



REPERE ÎNTR-O HERMENEUTICĂ A MUZICII

ARTICULATIONS WITHIN A HERMENEUTIC OF MUSIC

Carmen COZMA,

doctor, profesor universitar,

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași

Abstract: *In the complex process of the listening to the music, the peculiar manner of each subject to enact a reflexive and affective interpretation of a unique cultural experience gets a great significance. A hermeneutic, on the philosophical ground, facilitates the endeavour to think about and to catch in memory part of the essence of music, beyond the emotion during a performance given us. Coming from the hermeneutical phenomenology of Paul Ricoeur, we do access a central thesis of the French philosopher, regarding the „comprehension and explanation” face to a ‘text’ – a cultural objectifying, a unity of signs carrying significances. We try to highlight the hermeneutic valences in a philosophical horizon of the mentioned dyad, by considering an artistic-musical ‘text’: the mass, using as example „Gloria (carnavalito – yaravi)” - part of Missa Criolla by Ariel Ramirez. We aim to challenge the reader toward an experience of (self-) knowledge and understanding, by activating the status of subject-receiver of music, and finally to revealing in the own potential of a hermeneut with a clear awareness of the human life; by priority, through the communion of human being and the divine.*

Keywords: *hermeneutic, music, Paul Ricoeur, understanding, explanation, mass.*

Întîlnirea de intimitate dintre fenomenologie și hermeneutică s-a consacrat, în literatura de profil din a doua jumătate a sec. al XX-lea, în mare măsură și datorită poziției lui Paul Ricoeur. Definitorie, pentru opera filosofului francez, este perspectiva *fenomenologiei hermeneutice*.

Propriu-zis, Ricoeur a impus ideea potrivit căreia „pe de o parte, fenomenologia rămîne presupuziția de nedepășit a hermeneuticii; iar, pe de altă parte, fenomenologia nu poate executa programul său de *constituire*, fără a se constitui într-o interpretare a vieții ego-ului”¹.

Pe fondul a ceea ce, în cultura occidentală, Edmund Husserl a instituit, prin *fenomenologie* – stil de filosofare și metodă: „Metoda criticii cunoașterii este cea fenomenologică, iar fenomenologia (este) teoria generală a esenței, în care se încadrează și știința despre esența cunoașterii”² –, deopotrivă, considerînd valențele deosebite ale her-

meneuticii – afirmate încă din antichitate și exploatate în sec. al XIX-lea de către Schleiermacher și Dilthey, ca teorie a interpretării –, Paul Ricoeur a ajuns la teza „co-apartenenței” dintre fenomenologie și hermeneutică³. Autorul nu este singular, în această privință. El se înscrie într-o tradiție de prestigiu, în continuă dezvoltare în spațiul filosofiei contemporane, alături de Nicolai Hartmann, Martin Heidegger, Roman Ingarden, Hans-Georg Gadamer, Mikel Dufrenne, Anna-Teresa Tymieniecka, Walter Biemel, Gerald Nyenhuis, Patricia Trutty-Cohill ș.a., marcată, între altele, și de o specială deschidere către arte.

Interpretarea și înțelegerea producției artistice beneficiază, din plin, de oferta teoretică și metodologică a fenomenologiei.

Ne interesează, prioritar, *fenomenologia* ca metodă a „descrierii eidetice” a artei, aici: a muzicii, a degajării

unei anume esențe, a unui în-sine din experiența artei în pluralitatea raporturilor cu opera muzicală, activate la nivel de subiect-receptor / auditor / ascultător; respectiv, subiectul perceptiv al creației sonor-artistice; acela care, în urma contactului direct cu un ‘text’ (muzical), se descoperă ca fiind „un altul” față de cel din momentul anterior unei asemenea experiențe.

Pe fundal fenomenologic, din punct de vedere metodologic, reușim o dezvăluire și elucidare a *sensului* vizat și mediat de opera de artă; *sens* care transpare, potrivit lui Maurice Merleau-Ponty, „la intersectarea experiențelor proprii și la intersectarea acestora cu experiențele celuilalt”; prin senzația intențională, fiind vizat un „dincolo de ea”, conducând la „co-existență” sau „comuniune”; subiectul recunoscându-se ca *experiență de sine*, dar și ca *experiență intersubiectivă* – prin relaționarea: auditor-compozitor-executant / interpret al partiturii muzicale.

La o privire de ansamblu, apreciem că demersul fenomenologic vizavi de realitatea operei artistic-muzicale înlesnește o captare-înțelegere integrală a raportului *spirit-viață*. Intervine o comprehensiune care înseamnă și descoperire, percepere a vieții în întregime, cu bogăția ei de sens.

În termenii asumați, *fenomenologia hermeneutică* permite abordarea și analiza a ceea ce înseamnă *esența* experienței artistice; în ultimă instanță, ceea ce Gadamer numește a fi „arta trăirii” (*Erlebniskunst*)⁴. Avem acces, astfel, la surprinderea vieții în semnificația ei durabilă, grație *trăirii* în raport cu obiectivările artistice; în ultimă instanță, „unitate a trăirii”, odată ce „opera de artă smulge subiectul trăirii din înlănțuirea vieții pe de o parte, dar îl și reconectează la totalitatea existenței sale”⁵.

Paul Ricoeur susține „o dialectică a *comprehensiunii* și *explicației* la nivelul sensului”, în viziunea mai largă despre „apartenența mutuală dintre fenomenologie și hermeneutică”⁶. Lumea vieții se deschide subiectului, prin *textul*: mit, religie, artă și limbaj. Înțeleșurile nu ne sînt date direct, trebuind să facem un ocol hermeneutic prin aparatul simbolic al culturii, fiind depozițate și mediate prin formele amintite.

Prin dinamica „distanțare și apropiere”, o lume posibilă capătă contur; și, astfel, ni se revelează „proiectul unei lumi pe care aș putea-o locui” – precizează Ricoeur. *Interpretarea* presupune unitatea vie a *comprehensiunii* și *explicației*. Opera de artă / ‘textul’ – ca ansamblu de semne purtătoare de semnificație – implică travaliul: *dinamică internă* – cea care „prezidează la structurarea operei” – și *proiecție externă* – „puterea operei de a se proiecta în afara ei și de a genera o lume care să fie în chip veritabil «lucrul» textului”⁷.

Instrumentarul fenomenologiei se pliază pe teoria generală a interpretării, facilitînd actul comprehensiunii și al auto-comprehensiunii, de maximă importanță pentru ceea ce am numi subiectul-în-trezia-conștiinței: acela care experimentează, cu acuitate, trăirea-cu-sens a vieții; acela care cucerește, în permanență, momente existențiale sub pecetea *kairică*, dincolo de rutinanta cronologie a prezenței sale în lume.

În spațiul preocupării noastre, se profilează, edificator, postura defel simplă a subiectului receptor al unui text muzical, în funcția sa de participant activ la împlinirea producției muzicale, în temeiul propriilor capacități interpretative.

Comprehensiune, interpretare, explicație – toate sînt activate, în procesul complex al percepției artistice, în-

stituite în *cercul hermeneutic*, în comunicarea încărcată de semnificație, întru prinderea a ceva din înțelesurile „auto-individualizării” specific-umane în viață – spre a vorbi în limbajul Annei-Teresa Tymieniecka: prin și sub acțiunea *logos*-ului vieții, însăși raținena, „sensul sensului” a tot ceea ce este-în-viață, cu dualitatea de principiu „*impetus* și *equipoise*”⁸; aducând un plus de lumină asupra potențialului omului de *a fi* și de *a deveni*, continuu, în spațiul-temporalitate al dării de sens vieții în totalitatea acesteia.

În act este „esența percepției” – asupra căreia vom stărui –, implicând investigarea reflectivă a artei ca fenomenologie *eidetică*: contact direct cu obiectul percepției, înzestrare cu statut filosofic, orientînd către înțelegerea omului, a lumii, a vieții, prin desprinderea a ceea ce este o prezență inalienabilă, care, în forma cea mai deplină, se revelează prin arte. Și, astfel, atingere a parte din „esența percepției sau esența conștiinței – una dintre problemele cruciale ale fenomenologiei”, după Merleau-Ponty⁹.

Fără a intra în detaliile teoriei reducției eidetice, ne rezumăm, aici, a sublinia importanța scrutinului fenomenologic în efortul de a afla *esența / eidos*-ul, structura invariabilă a vieții, în relația cu creația artistică; în cazul de față: creația artistic-muzicală. Ce anume dă unicitate experienței/trăirii omului în contactul cu muzica, purtînd spre captarea nu doar a tensiunii, ci și a concilierii dintre universal și particular, conducînd la înțelegerea a ceva din misterul vieții? Prin ce anume avem șansa de a atinge parte din fluxul în care sîntem prinși ca actori principali, în evoluția asumată ca *direcție* și *sens*, tocmai prin mijlocirea creațiilor muzicale? Prin linie melodică, ritm, armonie, măsură, timbru sonor, dinamică, arhitectonică logico-estetică etc.

Cu certitudine, în relație cu arta muzicii, omul izbutește o experiență singulară prin care, accesînd ulterior demersul fenomenologic, se descoperă – în sineitatea, ca și în alteritatea sa – într-un mereu înnoit context al comprehensiunii datului vieții și al pătrunderii în misterul ei.

Mai mult, în raport cu muzica – limbaj artistic de maximă universalitate –, omul reușește a prinde ceva din dialogul cu transcendentul divin / cosmic. În termenii fenomenologiei vieții, am spune că, în profunzimea și în nuanțele cele mai fine, prin medierea textului artistic-muzical, perceput în calitate de auditor, ființa umană își dezvăluie și își asumă propria condiție în „marele plan al vieții”; devenind tot mai conștientă de statutul ei în lumea la care are acces și față de care are (și) responsabilitatea unui „Custode a fiice și a tot ceea-ce-e-în-viață”¹⁰; totodată, manifestîndu-se în nota de unicitate: aceea a *creativității*, în ansamblul „Ontopoiesis”-ului vieții.

Înrădăcinare în intuiția pură (din care pleacă orice raționalizare), avînd ca obiect Ideea – în accepția platoniană, ca esențialul și eternul tuturor fenomenelor lumii –, *muzica* este, în spusa lui Arthur Schopenhauer, „obiectivare a întregii voințe ce constituie lumea”, fiind „pentru noi, concomitent inteligibilă și cu totul inexplicabilă”¹¹. Cu intuiția cunoscătorului, celebrul autor al *Lumii ca voință și reprezentare* a ajuns la cu totul întemeiata aserțiune cum că „lumea ar putea fi considerată o materializare a voinței și la fel de bine o materializare a *muzicii*”¹².

Ce va fi fiind mai cuprinzător și mai de intimitate pentru viață și pentru conștiința umană decît *armonia* arhontică a „muzicii sferelor” din concepția pitagoreică asupra universului: *cosmos*, sub eterna acțiune a heracleiticului *logos*, recuperat de filosofia tymienieckană în

varietatea manifestărilor: de la cel vital, prin cel „Dionisiac” și „Prometeic”, pînă la „logos-ul sacral / divin”¹³, în orchestrarea notelor definitorii artei care și-a luat numele de la Muze?

Dialectica „comprehensiune și explicație” din opera lui Paul Ricoeur prezintă relevanță pentru scenariul hermeneutic de configurare a unei lumi încărcate de sens; o lume posibilă, idealizată, articulată pe creativitatea umană a subiectului – în cazul de față, conectat la obiectul: muzica, în ipostaza de subiect: compozitor, executant, receptor. Rolul acestuia din urmă interesează, aici. Ascultătorul unei lucrări muzicale, prin implicarea totală a personalității sale și prin contribuția la împlinirea operei, tocmai grație propriului potențial de interpretare, de înțelegere și explicare a ceea ce percepe auditiv, devine co-autor / co-creator al lucrării audiate.

Prin contemplarea unui text muzical pus în act, subiectul receptor participă la realizarea semantică a acestuia. El apare ca un „*cogito*” ancorat într-o *experiență sensibilă* – de cunoaștere, gândire, simțire, aspirație, amintire, evaluare etc. a „*cogitatum*”-ului (existența a ceea ce se percepe). După cum susține Husserl, „Tema fenomenologiei privește orice subiectivitate posibilă în genere, în a cărei viață conștientă, în ale cărei experiențe și cunoașteri constitutive, o lume obiectivă posibilă devine conștientă de sine”¹⁴.

Provocarea analitică lansată de Paul Ricoeur, prin teza „comprehensiune și explicație” își află eficiență aplicabilitate la opera / textul de artă muzicală, în strădania cercetătorului de a deoala *viața și umanitatea* din ea, în sensul cel mai intens posibil. În fond, de a da seama, din plin, de condiția *creativă* a omului, în lumea dată; inclusiv în „topica acordului” cu dimensiunea libertății îngăduite ființei umane.

Ne oprim, aici, asupra unui gen muzical, care s-a impus din perioada barocă și care a înregistrat, permanent, interes din partea compozitorilor: *misa*.

Așa cum este definită de istoria muzicii universale, *misa* reprezintă o compoziție muzicală polifonică pentru cor și soliști, scrisă pe textul liturghiei, care se cîntă în timpul serviciului religios catolic.

Cu precădere coral, avînd la bază variante ale cîntului gregorian, acest gen muzical s-a dezvoltat continuu, antrenînd și instrumentele muzicale, iar în final, orchestra simfonică. În forma clasică, alcătuirea include 6 părți, cu texte prestabilite în limba latină – texte din cultul catolic: *Kyrie eleison* (*Doamne miluiește*), *Gloria* (*Slava*), *Credo* (*Crezul*), *Sanctus* (*Sfînt*), *Benedictus* (*Binecuvîntat*) și *Agnus Dei* (*Mielul Domnului*).

De-a lungul timpului, *misa* a cunoscut prefaceri în ceea ce privește exprimarea lingvistică, în sensul că s-a ajuns la folosirea limbilor naționale. De asemenea, compozitorii au ales să o dezvolte în 5 părți – deseori, aducînd laolaltă *Sanctus* și *Benedictus*.

În perioada preclasică, încercări ale genului întîlnim la Giovanni Gabrielli, Girolamo Frescobaldi, Giovanni Battista Pergolesi. Capodopere ne-a lăsat Johann Sebastian Bach, prin *Misa in si minor* și *Missa Brevis*.

Clasicismul muzical vine cu faimoasele lucrări ale lui Wolfgang Amadeus Mozart, *Missa solemnă* în Do major, KV 337 (1780), Joseph Haydn, *Missa in tempore belli* (1796) și Ludwig van Beethoven, *Missa solemnă* în Re major, op.123 (1819-1823). Scrisă pentru Salzburg, opera lui Mozart aduce, alături de soliști și cor, instrumente, precum: oboi, fagot, trompetă, trombon, coarde (cu excepția violei) și orgă. La rîndul ei, *Missa in tempore belli*, No. 10, în Do major, a lui Haydn,

este cunoscută și ca *Paukenmesse*, datorită includerii timpanului în orchestrație. Spirit profund religios, Joseph Haydn a compus această lucrare în perioada de după Revoluția Franceză, în condițiile mobilizării generale, pentru război, din Austria. În ceea ce privește excepționala creație a lui Beethoven, se cuvine a preciza că prima audiție a avut loc în 7 aprilie 1824, în St. Petersburg, Rusia; iar în 7 mai, același an, o interpretare a *Missei solennis* s-a petrecut la Viena, sub conducerea chiar a lui Beethoven, în care compozitorul a prezentat doar 3 dintre cele 5 părți, anume: *Kyrie*, *Credo* și *Agnus Dei*.

Genul este major ilustrat de muzicienii sec. al XIX-lea, precum e cazul lui Anton Bruckner, cu a sa *Missa solennis*, WAB 29, pentru soliști vocali, cor, orchestră și orgă (1854) sau Giuseppe Verdi, cu *Missa da Requiem*, compusă în 1874, în memoria poetului și romancierului italian Alessandro Manzoni – de unde și titlatura de *Manzoni Requiem*, sub care partitura circulă.

O filă aparte în istoria muzicii o constituie, fără îndoială, *Missa* lui Igor Stravinski, scrisă între anii 1944 și 1948. Particularitatea ține de faptul că, dincolo de credința autorului în termenii creștinismului răsăritean, acesta a făcut o breșă în evoluția genului: a ales să compună o *misă* romano-cato-lică, mărturisind: „Am dorit ca *Missa* mea să fie folosită în liturghie – o imposibilitate totală, odată ce Biserica Rusă era preocupată, în tradiția ortodoxă, să interzică instrumentele muzicale în serviciul ei; și, atît cît am putut, să depășesc tipul cîntării fără acompaniament în muzica armonică primitivă”¹⁵. Impresionantă creație, de factură neoclasică, produsă dintr-o declarată necesitate spirituală, *Missa* compozitorului rus a fost, prima dată, interpretată integral, la 27 octombrie 1948, cu orchestra și corul La Scala din Milano, sub conducerea lui Ernest Ansermet.

În sec. al XX-lea, *misa* capătă tot mai mult culoare specifică diferitelor culturi naționale, făcîndu-se trecerea de la textul latin și maniera preponderent religioasă, la cuvîntul în limbile popoarelor și la elemente muzicale ce țin de tradiții populare și laice. În asemenea cadre, se afirmă reușite supreme ale genului, precum: *Missa Luba* – în stilul tradițional african din Republica Democrată Congo. Cu aranjamentul lui Guido Haazen – călugăr franciscan din Belgia, lucrarea aceasta a fost executată și înregistrată, în premieră, în 1958, în Kamina, Provincia Katanga. O magnifică creație muzicală este *Missa Criolla*, de Ariel Ramirez – asupra căreia vom zăbovi, în cele ce urmează. Totodată, cu note specifice cîntului din Spania, se remarcă *Missa Flamenca*, în conceptul original al lui Paco Peña de unificare a *misei* religioase cu muzica flamenco. Lucrarea a fost înregistrată la începutul anilor '90.

Să mai amintim că genul muzical în atenția noastră, aici, este abordat și de muzicienii veacului XXI. Spre exemplu, compozitorul și dirijorul german Jörg Widmann este autorul unei *Misse*, cu soliști la acordeon cu claviatură și chitară. Lucrarea este parte dintr-o trilogie pentru orchestră mare, scrisă în intervalul 2003-2005, alcătuită din: *Lied*, *Cor* și *Messe*. Sub conducerea lui Jörg Widmann, *Misa*, pentru orchestră mare a fost executată de Filarmonica de Stat „Transilvania” din Cluj-Napoca, în cadrul Festivalului Internațional „George Enescu”, la Ateneul Român din București, în 6 septembrie 2013.

Ceea ce este definitiv, în ansamblu, diverselor creații în genul *missei* este realizarea unei experiențe emoționale puternice, pentru ascultători, sub pecetea trăirii comuniunii cu Dumnezeu. Se petrece, din plin, în intimitatea

cea mai profundă, ceea ce Ion Gagim explică prin chiar noțiunea, cu atenție selectată, a *ascultării*: „*soluția* tuturor soluțiilor în muzică. ... ‘ascultare’ înseamnă și ‘a fi ascultător’, în cazul dat, ‘în fața muzicii’ (similar cu ‘a asculta de Dumnezeu’)”. Muzica fiind, pentru autorul citat, însuși „‘duhovnicul’ meu.”¹⁶

În contextul asumat, o apropiere deși, nu mai puțin, o apropiere a semnificațiilor activate de audierea piesei „Gloria (carnavalito – yaravi)”, de Ariel Ramírez poate fi o bună ilustrare.

Ne referim la Partea a II-a din *Misa Criolla*, lucrare a compozitorului argentinian, realizată în anii 1963-1964, după o vizită în Germania de după cel de-al doilea război mondial. Prima înregistrare datează din 1965, la Philips Records, sub bagheta autorului și cu participarea grupului muzical bărbătesc „Los Fronterizos” („Oamenii frontierei”) – înființat în 1953, în Nordul provinciei Salta, la granița Argentinei cu Bolivia.

Lucrarea, în întregul ei, este – potrivit mărturisirii compozitorului – „o piesă spirituală”, un „tribut adus demnității, curajului și libertății umane”, cu un mesaj special de „iubire creștină”, semn al „respectului pentru viață, implicând oamenii dincolo de diferențele de credință, rasă, culoare sau origine”¹⁷.

Actul „comprehensiunii și înțelegerii” din fenomenologia hermeneutică a lui Paul Ricoeur angajează o serie de precizări legate de autor și de operă. Născut la 4 septembrie 1921, în Santa Fe, Ariel Ramírez este considerat unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai muzicii naționale din Argentina¹⁸.

Compozitor, pianist și dirijor, Ariel Ramírez a fost fascinat de muzica creolilor și a gauchos-ilor, fiind marcat, în timpul studiilor sale muzicale, de întâlnirea cu marele cântăreț argentinian Atahualpa Yupanqui – cel mai impor-

tant interpret de muzică populară al Argentinei sec. XX. Urmînd sfaturile acestuia, Ramírez a vizitat NE țării natale și a aprofundat cunoașterea ritmurilor tradiționale ale Americii de Sud.

Misa Criolla este o lucrare non-latină timpurie în creația muzicianului, elaborată după acordarea permisiunii celui de-al Doilea Conciliu Vatican (1962-1965) de a se celebra misa catolică în limbi naționale. *Misa Latino-Americană* (așa cum mai este cunoscută) este descrisă ca „o realizare artistică splendidă, care combină textul spaniol cu instrumente și ritmuri indigene”¹⁹. Lucrarea se distinge printr-o muzică plină de vervă, „efectul *Misei Criolla* fiind acela al unui carnaval încărcat de reverență”²⁰.

Respectînd structura unei piese vocal-simfonice, pe baza textelor de cult catolice, corespunzătoare liturghiei, este alcătuită din 5 părți, ale căror titluri provin din primele cuvinte ale textului comentat, în exprimare spaniolă: *Kyrie eleison* (*¡Señor, ten piedad de nosotros!*), *Gloria*, *Credo*, *Sanctus et Benedictus* (*Santo y Bendecido*) și *Agnus Dei* (*Cordero de Dios*).

Celebra lucrare a lui Ariel Ramírez este scrisă pentru soliști vocali (femei sau bărbați), cor și orchestră, autorul folosind – cu o excelentă cunoaștere și cu măiestrie de remarcabil talent – genuri populare sud-americane, precum: *chacarera*, *carnavalito* și *estilo pampeano* (cîntece și dansuri tradiționale din Anzi). Totodată, o culoare aparte este dată de instrumentele utilizate; pe lângă cele clasice, se distinge timbrul unor instrumente de coarde, de suflat și de percuție, preponderent folclorice: *charango* (asemănătoare chitarei de astăzi, cu origine în modificarea *vihuela*-ei), *quena* (un fel de flaut), *siku* (nai originar din Anzi) și *bombo* (toba tradițională argentiniană).

Misa Criolla este una dintre primele mise elaborate în limbaj mo-

dem, din istoria universală a muzicii. Iar partea secundă, denumită sugestiv: *Gloria (carnavalito – yaravi)* dă, din plin, măsura geniului compozitorului de a valorifica creația de inspirație populară și de a construi o operă impresionantă, ilustrativă pentru identitatea culturală a nației căreia-i aparține, realizată în formă și sonorități de expresie universală. Termenul „carnavalito” este semnificativ pentru înțelegerea sincretismului dintre spiritualitatea indigenă și cea colonială spaniolă. Propriu-zis, în cadrul „Glo-

riei”, își fac simțită prezența sonorități și ritmuri specifice dansului tradițional sud-american din regiunile *altiplano* și *puna*, practicat în legătură cu sărbătorile religioase.

Rămîne, firește, pentru fiecare ascultător libertatea de a-și dezvălui și de a-și dezvolta posibilitățile de „comprehensiune și explicație”, în și după audiția muzicală, sub semnul elogiului adus vieții, umanului din om și idealizării existenței în raport cu transcendentul divin.

Referințe bibliografice

1. Cf. Paul Ricoeur, „Postface à mes Idées directrices”, *Revue de métaphisique et de morale*, 1957, nr. 4, pp. 369-398
2. Edmund Husserl, *Die Idee der Phänomenologie* (1907), *Husserliana*, Bd.II: *Die Idee der Phänomenologie. Fünf Vorlesungen*, hrsg. und engeleitet von Walter Biemel, 2. Aufl., Neudruck 1973
3. Paul Ricoeur, *op.cit.*
4. A se vedea Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, J.C.B. Mohr, Tübingen, 1960
5. *Ibidem*
6. Paul Ricoeur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*, Editions du Seuil, 1986
7. *Ibidem*
8. Anna-Teresa Tymieniecka, *Logos and Life*, Book 4: *Impetus and Equipoise in the Life-Strategies of Reason*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht / Boston / London, 2000
9. Maurice Merleau-Ponty, „Preface”, *Phénoménologie de la perception*, Librairie Gallimard, Paris, 1945
10. Anna-Teresa Tymieniecka, „Phenomenology of Life and the New Critique of Reason: From Husserl's Philosophy to the Phenomenology of Life and the Human Condition”, *Man's Self-Interpretation-in-Existence. Analecta Husserliana*, volume XXIX, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht / Boston / London, 1990, pp.3-16
11. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Brockhaus, Wiesbaden, 1972, vol. I
12. *Ibidem*
13. Anna-Teresa Tymieniecka, *Logos and Life*, Book 4: *Impetus and Equipoise in the Life-Strategies of Reason*, *op. cit.*
14. Edmund Husserl, „Phenomenology”, *Encyclopaedia Britannica. A New Survey of Universal Knowledge*, vol. XVII, 1927
15. Cf. Michael Steinberg, „Igor Stravinsky: Mass”, *Choral Masterworks: A Listener's Guide*, Oxford University Press, Oxford, 2005, p.272
16. Ion Gagim, *Muzica. Experiențe metafizice*, Știința, Chișinău, 2012, p.11
17. Ariel Ramírez, Interviu acordat pentru *Jerusalem Post*, www.washingtonpost.com [accesat 12 august, 2013]
18. Cf. „Argentine Folk Icon Ariel Ramírez Dies”, *Latin American Herald Tribune*, 18 februarie 2010
19. Adam Bernstein, „Ariel Ramírez dies; Argentine composer wrote, Misa Criolla”, *The Washington Post*, 21 februarie 2010
20. *Ibidem*