte, artistul tradițional va căuta să pătrundă mai degrabă în intimitatea afectelor decât să urmărească investirea muzicii sale cu atribute de originalitate. El se percepe pe sine ca un tălmăcitor al esenței sufleștești fapt prilejuit de stăpânirea la un înalt nivel a meșteșugului său muzical. În fond, el se consideră inspirat prin arta improvizației de însuși Brahma, considerat și zeul melodiei, al cărui nume în limba sanscrită înseamna printre altele și *formulă sacră psalmodiată*.

Scopul filosofiei hinduse este ca omul să ajungă la identitatea dintre *ātman* (principiu psihic) și *brahman* (principiu cosmic), relație intermediată de rațiune. *Brahman* este „forța care stă în fața noastră întrupată în toate făpturile, care zămășlește, poartă, susține și retrace din nou în sine toate lumile, această forță veșnică, nesfârșită, divină este identică cu *Ātman*, cu acela pe care, după degajarea a tot ce este exterior, îl găsim în noi ca esență lăuntrică și adevărată, ca Sinele nostru propriu-zis, ca suflet. Această identitate a lui *Brahman* și a lui *Ātman*, a lui Dumnezeu și a sufletului, este ideea fundamentală a întregii doctrine upanișadice.”¹ Sufletul trebuie să aibă ca prioritate contopirea cu absolutul și, dacă rațiunea poate ușura acest lucru, în aceeași măsură ea poate deveni un obstacol în realizarea acestui deziderat. Rațiunea poartă în sine experiența lumii contingente, ea este strâns legată de lumea fenomenelor de care se poate debarasa prin meditație permanentă la adevărurile transcendente, muzica putând ușura sau măcar da iluzia unei astfel de participări la esența divină. În hinduism, rațiunea este percepută mai mult ca și *conștiință de ceva, ceva fără de care ea nu își mai justifică existența*. Atunci când ființa umană urmărește obținerea *sādhanei*, rațiunea se afirmă și în același timp se neagă. Se afirmă în așa fel încât să obțină starea de

iluminare interioară, un fel de intuiție intelectuală a ființei supreme, dar în același timp se ncaagă prin tot ceea ce ține de participarea ei la lumea fenomenelor.

Muzica, privită sub aspectele ei de melodică și ritm, constituie o sinteză între imaterial și material căci, deși cade sub incidența auzului, deci a simțurilor, ea nu face un transfer dinspre exterior de noțiuni sau imagini concrete. Conexiunea cu absolutul o realizează melodia, în timp ce ritmul contribuie la contactul cu forma materială a muzicii.

Melodia în muzica indiană are o descendență divină, ea este transcendentă și imanentă în același timp pentru că ea exprimă esența divină așa cum se reflectă în om, ea face cunoscut și în același timp tănuiește spiritul universal care guvernează lumea. Prin întimitatea ei, congeneră cu esența divină, ea devine principiu al tuturor lucrurilor, însăși existența în ceea ce înseamnă caracterul ei factice derivând din ea.

Trupul melodiei îl constituie *ritmul* care provine de la Shiva, zeu al dansului imaginat deseori cu o tobă în formă de clepsidră, cel care materializează prin bătăile sale ritmul creator al tuturor lucrurilor, cel care dă naștere vieții ca întrupare de elemente organice materiale. Shiva este cel care se manifestă preschimbându-se în Shakti, element feminin ce simbolizează energia cosmică, cu care se contopește pentru a regăsi unitatea originară. Încarnarea ritmului o realizează chiar tobele, singurul acompaniator permis al melodiei hinduse, amintind de naștere primordială și de pulsația universală a lumii.

Referitor la raportul dintre muzica occidentală și muzica hindusă, Antoine Goléa trasează câteva caracteristici revelatoare. El afirmă că „pentru a înainta în muzică, pentru a o transforma, europeanul face o dublă operație: una de simplificare și o alta de sinteză. Muzicianul tradițional nu simplifică, de-a lungul veacurilor, decât cantitativ, și nu se preocupă aproape deloc de simplificarea substanței și de sinteză. Pentru el, fiecare mod, constituit de foarte multă vreme, își păstrează autonomia, individualitatea, unicitatea lui.”² Spiritul simplificator și sintetizator al occidentalului îl putem înțelege din aplecarea lui rațională asupra lumii înconjurătoare. În lumina celor expuse de Antoine Goléa, acest lucru se petrece în muzică prin restrângerea modurilor gregoriene la doar două, majorul și minorul de astăzi, și prin transpunerea acestora pe fiecare treaptă a gamei cromatice astfel încât să putem vorbi de o pluralitate de tonalități care păstrează în esență doar două tipuri de structuri. Remarcăm promovarea aceluiași tip de gândire în oricare dintre științele occidentale. Pozitivismul circumscrie lumea gândirii umane, o dezgolește de conținut, semnificație și mister pentru ca în felul acesta să o posede prin aparent determinismul său. Mentalitatea pozitivistă absoarbe particularul în general, ea duce până la urmă la abstractizarea și sărăcirea emoțiilor umane și, în ultimă instanță, la denaturarea lor. În urma acestor simplificări, muzica occidentală câștigă pe verticală prin adăugarea dimensiunii armonice, ea capătă un fel de profunzime sau adâncime spațială.

Nu la fel se petrece în lumea orientală. În muzica hindusă, gândirea artistului tradițional se pliază în funcție de diversitatea stărilor exprimate, astfel încât fiecare act interpretativ devine unic prin chiar esența sa melodico-ritmică. De aici provine diversitatea de moduri existente în practica muzicală hindusă, vorbindu-se în unele opere sanscrite de existența a peste 16000 până la 65000 de *rāga*-uri, dintre care mai utilizate ar fi 300 dintre ele. Fiecare *rāga* are o unică identitate estetică care pentru urechea occidentalului este greu de surprins. Este motivul pentru care acestuia poate să i se înfățișeze sub forma unei diversități monotone. Un indian trăiește muzica lui în spirit și nu ca formă exterioară. Poate că aici trebuie să specificăm un alt caracter al artei hinduse în general, caracter surprins de Mircea Eliade atunci când afirmă că artistul indian caută să creeze „modele spirituale, imagini care trebuie interiorizate prin meditație; și a căror acțiune asupra omului nu îl conduce la emoția estetică, ci la un sentiment de împăcare și desăvârșire, punct de pornire către o ascensiune spirituală.”³ Execuția unei melodii hinduse poate să dureze o noapte

întreagă, auditoriul interiorizând linia melodică pe care o desfășoară *sitarul*. Chiar dacă muzica hindusă nu cunoaște fenomenul de suprapunere a sunetelor, suplețea ei rezidă în melodica ce întrebuițează microintervalele, atingând o cromatică insesizabilă urechii occidentale obișnuită cu ambianța temperată a sistemului intonațional.

Ornamentele contribuie și ele la definitivarea etosului specific acesteia, individualizându-l. Mult mai complexe și mai diverse decât cele din muzica occidentală, ornamentele capătă statut constitutiv în cadrul melodiei, însăși denumirea lor fiind improprie. Ornamentul se comportă în muzica apuseană asemenea unui artificiu, străin de cele mai multe ori de substanța ei afectivă. Nu același lucru se întâmplă în melodismul hindus unde ornamentele zidesc și unifică expresia liniei melodice, melodia însăși căpătând pe alocuri atribute incantatorii, dansante sau decorative.

După cum sistemul muzical occidental cunoaște procesul solmizării, adică al denumirii fiecărui sunet în parte, în aceeași manieră muzica hindusă apelează la denumirea treptelor principale:

<i>sha</i> (sufletul etern – păun)	DO
<i>ri</i> (capul – taur)	RE
<i>ga</i> (brațul – capră)	MI BEMOL
<i>ma</i> (pieptul – bățlan)	FA
<i>pa</i> (gâtul – chemarea cucului)	SOL
<i>dha</i> (șoldul – cal)	LA
<i>ni</i> (piciorul – strigătul elefantului)	SI BEMOL

denumire care preia, se pare, două origini în privința sensului, unul plecând de la constituția corpului omenesc, celălalt de la asocierea cu diverse viețuitoare.⁴

În realitate, sistemul teroretic muzical este mult mai complex, octava fiind împărțită în 22 de intervale inegale, numite *shruti*, care în traducere ar însemna *abia audibile*. Scările astfel rezultate se desfășurau după un anumit sens melodic ascendent (*arohana*) care nu coincidea cu sensul lor melodic descendent (*avarohana*). Bogăția de semnificații existentă în cadrul muzicii indiene provine din multitudinea de relații sonore care apar între sunete, fără să existe o preocupare fundamentală de a le determina înălțimea absolută. De aici sentimentul de întimitate policromă care decurge din audțiia ei.

Este interesant de dezvăluit semnificația numărului 22 în contextul teoriei muzicale hinduse, acest număr simbolizând „manifestarea ființei în întreaga sa diversitate și istorie... adică în spațiu și timp”, el este „simbol al tuturor formelor naturale și al întregii istorii a creației”⁵, întregul material sonor de care dispune muzica hindusă devenind o mandală ce reprezintă într-un mod schematic o icoană a universului sonor care este menită să-l conducă pe cel ce o contemplă la iluminare interioară. Ea dispune ființa umană către energizarea existenței pentru aflarea sacrului, a iubirii absolute, a derogării existenței de la orice tip de constrângere. „Scopul fundamenal al muzicii este acela de a-l duce pe om spre găsirea iubirii (Kâma), spre achitarea de obligațiile sale religioase (dharma) și, în final, spre eliberarea de actul nașterilor și al morților și prin unirea, prin dizolvarea eu – lui propriu, cu principiul creator al Universului (moksha).”⁶

Vorbeam mai devreme de multitudinea de moduri existente în muzica indiană. Ele destăinuie în felul acesta multitudinea de trăiri care se vor exprimate. Mai mult, fiecare mod decurge dintr-o anumită stare sufletească bine definită. Înainte de a începe cântatul propriu zis, interpretul execută o serie de intonații menite să-l conecteze la o anumită dispoziție psihică. Calitatea intervalelor devine primordială în exprimarea unui anumit etos.

Calitatea intervalului se exprimă de astă dată prin prezența unor unități mai mici decât semitonul, astfel că, un interval precum terța mare poate avea mai multe aspecte așa cum se întâmplă în modurile *Kalyana*, *Todi*, *Vibhasa*, *Khammaja* sau *Kafi* unde vârful sau baza intervalului poate să aducă o intonație mai mult sau mai puțin îndepărtată de sistemul european de intonație a terței mari, exprimată prin raportul dintre armonicul 4 și armonicul 5.

Victor Giuleanu amintește în tratatul său câteva dintre cele mai răspândite moduri, este vorba de: *Lalita*, *Vibhasa*, *Bhairava*, *Bhairavi*, *Todi*, *Saranga*, *Shri*, *Puravi*, *Khammaja*, *Kafi*, *Mälakosha*, *Kalyana*, moduri apropiate de perceperea și sensibilitatea europeană prin structura lor asemănătoare cu cele întrebuițate în muzica occidentală.⁷ Interesantă este ilustrarea unui simț acut al timpului și al ciclității acestuia, precum și o diferențiere calitativă a fiecărui moment al zilei și chiar al orei din zi, asemănătoare percepției *impresioniste* a realității care vedea realitatea într-o perpetuă transformare în funcție de lumina solară de la un moment dat. Succesiunea lor revelează și traseul cunoașterii marcat de etapa intuitivă, etapa rațională și etapa în care se realizează sinteza între intuitiv și rațional, traseu străbătut dinspre simțuri și intelect spre spirit delimitând anumite etape ale cunoașterii ce pot să coincidă sau nu cu vârsta biologică.

Și ritmul aduce un *nomos* aparte păstrând caracterul descriptiv și simbolic al modurilor indiene, căutând să exprime un anumit aspect al naturii. El utilizează un sistem de valori extrem de complexe aproape imposibil de redat cu semiografia occidentală. Muzica indiană a urmărit apropierea de formulele firești ale ritmului care subzistă în natură, natura fiindu-i suprema sursă inspiratoare. Ea nu a urmărit stilizarea prin simplificare a acestora așa cum se întâmplă în occident, ci mai degrabă păstrarea pulsației elementului viu din care a decurs. Denumiri precum *săritura gazelei*, *avântarea leului*, *saltul tigrlui*, *zborul vulturului* vorbesc de înrudirea intimă existentă între sursa inspiratoare și reflectarea ei în universul artistic, unives care presupune prefaceri profunde în esența sufltească a creatorului popular.

Primul mod amintit redă *primele ore ale dimineții* - *Lalita*, un fel de portal al întregii zile prin care omul pătrunde în lumea cunoașterii. El conștientizează primele senzații o dată cu trezirea întregii firi a Universului, senzații care păstrează o puritate neîndoieșnică. Este un mod asemănător celui dublu cromatic european care în loc de *sol*, treapta a cincea, aduce pe *fa diez*, inserând astfel intervalul de cvartă mărită în constituția sonoră a acestuia.

În filosofia indiană denumirea acestui mod este strâns legată de manifestarea unei zeități indiene *Lalita Tripurasundari*⁸, zeița roșie, cea care constituie lumina primordială a creației. *Lalita* înseamnă *cea care se manifestă, se joacă sau cântă* dezvăluind o frumusețe transcendentală așa cum semnifică cel de-al doilea nume al său. Este cea prin care lumea ia naștere, *punctul* ce încetează să mai fie punct, *unul* ce încetează să mai fie unu și care creează premiza multiplului, adică a manifestatului. În nediferențierea primordială, care conține în sine orice potențialitate, actul creației devine un act al hierofaniei divine.

Raportat la existența umană, modul *Lalita* semnifică simbolul unificator prin care este realizată armonia dintre conștient și inconștient, sinteza dintre rațional și irațional, dintre imaginație și intelect, real și ideal, abstract și concret.

Următoarele moduri, *Vibhasa* (*de la răsăritul soarelui*), *Bhairava* (*principalul mod al dimineții*), *Bhairavi* și *Todi* (*din timpul dimineții*) conturează semnificații particulare în jurul fenomenului creației. *Vibhasa* înseamnă *opțiune sau alternativă*⁹, cuvântul surprinzând momentul creației, a unei libertăți restricționate, pusă în contextul de a decide sau nu nașterii lumii, afirmație întărită de prezența lui *Bhairava* și *Bhairavi* care semnifică aspectele distructive ale zeității Kali, *noaptea neagră a distrugerii*¹⁰, prin care luăm cunoștință de sfârșitul unui ciclu cosmic și începutul altuia. Orice creație presupune un sacrificiu. Sacrificiul nopții generează ziua, ceea ce este lipsit de contur capătă formă, haosul se transformă în ordine, neantul se destramă lăsând loc noii creații.

În plan uman, „sacrificiul este un simbol al renunțării la legăturile pământești din dragoste de spirit”¹¹, spiritul își descoperă perfecțiunea atunci când se neagă pe sine, se sacrifică, în fond, și acceptă să se contopească cu absolutul identificat cu neantul. Lipsa oricărei determinări a neantului îl seduce pe filosoful hindus, în care el crede că descoperă deplina libertate, întemeind fundamentul existenței pe contrariul ei. Cunoașterea lui *Brahman*, țelul existenței hinduse, se poate realiza sacrificând mirajul pluralist al lumii și renunțând la orice concupiscentă.

Cum oricărui început îi urmează un moment de dezvoltare și de resorbție ciclică, muzica hindusă desfășoară structura și nomosul modal după momentele constitutive ale zilei, construind o imagine alegorică a destinului cosmic sau uman. Următoarele moduri: *Saranga* (de la *amiază*), *Shri* (de după *amiază*), *Puravi* (de la sfârșitul zilei), *Khammaja* și *Kalyana* (din primul sfert al nopții), *Kafi* (înainte de miezul nopții), *Mālakosha* (de la miezul nopții) sunt proiecții ale dinamismului și interferențelor celor două cicluri amintite.

Saranga (probabil o *raga* destinată execuției la un anumit instrument cu coarde denumit *saranghi* care cunoaște și varianta *saranga* în provincia *Jammu*) reprezintă eu-I, originea percepțiilor senzoriale, ceea ce înseamnă că este simbolul puterilor iluziei (*maya*). Cunoașterea pleacă de aici și prinde forță și siguranță altoind pe trunchiul cunoașterii categoriile intelectului, la care se vor adăuga ulterior principiile înțelepciunii divine. Acestea vor aureola tot ceea ce se adaugă ca experiență de viață, tot ce își va pune pecetea peste destinul adultului. Soarele fizic corespunzător deplinei maturități își va afla reversul în soarele spiritual de la miezul nopții asociat stării de repaus absolut în beatitudine. Iată un imens arc de boltă cuprins între *Saranga* și *Mālakosha* care înseamnă descendență, învăluire a ochilor rațiunii și dezvăluire a celor interiori care prind floarea unor lotuși, simboluri ai trezirii și iluminării interioare.

Cosmosul, dar și universul interior al omului se regăsesc ca reflex în structura intimă a acestor cântări, o dublă reflexie ale cărei imagini se suprapun și reclamă reconciliere între acestea. Muzica ia naștere dintr-o atenție sporită la mișcările sufletului, ea redă vibrațiile cele mai greu de surprins ale acestuia. Artistul hindus creează dezvăluind frumusețea lumii îngropată adânc în sufletul său, acolo unde cel mai uman reflex se împletește cu cea mai naturală expresie a lumii înconjurătoare. „Prajapati dori să se înmulțească și să procreze. El contemplă în tăcere spiritul. Cea ce era în spiritul lui deveni *sāman* (cântec). El observă: iată că port în mine un embrion; îl voi naște prin *vāc* (voce). El eliberă *vāc* și o despărți în trei: A fu pământul, KA atmosfera și HO cerul.”¹²

NOTE

1. Paul Deussen, *Filosofia Upanișadelor*, Ed. Tehnică, București, 1994, p. 40;
2. Antoine Goléa, *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, vol. I, Ed. Muzicală, București, 1987, trad. din limba franceză de I. Igiroșianu, p. 16;
3. apud Ovidiu Drimba, *Istoria culturii și civilizației*, Ed. Vestala, București, 1998, p. 409;
4. apud Victor Giuleanu, *Tratat de teoria muzicii*, Ed. Muzicală, București, 1986, p. 398;
5. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri, vol. I*, Ed. Artemis, București, 1994, p. 457;
6. Octavian Nemescu, *Capacitățile semantice ale muzicii*, Ed. Muzicală, București, 1983, p. 139;
7. Victor Giuleanu, *op. cit.*, pp. 400 – 401;
8. vezi site-ul cu adresa www.religiousworlds.com;
9. Sergiu Al – George, *Limbă și gândire în cultura indiană – Introducere în semiologia indiană*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1976, pp. 123-124;
10. vezi site-ul cu adresa <http://en.wikipedia.org>;

11. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, Ed. Artemis, București, 1994, p. 183;
12. apud Corneliu Cezar, *Tratat de sonologie – spre o hermeneutică a muzicii*, Ed. Anastasia, București, 2003, p. 48;

BIBLIOGRAFIE

1. AL – GEORGE, Sergiu, *Limbă și gândire în cultura indiană – Introducere în semiologia indiană*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1976;
2. CEZAR, Corneliu, *Tratat de sonologie – spre o hermeneutică a muzicii*, Ed. Anastasia, București, 2003;
3. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, *Dicționar de simboluri, vol. I – III*, Ed. Artemis, București, 1994;
4. DAVY, Marie – Madeleine, *Enciclopedia doctrinelor mistice, vol. III*, Ed. Amaracord, Timișoara, 1999;
5. DĂNCEANU, Liviu, *Introducere în epistemologia muzicii (Organizările fenomenului muzical)*, Ed. Muzicală, București, 2003;
6. DEUSSEN, Paul, *Filosofia Upanișadelor*, Ed. Tehnică, București, 1994;
7. DRÂMBA, Ovidiu, *Istoria culturii și civilizației, vol. I*, Ed. Vestala, București, 1998;
8. ELIADE, Mircea; CULIANU, Ioan P., *Dicționar al religiilor*, Ed. Humanitas, București, 1993, trad. Cezar Baltag;
9. GIULEANU, Victor, *Tratat de teoria muzicii*, Ed. Muzicală, București, 1986;
10. GOLÉA, Antoine, *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi, vol. I*, Ed. Muzicală, București, 1987, trad. din limba franceză de I. Igiroșianu;
11. NEMESCU, Octavian, *Capacitățile semnifice ale muzicii*, Ed. Muzicală, București, 1983;
12. VIGNAL, Marc, *Dictionnaire de la musique – La musique des origine à nos jours*, Larrousse – Bordas, 1997;
13. *** *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. Stanley Sadie, 1980, London, Macmillian Publishers Limited;