

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE ȘI CERCETĂRII ȘTIINȚIFICE  
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI

## **Redarea muzicală**

*O abordarea fenomenologică*

- Rezumat -

**Îndrumător Științific:**

**Prof. univ. dr. Dan Dediu-Sandu**

**Doctorand:**

**Beschiu Lucian**

**BUCUREȘTI**

**2016**



## **Redarea muzicală**

### *O abordarea fenomenologică*

- Rezumat -

Lucrarea doctorală *Redarea muzicală – o abordare fenomenologică* propune o cercetare a investigației fenomenologice asupra a ceea ce în mod curent numim „interpretare muzicală”. Scopul principal al cercetării are în vedere înfățișarea legilor inerente actului *redării muzicale* cu ajutorul abordării fenomenologice. Într-o accepțiune fenomenologică, *redarea muzicală* însumează un domeniu extrem de vast, a cărui temă constantă este *aprofundarea relației dintre conștiința umană și domeniul sonorului*.

A scrie un text despre *redarea muzicală* se dovedește a fi de la bun început un demers anevoios, deoarece trebuie să atingem – și adesea să punem în centrul discuției – subiectul inefabil al *trăirii muzicii*. Plecăm la drum așadar cu o diferențiere clară între lumea *gândirii* și cea a *trăirii*. Dacă cea dintâi își găsește cu ușurință spațiul într-o cercetare muzicologică, cea din urmă poate fi doar sugerată prin referirea la experiența vie a cititorului.

Putem spune că fenomenologia este o *disciplină* în sensul literal al cuvântului, adică un mod de a trăi, de a gândi și de a face; este chiar o disciplinare ce presupune o anumită orientare a gândirii. În acest sens, însemnătatea fenomenologiei nu stă în imensa cantitate de erudiție ce a fost generată în cadrul tradiției sale vaste, semnificativă fiind aplicarea fenomenologiei în spațiul cotidian și în deprinderea tipului particular de gândire fenomenologică. Ne interesează în special *practica* fenomenologiei sau, mai bine zis, consecințele practice ale observației fenomenologice.

Menționăm de asemenea că sensul cercetării de față nu este de a realiza o situație axiologică, în sensul demonstrării supremației unui anumit model (cel fenomenologic) asupra altor modele, ci, pur și simplu, de a prezenta modul în care abordarea fenomenologică ne ajută în înțelegerea și trăirea actului muzical, așa cum a putut fi ea experimentată de către autorul acestor rânduri. Cu ajutorul abordării fenomenologice putem pătrunde adânc în înțelegerea fenomenului sonor și, mai mult decât atât, în înțelegerea relațiilor cu fenomenele care ne înconjoară, deoarece acesta este scopul ultim al fenomenologiei și al oricărei înțelepciuni veritabile: de a te găsi pe tine însuși în relație cu cele din jurul tău. Importanța și validitatea fenomenologiei stau tocmai în posibilitatea extinderii ei către orice domeniu de activitate și în perspectiva aprofundată de

înțelegere pe care această abordare o poate oferi. Astfel, scopul acestei cercetări este de a stabili câteva repere importante ale abordării fenomenologice referitor la *redarea muzicală*, plecând, în primul rând, de la detalierea tipului de gândire fenomenologică și diferențierea acestuia de gândirea noastră comună.

Investigația pornește de la o demarcare a două concepte – *interpretarea muzicală* (reprezentând lumea hermeneutică) și *redarea muzicală* (reprezentând lumea fenomenologică) – arătând care sunt diferențele și punctele comune dintre ele. Se pleacă de la o discuție ce vrea să evidențieze distincția originară, din domeniul filosofic, dintre cele două lumi, precum și modul în care termenul de *interpretare*, preluat din disciplina hermeneutică, s-a îndepărtat treptat în uzul comun de înțelesul său specific din cadrul tradiției filosofice și filologice. Dacă în înțelesul comun *interpretarea* este asociată mai degrabă cu impunerea viziunii subiective asupra unui opus muzical, ceea ce numim în această cercetare *redare*, tocmai pentru a o diferenția de interpretare, pleacă de la observarea fenomenologică a muzicii: pe de o parte a materialului sonor cu care lucrăm în domeniul muzical – sunetul – și pe de altă parte, a modului în care acest material este integrat în conștiința noastră; așadar, *care sunt tendințele materialului însuși și cum ne ating acestea conștiința, cum ne mișcă*. Direcția fenomenologică aplicată domeniului redării muzicale cercetată aici este cea inițial dezvoltată de dirijorul român Sergiu Celibidache și transmisă mai departe de către studentul și asistentul său la filarmonica din München, Konrad von Abel.

Prima parte a lucrării prezintă un cadru teoretic mai extins în ceea ce privește diferențele și asemănările fundamentale dintre orientarea hermeneutică – asociată interpretării – și orientarea fenomenologică – asociată redării –, prezentându-le pe rând. Una dintre presuposițiile cu care plecăm la drum are în vedere că termenul „interpretare”, atât de central pentru practica muzicală actuală, este cel mai adesea folosit incorect. În mod curent, el reprezintă o proiectare a unui înțeles asupra unui lucru sau fenomen de către un subiect. În muzică, termenul a fost preluat la origine într-o accepțiune hermeneutică a lui, ce treptat s-a deformat, infuzat fiind de această accepțiune cotidiană. Mai ales în muzică, putem vedea clar cum folosirea curentă a influențat profund practica și a setat mintea muzicienilor înspre o anumită înțelegere. Întreaga lume muzicală – și artistică, în general – este infuzată de puterea aproape magică a interpretului, a subiectului atotputernic și a modului său propriu de a vedea lucrurile. Modelul interpretului suveran stă, în mare parte, la baza funcționării practicii muzicale actuale.

Aspectul principal în interpretarea muzicală – înțeleasă în accepțiunea hermeneutică, nealterată – ține de a nu corupe capacitatea muzicianului de a vedea și de a asculta. Tendința cea mai la îndemână – care corespunde interpretării în înțelesul ei comun – este, însă, aceea de a impune propriile noastre reprezentări asupra fenomenelor, de a ne „poziționa” față de ceva în loc de a le întâlni direct, fără a avea în vedere ceea ce au fenomenele, mai întâi, în ele însele. Așadar, în sens comun, este vorba despre supremația eului de a se exprima pe sine însuși, justificarea acestei atitudini fiind susținută de faptul că oricum nu putem să ieșim din cercul propriei conștiințe. Se uită astfel faptul că o conștiință este mereu o *conștiință a ceva* – intenționalitatea conștiinței noastre –, iar acest ceva ni se impune cu propriile caracteristici, ne direcționează percepția prin modul său specific de a fi.

În cadrul disciplinei filologice, *interpretarea* are o serie de precepte „de bună practică”, care s-au pierdut pe parcurs din sfera ideatică a acestui concept, așa cum a fost aplicat muzicii. Aceste precepte ne aduc mai aproape de tipul de observație tipic fenomenologic prin faptul că pun în prim plan *obiectul vizat* și nu *subiectul care îl vizează*. Aceste precepte sunt:

- *Un text trebuie să fie înțeles pornind de la propriul lui context și nu de la cel al interpretului.* Aplicat în muzică, înțelegem prin această primă cerință a analizei hermeneutice următorul fapt: abordarea oricărei piese trebuie începută de la însăși muzica piesei, de la contextul ei propriu înscris în partitură, de la relațiile sonore puse de compozitor pe hârtie, înlăturându-se astfel o mare parte a informațiilor cu tentă speculativă, cum ar fi considerentele biografice sau circumstanțiale.

- *În înțelegerea unui text scris trebuie să se facă distincția dintre „ce spune textul despre subiect” și „ce spune interpretul despre subiectul textului”.* În cazul muzicii avem de a face cu un caz specific, de identificare între cele două elemente: *ce spune interpretul despre subiectul textului* (redarea unei partituri de către un interpret) se poate suprapune cu *ce spune textul despre subiect* (relațiile sonore, așa cum au fost imaginate de compozitor), în măsura în care abordarea este înspre piesă și nu dinspre subiectivitatea interpretului. Ceea ce poate fi la fel în trăirea compozitorului și a interpretului este *relația* dintre sunete, *funcția* pe care fiecare structură o are în lucrare.

- *Un text poate fi înțeles în întregul său – ca un tot unitar – pornind de la părțile constituente, iar părțile constituente pot fi înțelese doar în funcție de întreg.* În planul redării muzicale, modul în care începe o piesă are consecințe asupra tot parcursului ei ulterior, până la sfârșit. Atât începutul este mereu prezent prin drumul pe care l-a determinat din start, cât și finalul, ca direcție și ca funcție pentru împlinirea întregului.

Sunt prezentate apoi anumite aspecte ale abordării fenomenologice, văzute prin prisma a ceea ce fenomenologul american Lester Embree numește *analiza reflexivă*, pe care o distinge de *atitudinea naturală*. Diferența este de fapt între un mod specific de orientare a conștiinței – ceea ce noi numim *abordarea fenomenologică* – și modul curent de a ne manifesta în lume – ceea ce noi numim *gândire condiționată*. Punctele centrale ale acestei abordări în viziunea lui Lester Embree sunt:

- *A face fenomenologie înseamnă a privi lucrurile așa cum sunt ele date în experiența noastră directă.*

- *Identificarea fenomenologiei cu analiza reflexivă* – concept ce exprimă modul de lucru fenomenologic, care înlătură legătura directă cu disciplina filosofică, favorizând largă aplicabilitate a acestei abordări. În acest sens, fenomenologia nu este o filosofie, ci un mod de a întrebuința mintea, ce se poate desfășura în orice domeniu.

- *Atitudinea reflexivă este contrapusă celei „naturale”* – sau, altfel spus, celei „lumești” –, care desemnează modul nostru cotidian de a funcționa și în care luăm lucrurile ca de la sine înțelese.

- *Sesizarea diferenței dintre fenomenologia ca erudiție* (activitate academică), – adică marea masă de texte despre texte – și *fenomenologia ca analiză reflexivă*, ca observare directă a lucrului în cauză.

Sintetizând, putem spune că *gândirea condiționată* – sau *naturală*, după cum o denumește L. Embree – este cea pe care o avem „din oficiu”, cea formată involuntar de-a lungul

întregului nostru proces de dezvoltare. Aceasta este un fel de gândire operațională, cu care ne orientăm către rezolvarea problemelor cotidiene într-un mod pragmatic, spre deosebire de *atitudinea fenomenologică – gândirea reflexivă* în accepțiunea lui L. Embree –, care este o setare a minții îndreptată mai întâi asupra datelor realității și asupra modului în care aceasta ne este dată în conștiință. *Gândirea condiționată* este un dat, tradus prin modul nostru cotidian de a funcționa și de a înțelege, iar *atitudinea fenomenologică* trebuie învățată, este într-un fel un mod specializat de a ne folosi capacitățile mentale și de percepție, a căror orientare este clarificarea și înțelegerea modului nostru de a fi și de a ne manifesta. O să vedem că în cazul muzicii această vedere „specializată” are mai mult de a face cu o deconstruire a condiționărilor noastre, este așadar mai degrabă o eliberare a cătușelor minții decât o supra-specializare – o putem denumi ca o reîntoarcere la un stadiu mai pur al percepției noastre.

Pentru a lămuri mai departe problematica fenomenologiei, sunt detaliate unele *concepțe importante ale fenomenologiei*. Ne interesează explicarea acestor concepțe doar pentru a înțelege într-un mod mai cuprinzător modul în care conștiința este conectată cu datele realității.

- Conceptul de *intenționalitate* ne descrie faptul că o conștiință este mereu o conștiință *a ceva*. Conștiința noastră nu este independentă de cele din afară, ci mereu „umplută” de acestea. Poate exista conștiința în izolare? Fenomenologii neagă *prezumția egocentrică* a lui René Descartes, prin al cărui *cogito ergo sum*, realitatea și conștiința sunt situate pe două planuri diferite. Important aici este faptul că orientarea intențională a conștiinței ne demonstrează că avem o lume în comun – adică avem anumite moduri de a contacta realitatea, iar acestea sunt comune tuturor și sunt determinate de aceasta.

- *Partea și întregul* ne arată modul în care conștiința are tendința de a *unifica* dativii realității pentru a o înțelege: conștiința nu poate fi îndreptată decât către un singur aspect al realității într-un anumit moment. Nu putem lucra decât cu unități inteligibile. Conștiința noastră, care este în sine o unitate, nu poate avea de a face decât cu alte unități. Dacă un aspect al realității nu este unificat în trăire, atunci acesta este fie ignorat, fie lăsat de-o parte – integrat într-o nouă unitate conceptuală a „celor fără de înțeles”.

- Se vorbește apoi de *identitate în multitudine*, unde este descrisă nevoia conștiinței de a opera cu identități recognoscibile. Recunoaștem ceea ce este diferit ca o consecință a faptului că avem capacitatea ontologică de a cunoaște identitatea daturilor. Diferitele unități sunt integrate în categorii identitare diferențiate între ele, pentru că doar așa poate o conștiință să facă față multitudinii cu care este confruntată zilnic.

- *Prezența și absența* sunt două concepte care ne demonstrează continuitatea prezenței conștiinței. Realitatea ne este dată într-o singură perspectivă, la un moment dat. Cea mai mare parte a ceea ce numim realitate se află, de fapt, în absență – prezențele cu care interacționăm sunt doar o parte a unui întreg pe care îl prezumăm.

Intrăm apoi în mod efectiv în problematici ce țin de fenomenologia redării muzicale. Fiecare dintre conceptele prezentate mai sus sunt aplicate acestui domeniu. Vedem că în contactul cu lumea sonor-muzicală, *intenția* noastră – adică modul în care este umplută conștiința de un fenomen – este vizavi de sunete, ce au anumite calități (vibrația regulată, structura armonicilor ș.a.), puse într-o anumită ordine de un compozitor, așadar, mai ales de relațiile muzicale pe care aceste sunete le configurează, dând posibilitatea unei deveniri muzicale. Altfel spus, avem de-a face cu o multitudine de elemente reductibile, cu elemente ce au un sens – muzical – doar când sunt inter-relaționate; iar prin relaționare, elementele separate dispar în unități din ce în ce mai cuprinzătoare, până la nivelul întregului.

Tema centrală aici este *unitatea* unei lucrări muzicale și condițiile pentru ca această unitate să apară. Întrebarea este: cum putem trăi multitudinea elementelor dintr-o lucrare, ca un întreg încheiat, care să ne conducă trăirea într-un parcurs inteligibil (nu rațional, ci muzical), unde modul în care începe lucrarea apare în funcție de tot ceea ce va urma și are consecințe asupra parcursului, până la final. Vorbim în primul rând despre o unitate dată de materialul însuși și nu de aspecte exterioare forțelor muzicale – cum ar fi suprapunerea unui plan narativ. Această căutare este responsabilitatea principală a celui care studiază o lucrare, pentru a o reda. Asemenea unui actor sau unui regizor, care în reprezentarea unei piese de teatru trebuie să știe mereu unde se află în întreg, să fie conștient de funcția fiecărui moment și de forțele ce acționează la diferite niveluri structurale pentru a face piesa inteligibilă, cel care redă o lucrare muzicală trebuie să fie mereu prezent în întregul lucrării, chiar dacă, punctual se află într-un



perpetuu *aici-și-acum*. În esență vorbim aici despre modul în care o lucrare este *articulată*, despre cum părțile componente își găsesc funcția specifică în întreg.

Dar înainte de unitate, pentru ca o lucrare muzicală să poată dăinui în timp, avem nevoie de jocul dintre *identitate* și *contrast*. Dacă *identitatea* este cea care face posibilă orientarea într-un parcurs muzical, prin aceea că putem recunoaște și urmări o evoluție a unor structuri *identitare*, *contrastul* este responsabil de forța expansivă. Contrastul aduce elementul esențial pentru ca o lucrare să poată fi susținută în trăirea umană, prin tensiunea pe care o provoacă. Ca orice repetiție, o structură muzicală repetitivă nu are cum să ne susțină interesul pentru o perioadă prea îndelungată. De asemenea, nici insistența pe contrast nu are cum să susțină o desfășurare muzicală, deoarece am fi mereu bulversați de o multitudine pe care nu o putem integra. *Identitatea* și *contrastul* sunt, în mod necesar, două fețe ale aceleiași monede.

La nivelul întregului unei lucrări, *contrastul* este responsabil în special de *expansiune*, până în momentul în care lucrarea își consumă forța expansivă, adică până în momentul punctului culminant (care este totodată și punctul de întoarcere). Iar *identitatea* este responsabilă în special de mișcarea de *comprimare* a întregului, de faza în care contrastele sunt rezolvate, iar discursul este condus înspre găsirea unui echilibru care să ducă lucrarea la bun sfârșit. Mai trebuie spus că nu orice contrast poate fi integrat în unitatea unui dat. Pentru aceasta este nevoie de o relație de complementaritate. Ne putem imagina că anumite opoziții nu pot fi înglobate, din cauza lipsei unui teren comun; ar fi un adevărat exercițiu de virtuozitate, de pildă, realizarea unificării în plan muzical, a unei opoziții cum ar fi aceea dintre lumea religios indian și un limbaj compozițional baroc. Chiar dacă acestea ar apărea în aceeași desfășurare muzicală, ele rămân două lumi diferite, identificate ca atare.

Apropiindu-se și mai mult de descrierea momentului în care conștiința întâlnește lumea sonoră, urmează discuția despre modul în care diferitele fenomene sonor-muzicale intră în contact cu conștiința umană. Aici am urmărit deslușirea a ceea ce este universal valabil în actul percepției sonore – și muzicale, în special –, observând care sunt forțele ce guvernează percepția noastră, indiferent de proveniență, cultură sau de alte considerente ce ne condiționează modul de a fi. Cu alte cuvinte, am evidențiat ce anume din ceea ce percepem ca muzică nu este interpretabil – cum acționează în mod direct, nefiltrat de gândire, structurile sonore asupra trăirii; ce anume poate fi *clarificat* și este de descoperit prin a ne re-educa percepția auditivă în contactul cu sunetele muzicale.

Discuția este centrată în jurul observației structurii interne a sunetului muzical – a armonicelor naturale – și a consecințelor pe care această structură o are atât asupra percepției noastre, cât și asupra modului în care aceasta determină organizarea materialului muzical. Un rol important aici îl are descrierea celui de-al doilea armonic – octava perfectă – care reprezintă principiul identității, și mai ales a celui de-al treilea armonic – cvinta perfectă – care, fiind primul sunet nou în constelația unei fundamentale, reprezintă principiul opoziției; dar al unei opoziții stabile, ce nu destabilizează fundamentala, ci dimpotrivă, o întărește. O altă observație importantă ține de faptul că armonicile apar în timp și reprezintă stingerea treptată a sunetului. Pe această linie de gândire, relația dintre două sunete apare de fapt ca o relație între familiile acestor sunete, iar pentru a percepe întreaga ei bogăție avem nevoie de timp. Iată cum apare în discuție parametrul tempo-ului.

Investigația asupra relațiilor dintre sunete deschide mai departe subiectul *reducției*, definită în cadrul fenomenologiei muzicale celibidachiene ca: posibilitatea naturală de a transcende multitudinea de senzații pe care o trăim, în întreguri comprehensibile; de a *reduce* de la *multitudine* la *unu*. Reducția este de fapt motorul unificării, este o funcție constitutivă a conștiinței, iar aceasta implică și excluderea celor ce nu pot fi reduse – adică eliminarea sau distingerea opozițiilor.

Un element important în ceea ce privește reducția ține de găsirea *priorității*. Putem spune că reducția este un fel de structurare, unde, prin faptul că fiecare „participant” își găsește funcția specifică într-un întreg, acesta „dispare” într-o unitate mai cuprinzătoare. Iar pentru ca o structură să apară, avem nevoie de elemente principale – prioritare – și elemente secundare – care susțin elementul principal. În ciuda numelui, ambele sunt esențiale, deoarece articulația specifică a unei structuri muzicale este determinată de jocul dintre aceste planuri. Ca exemplu, frazarea unei melodii (de regulă, elementul prioritar în cazul unor unități formale mai reduse) este influențată de ceilalți parametri activi (cum ar fi cel metro-ritmic sau armonic).

Și ajungem astfel la o descriere efectivă a parametrilor muzicali, definiți ca diferite câmpuri în care avem posibilitatea trăirii celor două direcții – extravertită și introvertită –, pornind de la un centru referențial. Parametrii principali sunt: *melodic*, *armonic*, *metro-ritmic*, *timbral*, *al intensității*, *formal*. Se face distincția între parametrii structurabili, unde posibilitatea trăirii unei direcții are o anumită structurabilitate specifică – extroversiunea sau introversiunea relațiilor intervalice și armonice, de pildă, dată de distanța în cvinte perfecte ascendente sau

descendente – și parametrii nestructurabili, unde nu avem cum să identificăm o structură – putem trăi creșterea și descreșterea intensității, dar nu o putem structura decât relativ. Parametrii structurabili sunt cei care au prioritate în ceea ce privește articularea univocă a unei structuri muzicale, iar parametrii nestructurabili depind de ceilalți pentru a își găsi funcția potrivită în context. O frazare, înfățișată prin micile valuri de creștere și descreștere a intensității, de pildă, depinde în primul rând de organizarea parametrului melodic, al celui metro-ritmic și armonic – poate fi determinată doar în funcție de acestea. O nuanță este mereu contextuală, mereu în funcție de parametrii prin care articularea muzicală poate deveni univocă.

Sunt prezentate apoi câteva exerciții – elaborate în cadrul cursurilor dirijorale ale lui Sergiu Celibidache și Konrad von Abel – ce au scopul de a dezvolta o percepție cât mai liberă, în contact cu forțele reale care se manifestă în muzică. Aceste exerciții pun accentul pe dezvoltarea percepției forțelor melodice și armonice (*exercițiul armonic modulatoriu la patru voci și exercițiul melodic dodecafonic*) și a celor metro-ritmice și formale (*exercițiul metro-ritmic*), așadar asupra acelor forțe responsabile în mod principal cu structurarea unui discurs muzical.

Ca un studiu de caz, urmează o aplicație a principiilor discutate în „slujba” dirijorului, ca reprezentând un *summum* al celui care redă muzica. Sunt analizate diferite paliere, pornindu-se de la rolul său specific în contactul cu orchestra, vorbindu-se despre analiză, abordarea partiturii, despre comunicarea gestuală, și avându-se mereu în vedere ideea centrală a întregii cercetări, privitoare la *unificarea* lucrării redată.

Lucrarea se încheie cu mici investigații, ce urmăresc aprofundarea unei serii de aspecte particulare ale redării muzicale și ale înțelegerii fenomenologice a muzicii, care nu au putut fi integrate unei tematici anterioare: *Aspecte ce țin de instrumentele muzicale; problema fixării* (riscurile fixării cunoașterii); *muzica și lumbajul* (este muzica un limbaj?); *fenomenologia muzicală?* (este corect să denumim această abordare așa?). În trena gândirii fenomenologului american Lester Embree, putem spune că acestea sunt mici *analize reflexive*, asupra unor subiecte disparate ale redării muzicale, care invită cititorul să contribuie mai departe în același spirit al investigației fenomenologice.