DAVID P. GOLDMAN: MUZICĂ SACRĂ, TIMP SACRU

Autor: Iuliana-Diana Petrescu | 25 decembrie 2021



Un articol scris de David P. Goldman pentru First Things

Articol original: Sacred Music, Sacred Time

Ce este muzica sacră? Dacă ne referim doar la muzica ce acompaniază liturghia sau rugăciunea, categoria include imnurile protestante, rockul creștin, cânturile bisericești, ajutorul muzical pentru memorarea textelor sacre și nenumărate alte tipuri de muzică. Multă muzică oferă asistență indispensabilă la liturghie, dar la fel o fac și pantalonii pastorului, care nu se pot numi sacri, oricât de indispensabili ar fi.

Muzica ce poartă o asociere cu liturghia poate evoca sentimente religioase, oricare ar fi proveniența ei. Muzicologii au demonstrat că acel „cânt antic" răspândit în secolul al XIX-lea de călugării benedictini din Solemnes era, de fapt, invenția lor proprie, mai degrabă decât o reconstrucție istorică, dar asocierile sale nu sunt cu nimic mai puțin atrăgătoare pentru mulți catolici.

Există muzică totuși care pare inerent sacră în caracterul său. „Fie că îl auzim pe Bach sau pe Mozart în biserică, avem în ambele cazuri un sentiment a ceea ce înseamnă Gloria Dei, sau gloria lui Dumnezeu. Misterul frumuseții infinite este acolo și ne permite să avem experiența prezenței lui Dumnezeu în mod mai fidel și mai viu decât la multe predici," scria Benedict al XVI-lea în cartea sa The Spirit of the Liturgy (2000). Muzica mai simplă poate hrăni sentimente de camaraderie între credincioși și chiar de bucurie împărtășită. Muzica sacră autentică face mai mult: înmiunează, inspiră inclusiv frică.

Întrebarea, desigur, este ceea ce face posibil ca muzica să transmită un sentiment al sacrului în felul în care susține Benedict. Răspunsul ar trebui căutat, mai întâi, în percepția noastră a timpului. Pentru că suntem muritori, și pentru că religia în sine răspunde la mortalitate, intuițiile noastre despre sacru se nasc din experiența tensiunii

dintre existența trecătoare a umanității și viața eternă a lui Dumnezeu. În religia revelată, timpul lui Dumnezeu este în constrast cu timpul pământesc al zilelor și anilor și cu timpul corporal al pulsului și respirației. Eternitatea nu se poate măsura laolaltă cu timpul natural. Dumnezeu a făcut lumea ex nihilo înainte ca timpul să fi existat și tot El o va aduce către sfărșitul său.

Eternitatea pătrunde în lumea temporală prin revelație. Pentru evrei, sanctificarea Sabatului introduce un element al eternității în timpul natural; pentru creștini, eschatonul pătrunde în timpul natural al istoriei umane prin nașterea, moartea și învierea lui Hristos. Timpul lui Dumnezeu, timpul mântuirii în venirea lui Mesia, sau a doua venire a lui Hristos, contrastează cu timpul natural al existenței obișnuite.

Muzica se desfășoară în timp. Ritmurile muzicii din toate culturile se nasc din ritmurile naturale ale pulsului și ale respirației. Unică totuși în muzica tonală a Occidentului este capacitatea sa de a crea o percepție a timpului pe două niveluri distincte, adică pe timpul natural al sistolei și diastolei și pe timpul plastic al evenimentelor tonale. Coincidența sau conflictul dintre ritmul duratei și cel tonal, adică între timpul metronomului și tempoul mișcării tonale, le oferă compozitorilor uneltele de care se pot folosi în a descrie ordine superioare ale timpului. Asta este ceea ce face posibil timpul sacru în muzică, căci percepția noastră asupra sacrului implică o transformare în percepția timpului.

Muzica începe cu respirația și pulsul, ritmurile înnascute ale vieții umane. Putem intensifica aceste ritmuri prin accente de percuție și amplificare elctronică și, prin această intensificare, să obținem exaltarea momentană ce pare să țină în transă audiența la concertele rock. Așa cum scria Benedict, aceasta reprezintă opusul închinării creștine: „Este expresia pasiunilor elementare, iar la concertele rock își asumă un caracter cultic, o formă de venerație, de fapt, în opoziției cu închinarea creștină.” Oamenii sunt, să spun așa, eliberați din ei înșiși de către experiența de a face parte dintr-o mulțime și de șocul emoțional al ritmului, zgomotului și al efectelor speciale de lumină. Cu toate astea, în extazul de a fi avut toate apărările culcate la pământ, participanții se scufundă, într-un fel, sub forțele elementare ale universului.”

Știm că, orice am face, ritmurile respirației și pulsului vor înceta în momentul morții. Dar nu știm ce este eternitatea. Putem spune, cel mult, ceea ce nu este, precum în Psalmul 89[1]:4, prin hiperbolă poetică: „Că o mie de ani înaintea ochilor Tăi sînt ca ziua de ieri, care a trecut și ca straja nopții.” Eternitatea ni se manifestă ca o irupere a divinului în lumea temporală, ca o singularitate, un moment care întrerupe procesiunea zilelor și a anilor, a sistolei și diastolei.

Muzica nu poate descrie eternitatea mai mult decât o face limbajul. Uzul repetiției îndelungate în muzică sau dans pentru a ne goli mințile țintește nu către eternitate, ci mai degrabă către atemporalitate. În termeni iudeo-creștini, atemporalitatea este

antiteza eternității, căci timpul lui Dumnezeu nu este o absență, ci mai degrabă un conținut atât de deplin încât mințile noastre nu îl pot absorbi.

Muzica nu poate reprezenta eternitatea – niciun artificiu uman nu o poate face –, dar ne poate îndrepta urechea minții către granița unde eternitatea pătrunde în temporalitate. Acesta este argumentul Sfântului Augustin, a cărui teorie a timpului de la finalul Confesiunilor este citată în manuale ca fiind precursoarea teoriilor fenomenologice și existențialiste ale timpului, care au înflorit la turnura secolului al XX-lea. Muzica este unul din exemplele pe care Augustin le folosește pentru a-și expune teoria despre timp, dar acea teorie se extinde înapoi, informându-i judecata despre muzică. Scopul său nu era să facă timpul relativ, ci să ne arate cum percepem intruziunea eternității în existența muritoare. Astfel, în Cartea a IV-a din De Musica, teoria timpului devine teoria muzicii, fiindcă muzica este laboratorul de investigații al lui Augustin asupra temporalității.

Eternitatea, așa cum ne învață Psalmistul, este dincolo de capacitatea noastră de înțelegere, dar eternitatea se ascunde în această percepție a timpului ca atare. Timpul nostru nu se poate măsura cu cel al lui Dumnezeu, scrie Augustin: „Mai mult încă: deşi te afli înaintea tuturor timpurilor, totuşi nu în interiorul timpului le premergi; dacă nu ar fi aşa, nu ar fi cu putinţă ca tu să premergi tuturor timpurilor. Tu premergi tuturor timpurilor trecute de la înălţimea veşniciei tale mereu prezente şi te afli deasupra tuturor celor viitoare, pentru că acum ele urmează să vină, iar îndată ce vor fi venit, vor fi deja trecute; tu însă rămâi mereu acelaşi, iar anii tăi nu vor avea sfârşit.”[2]

Augustin nu se preocupă cu timpul în abstract, ci mai degrabă cu posibilitatea comunicării dintre Dumnezeu și umanitate. „Nu cumva, Doamne, de vreme ce a ta este eternitatea, tu nu bagi în seamă ceea ce îţi spun? Sau poate vezi în timp ceea ce se petrece în timp?”[3] Primul Motor al lui Aristotel nu are nevoie să comunice cu oamenii și, la fel de bine, niciun mijloc de a o face. Timpul static al lui Aristotel nu poate avea nicio interacțiune cu eternitatea Dumnezeului biblic – ceea ce înseamnă că, dacă descrierea lui Aristotel a timpului ca secvență de momente ar fi adecvată, nu putem spera la comuniunea cu o ființă eternă.

Dar teoria lui Aristotel, în viziunea lui Augustin, conduce la absurdități. Pentru a analiza durate în timp, trebuie să măsurăm ceea ce e trecut, căci momentul ca atare nu are durată. Evenimentele ce au trecut nu mai există, lăsându-ne în poziția paradoxală de a căuta să măsurăm ceea ce nu există. Soluția lui Augustin este că memoria evenimentelor, iar nu evenimentele în sine, sunt ceea ce comparăm. „În tine, spirit[4] al meu, măsor eu timpul”[5], conchide el. Dacă măsurătoarea intervalelor scurte de timp are loc în minte, atunci ce putem spune despre percepția noastră asupra trecutului și viitorului distant? Dacă percepția evenimentelor trecute depinde de memorie, atunci gândurile noastre despre evenimentele viitoare depind de așteptare, iar ceea ce le leagă

pe ambele este „atenția[6]”. Căci „este vorba despre aşteptare, atenţie şi memorie. Astfel, obiectul aşteptării devine obiect al atenţiei şi trece în cele din urmă în memorie.”[7]

Așteptarea și memoria, adaugă Augustin, determină percepția trecutului și viitorului distant: „Deci nu timpul viitor este îndelungat, căci el nu există; un viitor îndelungat înseamnă de fapt o lungă aşteptare a viitorului, îndelungat nu este nici un timp trecut, fiindcă el nu mai există; un trecut îndelungat înseamnă de fapt o amintire îndelungată a trecutului.”[8] Aceasta este intuiția care îi permite lui Augustin să lege percepția timpului de amintirea revelației și așteptarea mântuirii.

O literatură extinsă leagă Confesiunile de teoriile relativității timpului, pe care le regăsim la Edmund Husserl și Martin Heidegger. Dar „amintirea îndelungată” și „așteptarea îndelungată” ale lui Augustin nu sunt relative, căci ele presupun primatul ontologic al revelației. Memoria și așteptarea se nasc odată ce eternitatea pătrunde timpul muritorilor. În teologie iudeo-creștină, revelația demarchează „amintirea îndelungată a trecutului”, iar Eschatonul informează despre „lunga așteptarea a viitorului”. Așa cum a expus Franz Rosenzweig în The Star of Redemption: „Revelația este primul lucru care să-și fi lăsat ferm amprenta în mijlocul timpului; doar după Revelație avem imuabilele Înainte și După. Apoi există o apreciere a timpului independentă de observator și locul observării, validă pentru toate locurile din lume.”

Amintirea izbăvirii din trecut, oricât de distantă, și așteptarea mântuirii în viitor, oricât de îndepărtată, sunt punctele fixe după care judecăm timpul. Pe măsură ce momentele individuale zboară pe lângă noi, ne străduim să le păstrăm în amintire așa încât facultatea „atenției” să le poată ordona și judeca. Superioară percepției noastre asupra acestor momente trecătoare este memoria. Memoria, în schimb, este înțeleasă prin așteptarea evenimentelor în timp, prin facultatea „atenției”.

Augustin se întoarce la problema timpului, a memoriei și a așteptării în De Musica. Deși nu există un consens cu privire la datarea volumului De Musica, pare probabil că a fost compus cu mult timp după Confesiuni, căci Augustin își țese ideile mai timpurii despre timp într-o teorie bine dezvoltată a ritmului muzical.

În De Musica, Augustin caută să portretizeze „atenția” ca o formă de număr muzical, i.e. numeri iudiciales, „numerele [sau poate ritmurile] judecății.” Aceste „numere ale judecății” leagă eternitatea și timpul muritorilor; ele sunt eterne în caracter și există în afara ritmului însuși, dar acționează ca un principiu ordonator pentru toate celelalte ritmuri. Ele stau în capul unei ierarhii a numerelor care începe cu „ritmurile sonore”– sunetele ca atare – care sunt, la rândul lor, inferioare „ritmurilor memorate.”

Doar „numerele judecății” sunt nemuritoare, fiindcă celelalte mor instant odată ce se aud, sau pier treptat din memorie în timp. Ele sunt, mai mult, un dar de la Dumnezeu, pentru că „de unde ar trebui să credem că sufletului îi este dat ceea ce este etern și

neschimbabil, dacă nu din Unul, eternul și neschimbabilul Dumnezeu?” Din acest motiv, „numerele judecății”, prin care ritmurile de ordin inferior sunt aranjate, nu există în timp, ci ordonează timpul însuși și sunt superioare în frumusețe; fără ele, nu ar putea exista o percepție a timpului. Memoria și așteptarea sunt legate de „numerele judecății”, care sunt ele însele plasate în afara timpului, sunt eterne și vin de la Dumnezeu.

Augustin propune aici nu doar o psihologie a muzicii, ci și o ontologie. El pare să creadă că „numerele judecății” cu care evaluăm ritmul există etern și ne-au fost date de către Dumnezeu. O mie de ani mai târziu, filozoful renascentist influențat cel mai tare de tratatul lui Agusutin, Nicolaus Cusanus, a pus problema într-un mod oarecum diferit: „Arta creativă, pe care sufletul fericit o va obține, nu este în esența ei acea artă care este Dumnezeu, ci, mai degrabă, participarea și împărtășirea ei.” Marii compozitori nu și-au imaginat niciodată că participau la creație, ci doar că o imitau. Muzica sacră nu e revelație, dar este următorul cel mai bun lucru.

Nu știm aproape nimic despre muzica ce l-a mișcat așa de tare pe Augustin la Milano, atât de mult încât se temea că frumusețea ei îl va distrage de la devoțiune. Dar idei ce par obscure, spre exemplu ierarhia sa ritmică, nu suferă din cauza transpunerii în cadrul teoriei muzicale moderne. Dimpotrivă, ele devin mai limpezi. Teoria ierarhică a ritmului propusă de Augustin se potrivește nesperat de bine în lumea muzicală care a emers în Occidentul secolului al XV-lea.

Începând în Paris, în secolul al XIV-lea, și rodind în timpul secolului al XV-lea, muzicienii occidentali au găsit mijloace de a crea așteptări tonale atât de atrăgătoare că percepția ascultătorului a curgerii timpului muzical este ghidată de un simț al viitorului muzical. Tonalitatea – sistemul în care desfășurarea orizontală a melodiei în timp este integrată consonanței verticale – are capacitatea unică de a genera o senzație a viitorului.

Odată ce muzicienii au descoperit cum să lege ritmul muzical de rezoluția disonanței în consonanță, muzica occidentală a căpătat o teleologie. Orice operă tonală are o țintă, rezoluția tensiunii tonale în întorcerea la tonică cu ajutorul unei cadențe finale de la dominantă. Teoreticianul austriac de teorie muzicală Heinrich Schenker a identificat o stuctură fundamentală în substratul fiecărui moment al unei compoziții clasice care ghidează un pasaj de dimensiuni importante de la și înapoi la tonică. Toate elementele compoziției există pentru a împlini această călătorie. Odată ce compozitorul creează o așteptare, este posibil să creeze tensiune prelungind-o, sau să creeze surpriză și chiar umor, conducând într-o direcție neașteptată. Așteptările profunde de viitor acționează asupra memoriei prin judecata urechii minții noastre. Din acest motiv, spre exemplu, teoreticianul schenkerian Carl Schachter a introdus distincția între „durațional” [n.t. în engleză, „durational”] și tonal și a identificat ritmuri de ordin superior în muzica tonală – lucru consistent cu învățăturile lui Augustin în De Musica.

Cele două tipuri de ritm în muzica occidentală – „durațional” și tonal – iau naștere dintr-

o practică descrisă prima dată explicit de către contrapunctistul Johannes Tinctori în 1477, deși (așa cum arată muzicologul Sarah Fuller), sămânța ideii poate fi găsită în tratatul De Mensurabili Musica, atribuit lui Johannes din Garlandia în Paris, la finele secolului al XIII-lea. Toată teoria occidentală ne învață că muzica a fost fundamentată pe consonanță, intervalele pe care natura ni le-a oferit în proporții simple, care au creat o senzație a stabilității pentru ureche. Pentru a pune două melodii împreună în contrapunct, înălțimile intonate simultan trebuie să fie la intervale consonante. Dar muzicienii Parisului au învățat că nu toate notele trebuie să fie cântate în relație de consonanță, ci doar cele care rezonau la puncte de stabilitate ritmică. Disonanțele erau permise atât timp cât apăreau la puncte de instabilitate ritmică și conduceau la consonanță.

Rezoluția disonanței în consonanță în contextul ritmului a dat muzicii un mijloc puternic de a crea așteptări intense. De la alternanța ritmică a disonanței și consonanței în progresia notă-cu-notă a contrapunctului medieval târziu, compozitorii de secol XV au învățat să prelungească tensiunea și rezoluția disonanței și consonanței în forme muzicale mai lungi. În contrapunctul medieval târziu, o singură notă disonantă poate fi acomodată la un punct de instabilitate ritmică; până în secolul al XVI-lea, tonalitatea a făcut posibile întregi regiuni de instabilitate într-o structură mai lungă.

Muzica vestică s-a născut în armură completă, precum Atena din capul lui Zeus, odată ce muzicienii secolului al XV-lea au învățat să integreze accentul ritmic și tonal într-o gamă mai largă decât aranjamentul de notă cu notă. Tinctoris remarca în 1470 că toată muzica ce merita ascultată fusese scrisă în cei 40 de ani precedenți – în singurul moment al istoriei muzicale când un muzician de frunte ar fi făcut această remarcă, iar ea ar fi fost adevărată. Această artă unică Occidentului a înflorit în ultimii treizeci de ani ai secolului al XV-lea în școala flamandă a lui Dufay, Ockeghem și Josquin și a fost adoptată de Biserica Catolică la mijlocul secolului al XVI-lea, în timpul generației lui Palestrina și a lui Victoria.

Fundamentele accentului ritmic și tonal sunt perceptibile oricărei persoane care poate fredona o melodie. Chiar și cel mai simplu ritm creează așteptări; ne asumăm că modelul pe care îl auzim va continua și că o strofă va fi ca următoarea. Judecăm timpul individual al silabelor și picioarelor metrice individuale în cadrul acelui ritm în concordanță cu așteptările noastre. Exact așa cum a argumentat Augustin, nu bâjbâim, căutându-ne calea prin întuneric, de la timp la timp; dimpotrivă, auzim timpii individuali cu urechea minții noastre. Tonalitatea îi permite compozitorului să creeze încă un nivel de așteptare.

Să luăm o melodie pe care o cunoaște toată lumea: „Old Folks at Home”, a lui Stephen Foster. Primele două strofe – „Way down upon the Swanee River/Far, far away” – ocupă patru măsuri și se termină cu dominanta din bas (susținând a doua treaptă de gamă din

falset).

Ne așteptăm să urmeze încă patru măsuri, care să ne întoarcă la tonică, sau cheia de început, și asta este exact ce face Foster. Urechea minții noastre cere ca a doua treaptă de gamă pe care am zăbovit la cuvântul „away” să coboare la tonica din „That’s where the old folks stay.” Urechea vrea și ca nota de pe treapta a cincea (sau dominanta) din bas să coboare înapoi la tonică.

Această structură melodică comună se numește „antecedent-consecvent” și leagă așteptarea ritmică (o a doua frază de patru măsuri care să îi urmeze primei fraze de patru măsuri) către o așteptare tonală (o mișcare de la tonică la dominantă la sfârșitul primei măsuri impune o cadență pe tonica de la finalul celei de-a doua fraze de opt măsuri). Știm unde ar trebui să cadă fiecare timp și cum progresia liniilor melodice ar trebui să ne întoarcă la tonică, pentru că urechea minții noastre formează o judecată despre structura cântecului.

Așteptările evocate de primele opt măsuri ale cântecului „Old Folks at Home” și nenumărate alte cântece nu necesită nicio pregătire muzicală pentru a fi înțelese. Dar melodiile simple ca atare nu evocă sacrul, oricare ar fi asocierile lor sacrale. Din fericire pentru studenți, la fel ca și pentru profesorii de muzică, cel mai pedagogic dintre compozitori, J. S. Bach, ne-a lăsat mai mult de 150 de lucrări de muzică sacră care au scopul de a ne arăta cum o simpă melodie de imn poate fi prelungită într-o structură mai complexă, în așa fel încât să evoce sacrul. Acestea sunt preludiile corale și aranjamentele corale asociate, care încorporează imnele bisericești într-o lucrare mai lungă. Prin alegerea imnelor ca materie brută pentru transformare, Bach afirmă o poziție atât programatică, cât și muzicală.

Să luăm o altă melodie în forma „antecedent-consecvent”, corala bachiană „Jesus bleibet meine Freude” din Cantata 147. În acestă operă familiară, cunoscută în engleză ca „Jesu, Joy of Man’s Desiring”, Bach a încorporat acest imn într-un aranjament orchestral, prelungind cadrul temporal în care așteptarea rezoluției tonale și ritmice este împlinită. Așteptările noastre funcționează pe două niveluri. La nivelul cel mai simplu, avem același tip de „antecedent-consecvent” pe care l-am auzit în cântecul lui Foster; la nivelul mai complex, avem expansiunea în timp a coralei printr-un acompaniament laborios. Intruziunea unui ordin superior al așteptării în melodia imnului este ceea ce evocă sacrul.

Și mai formidabil este celebratul aranjament al melodiei corale „Sleepers, Awake” din Cantata 140. În acest caz, ceea ce pare să fie un contrapunct acompaniant nu numai că extinde în timp așteptările muzicale și ritmice ale melodiei corale, ci și alterezează aceste așteptări.

Încheierea melodiei imnice, cu frazarea sa stabilă, este dislocată și deplasată în timp de

către contrapunctul complex cântat de instrumentele cu coarde. Sentimentul cotidian al timpului asociat melodiei imnice întâlnește un nou set de așteptări care îl subsumează pe primul. Cele două teme interdependente se transformă reciproc, mutând localizarea ritmică a trecerii în consonanță date de progresia liniilor melodice. Bach, de fapt, a introdus un ordin superior al timpului, în care un al doilea set de așteptări pătrunde în primul.

Tensiunea dintre cele două seturi de așteptări, melodia imnică simplă și contrapunctul suprapus, generează un sentiment al sacrului. Bach nu poate pune infinitul în note, dar, transformându-ne percepția timpului, el ne poate acorda urechea minții către un ordin superior al timpului. Simțul sacrului se naște din răspunsul urechii minții noastre („considerația” lui Augustin sau numeris judicialis) la juxtapunerea celor două cadre temporale.

Cu tot respectul pentru Benedict, chiar nu există nimic misterios în legătură cu asta. Miraculos, poate. Pare simplu, dar numai un Bach ar putea-o face.

Preludiul coral a fost un spațiu în care Bach să articuleze clar și în manieră didactică magistrală prelungirea melodiei imnice. Bach nu respectă regulile mai mult decât alți compozitori (el a ambiguizat lucrurile pentru a potrivi împreună melodii când era convenabil); ceea ce ne încântă în corala din Cantata 140 nu este potrivirea matematică, ci mai degrabă surpriza artistică. De fapt, această metodă de a transforma așteptările informează întergul uz al contrapunctului începând de la mijlocul secolului al XV-lea. El subordonează o melodie individuală unei structuri a progresiei liniilor melodice care acomodează, de asemenea, alte melodii (sau aceeași melodie cântată cu decalaj în timp sau înălțime). Contrapunctul imitativ nu este matematic, ci mai degrabă programatic. Începe cu un set de așteptări încorporat într-o singură linie melodie și le subsumează într-o structură mai largă a progresiei liniilor melodice.

Muzica tonală a Occidentului a început cu o teleologie învățată din creștinism deși, cu siguranță, tehnicile compoziționale inventate pentru a evoca sacrul au fost folosite mai târziu în scopuri seculare. Posibil cel mai uluitor exemplu de ritm ce apare astfel se regăsește în ultimul moment din compoziția Kreisleriana pentru pian a lui Robert Schumann. Schumann se mișca într-o cultură muzicală a cărei misiune spirituală a fost luată de-a gata (el a compus o misă și un recviem).

Ordonarea timpului muzical în funcție de teleologia tonală s-a stins odată cu așa-numita muzică germană nouă a lui Liszt și Wagner. Scriind în 1919, Franz Rosenzwieg i-a admonestat pe muzicieni să se întoarcă la Biserică și la demarcația timpului prin revelație și mântuire. În capitolul despre creștinism („The Eternal Rays”) din The Star of Redemption, el scrie: „Ceea ce este sacrilegiu în muzică este timpul idealizat, cu care este subvertit timpul real. Dacă va fi să fie curățată de sacrilegiul său deliberat, trebuie să fie înlăturată din acel Dincolo și adusă pe această latură a timpului, iar timpul său

ideal trebuie să fie făcut real. Pentru muzică, asta ar însemna să se facă tranziția de la sala de concerte la biserică.”

Revelația, continuă el, „își fixează punctul de referință în mijlocul timpului.” Umanitatea poate să o înțeleagă cel mai bine în anul Bisericii, în particular în „festivalul revelației”, care, „aratând înapoi spre creația revelației și înainte către mântuirea revelată, încorporează eternitatea incomensurabilă a zilei lui Dumnezeu în ciclul anual al anului Bisericii.”

Integrându-se în aceste festivaluri și în anul Bisericii ca întreg, piesa individuală de muzică coboară din cadrul artificial al timpului său ideal și devine complet vie…Cel care participă la cântarea corală sau ascultă o mesă, oratoriul de Crăciun, patimile…vrea să-și facă sufletul să stea cu ambele picioare în timp, în cel mai real timp dintre toate, în timpul acelei unice zile a lumii din care toate zilele individuale nu sunt decât o parte. Muzica, se presupune, are rolul de a-l însoți acolo.

Compozitorii occidentali au abandonat teleologia în muzică în același timp în care și-au întors fața de la creștinism. Tonalitatea i-a permis muzicii să creeze așteptări profunde despre viitor. Cu abandonul tonalității, ascultătorii și-au pierdut orizontul de așteptare muzical și s-au găsit prinși într-un fel de Blind Man’s Bluff[9] al unui prezent muzical perpetuu. Enoriașii i-au ocolit pe compozitorii de secol XX cu la fel de multă hotărâre cu cât îi îmbrățișaseră pe Bach sau Mozart. La fel ca în alte locuri, enoriașii s-au întors spre muzica populară, ultimul bastion al vechii tonalități. Muzica clasică a jucat un rol din ce în ce mai puțin important în viața religioasă. Nici chiar susținerea lui Benedict al XVI-lea nu a avut prea mare efect asupra muzicii bisericești. Muzica ce acompaniază devoțiunea tuturor denominațiilor vestice nu are mai nimic de a face cu sacrul în sensul în care Benedict îl percepe.

Dar este prea devreme să exilăm muzica occidentală sacră în muzee. Mai mulți copii ca oricând studiază muzica clasică și din ce în ce mai multe persoane se convertesc la creștinism. Nu știu în ce măsură estimatele 140 de milioane de convertiți creștini din China se suprapun peste cele 60 de milioane estimate de studenți de muzică clasică. Dar potențialul de renaștere al muzicii sacre există cu siguranță, și asta la o scară pe care umanitatea nu a mai văzut-o până acum.

Muzica, așa cum a spus Rosenzweig, există pentru a-l acompania pe creștin către timpul acelei unice zile a lumii din care fac parte toate zilele. Evreii au un simț diferit al timpului sacru, căci Dumnezeu a sfințit Sabatul, ultima zi a creației și scopul creației. Ceremonia Sabatului este în mod radical unică iudaismului și este pivotul devoțiunii iudaice. În loc să călătorească către „acea unică zi a lumii din care fac parte toate celelalte zile,” evreii trăiesc în ziua a șaptea, pe care Dumnezeu a implântat-o în temporalitate ca pe o degustare a lumii ce va să vie.

Timpul sacru are un sens diferit pentru evrei și creștini. Augustin credea că așteptarea profundă a viitorului, ce acționează prin memorie, ne creează percepția de curgere a timpului. Pentru evrei, așa cum susține Abraham Joshua Heschel, timpul este doar masca eternității, care nu are nevoie să fie recreată prin artificiu muzical, dar care este sădită printre noi prin Sabat. Cântul melismatic care intensifică recitarea textului rămâne muzica caracteristică devoțiunii iudaice. Ordonarea timpului muzical prin compoziție clasică ar fi străină spiritului liturghiei iudaice.

NOTE

1. În orginal, Psalmul 90, deoarce autorul se servește de Biblia Catolică. Versiunea folosită în traducere este cea ortodoxă, tipărită sub îndrumarea Prea Fericitului pr. Teoctist. ↑
2. Sfântul Augustin, Confesiuni, Ed. Humanitas, trad. Eugen Munteanu, 2018, pp. 555-557 (Ps. 102:28 şi Evr. 1:12, nota 66, p. 843, în Biblia Catolică). ↑
3. Ibid., p. 535. ↑
4. În engleză, „mind”, Saint Augustine, Confessions, Oxford University Press, p. 242. ↑
5. Sfântul Augustin, op. cit., p. 587. ↑
6. În engleză, „consideration”, Saint Augustine, op. cit., p. 243. ↑
7. Sfântul Augustin, op. cit., p. 589. ↑
8. Idem, p. 589. ↑
9. Variantă de leapșă în care unul dintre jucători este legat la ochi. ↑

Imagine: Peter Paul Rubens – „Music Making Angels” (1628); Sursa: WikiArt

Acest articol a fost tradus cu acordul publicației *First Things*.