

STUDII

CONNAISSANCE ET COMMUNICATION

MUSIQUES NARRATIVES, MUSIQUES CONTEMPLATIVES

Liviu DĂNCEANU

Il vaut vivre seulement pour les choses pour lesquelles il vaut aussi mourir.

L'art qui ne communique pas, n'est pas de l'art. La communication ne signifie pas seulement émettre des messages sur l'auteur, mais encore le fait que le message arrive à ses fins, que son sens est saisi et accepté.

La connaissance n'est pas un processus individuel ; nous avons besoin aussi de l'expérience des autres pour compléter notre propre connaissance.

Entre transitivité et réflexivité

1. En se rapportant à la double intention du langage humain, Tudor Vianu note deux aspects essentiels : a) le fait linguistique est en même temps transitif et réflexif ; b) entre transitivité et réflexivité il y un rapport d'inverse proportionnalité.
2. La transitivité exprime, dans ce cas, la relation par laquelle est transmise une certaine liaison (caractéristique, valeur), qui s'avère être similaire dans le plan de toutes les entités (niveaux, termes etc.).
3. La réflexivité constitue ici l'apanage de ceux qui se réfléchissent, en se communiquant eux-mêmes, présentant leurs propres questions et réponses.

4. Plus une œuvre est transitive, plus elle l'est moins réflexive et, inversement, plus l'indice de transitivity est bas, plus celui de réflexivité est haut.
5. C'est toujours Tudor Vianu qui remarque que « celui qui parle communique et se communique. Il le fait pour les autres et il le fait pour soi-même. Par le langage on met en liberté un état d'âme individuel et on organise un rapport social. ».
6. La musique, en tant que langage pourvu de sens et de signification, reflète non seulement la personnalité du compositeur, mais aussi, en tant qu'art médiateur, la personnalité de celui qui la restitue, influençant, en même temps, dans des modalités et avec des intensités différentes, tous ceux qui l'écoutent.
7. La représentation de l'être collectif, qui est le public virtuel, s'accomplit surtout par le sacrifice de l'intimité et par l'accès aux sens les plus généraux possibles, qui puissent être transmis à n'importe quelle sensibilité humaine.
8. Le reflet de la personnalité de l'auteur se réalise grâce à l'inflammation de l'intimité et de ses vérités subjectives, représentées par des modalités de composition personnelles et inédites le plus possible, ce que fait que l'aire de circulation des produits musicaux basés sur la priorité de la réflexivité soit restreinte, limitée.
9. La transitivity et la réflexivité sont des valeurs qui déterminent le degré de popularité, et, pourquoi pas, d'accessibilité d'une œuvre musicale : plus la transitivity augmente, plus l'œuvre est « amicale » et accessible ; plus la réflexivité est accentuée, plus l'œuvre est moins populaire et son approche plus difficile. Écoutez une pièce style rock, pop ou rap : un tas de lieux communs, des expressions qui se répètent, des stéréotypes, des solutions standardisées, comme si les auteurs étaient venus devant leur auditoire avec des formules d'accueil et de politesse qui visaient les zones en quelque sorte superficielles de la conscience. La même chose se remarque aussi dans le cas des musiques savantes, qui réitèrent des vocabulaires et des syntaxes sonores consacrées déjà depuis longtemps et qui, par ré-production, diminuent la valeur d'un opus en tant que document intérieur, en lui atténuant, d'une manière évidente, la réflexivité.
10. Au pôle opposé, les musiques surréalistes, d'improvisation, même les plus intensément formalisées (sérielles, fractales, stochastique/stockiste), se proposant de s'exprimer avec le plus de

complexité et de profondeur possible en étalant le fond le plus intimement subjectif, ces musiques ont toutes les chances d'échouer dans l'inextricable et l'obscur, en devenant intransitives.

11. D'une manière générale, la transitivité est solidaire aux tendances maniéristes (basées sur la combinaison éclectique des modalités d'expression déjà existantes), pendant que la réflexivité est basée sur les attitudes ré-maniéristes, centrées sur l'invention et le renouvellement.
12. Les musiques dont l'intention transitive domine, tout comme les musiques dont la réflexivité monte à des hauteurs appréciables, peuvent présenter des cinétiques de type narratif. De ce point de vue, la narrativité est soit transitive, soit réflexive.
13. Le caractère narratif du, par exemple, *Concert pour orchestre* de Bartók ou de *L'Oiseau de feu* de Stravinsky (des opus prépondérant réflexives, ré-maniéristes) est différent de celui de, mettons, *La Symphonie en re mineur* de Méhul ou de *l'Ouverture à l'opéra Médée* de Cherubini (des opus prépondérant transitives, maniéristes). D'un côté, c'est une narrativité active (directe, manifeste, immédiate) qui s'impose, née de la volonté de réflexivité des premiers auteurs, de l'autre côté, c'est une narrativité réactive, (indirecte), secrète et favorisée par les préoccupations pour la transitivité, soutenues par les messages sonores des deux autres compositeurs.
14. La narrativité de type réflexif est d'autant plus active que le niveau de réflexivité est plus grand et d'autant plus réactive que la réflexivité est plus discrète.
15. La narrativité de type transitive est d'autant plus réactive que le degré de transitivité est plus élevé et d'autant plus active que la transitivité est plus vague.
16. Par conséquent, il y a quatre cas limites (typologies) de narrativité, qui sont des fonctions des coefficients de transitivité et réflexivité : a) narrativité transitive active (quand les moyens de composition utilisés pour mettre en œuvre l'épique sont vêtustes, désuets, mais pas dans la mesure de mettre en danger l'attention et l'intérêt pour un opus musical) ; b) narrativité transitive réactive (quand la substance épique est basée sur un tas de procédés dépassés, démodés, qui suppriment, dans une certaine mesure, l'intérêt pour la musique respective) ; c) narrativité réflexive active (quand l'épique est fourni par certaines techniques d'organisation sonore non seulement inédites et incisives,

mais aussi incitantes et provocatrices); d) narrativité réflexive réactive (quand la cinétique sonore de type épique est le résultat de l'application de certains principes de composition inédits, originaux, mais pas suffisamment sensuels, excitants, pour soutenir le feu de la passion).

17. Aucune des quatre hypostases de la narrativité ne détient, généralement, un statut d'exclusivité tout le long d'une œuvre musicale, à cause du fait que la transitivité et la réflexivité mêmes ne sont pas, dans la pratique musicale, des attitudes isolées ou exhaustives.
18. Souvent, l'intention transitive trouve sa solution dans une intention réflexive et, inversement, un projet réflexif se transforme dans un autre projet, transitif, de sorte que l'œuvre musicale valide, autotrophe, soit le fruit de l'adaptation de deux volontés complémentaires (transitive et réflexive), marquée de l'empreinte de leur accord dans un tout artistique compréhensible et expressif.
19. Les typologies de la narrativité sont déterminées par le champ d'action de la transitivité et de la réflexivité, par leurs interférences, mais aussi par leurs limites.

Entre clarté et équivoque

1. Toute œuvre d'art transmet un message, c'est-à-dire un ensemble cohérent d'informations sur les plans esthétique et éthique, formant un tout intelligible et exploitable.
2. Du point de vue de sa structure, le message de l'œuvre peut être ambigu, équivoque, plurivalent, approximatif, ou, au contraire, clair, précis, monovalent, résolu. En fonction de ces distinctions, une œuvre artistique peut être ouverte ou, respectivement, fermée.
3. Quand l'œuvre est ouverte, elle transmet une pluralité de significations qui se partagent l'espace du même signifiant.
4. Dans la musique, beaucoup plus que dans d'autres langages artistiques, l'ambiguïté implique la laxité, la mobilité, les degrés d'équivoque sémantique, en totalité, probables et relatives, s'étendant sur une échelle, de minimum au maximum.

5. Le désordre, l'inferral, l'indétermination du geste de composition (tous à caractère approximatif et, quelque fois commensurable), tout comme la dialectique de la forme et de l'ouverture, qui revêt d'aspects multiples, sont souvent devenues des buts explicites, manifestes dans la création musicale contemporaine.
6. Le concept d'ouverture revêt ici le même sens que chez Umberto Eco : sans relief axiologique, il porte sur l'incapacité dénominate et dénotative du message sonore, incapacité qui représente une constante de toute œuvre musicale.
7. Entre ambiguïté (la suggestion multiple) et désordre (il ne s'agit pas là du désordre aveugle, irrémédiable, mais de celui positif, productif) le rapport de directe proportionnalité est, statistiquement parlant, fortuit, sans qu'une corrélation des valeurs de ces deux termes existe.
8. L'ambiguïté constitue une condition possible et nécessaire de l'œuvre ouverte. Le désordre en est une clause, possible, mais non pas nécessaire.
9. Umberto Eco propose l'identification de l'œuvre ouverte avec un modèle abstrait, ayant une applicabilité d'une évidente généralité, un modèle, à même de mettre en lumière une certaine dialectique entre la structure de l'œuvre, en tant que système fixe de relations, et la réponse du récepteur, comme insertion libre et ré-création active du système en cause.
10. Plus le degré d'ambiguïté du message d'une œuvre musicale est grand, plus l'œuvre respective est ouverte et, inversement, plus le coefficient de clarté du message sonore est grand, plus l'œuvre est fermée.
11. Les termes ouvert/fermé revêtent ici une autre signification, différente de celle qu'on leur donnait du temps de l'aléatoire formel, quand le problème était le rapport entre l'œuvre et son exécutant. De ce temps-là, la forme ouverte résidait dans la possibilité que l'interprète avait d'organiser l'œuvre, à son initiative, en l'interprétant, tandis que la forme fermée représentait un ensemble de réalités sonores ordonnées par l'auteur, d'une manière définitive et décisive, de sorte qu'elle reproduise, en essence, la forme imaginée par le compositeur.
12. En paraphrasant Luigi Pareyson, la forme coagulée et bien fermée dans sa perfection d'organisme dimensionné d'une manière impeccable peut être, en même temps, ouverte, se laissant déchiffrée selon de diverses possibilités, sans que son unicité subisse des lésions visibles, et, vice-versa, la forme ouverte, occasionnelle,

circonstancielle, , peut être en même temps fermée, mettant en évidence une somme limitée de sens (autrement dit, de contenus) ; dans les deux sens, capter signifie en même temps interpréter et exécuter.

13. Les formes musicales ouvertes signifient quelque chose appartenant en prépondérance au concret (et moins à l'abstrait), à savoir l'indifférence de l'auteur quant à finir son œuvre, qui, apparemment, reste inachevée et est confiée à l'interprète plus au moins comme les pièces d'un jeu de puzzle.
14. Henry Pousseur reconnaît l'existence d'une poétique de l'œuvre ouverte (dans le sens formel du terme), en affirmant que celle –ci « se propose de stimuler la manifestation des actes de liberté consciente, capables de faire de l'interprète le centre actif d'un réseau de relations inépuisables, où il instaure sa propre forme, sans être déterminé d'une nécessité qui lui ordonne des modalités finies d'organiser l'œuvre consommée »
15. En fonction de la cinétique d'une composition musicale (c'est-à-dire de la densité des événements et de la nature des forces qui le mettent en mouvement), les produits sonores peuvent être divisés en deux catégories distinctes et, dans la plupart des cas, délimitables : contemplatives et narratives.
16. Les musiques contemplatives portent en elles-mêmes un coefficient élevé de fermeture sémantique, aspirant à une unique interprétation du message sonore.
17. Les musiques narratives, au contraire, témoignent d'un pourcentage augmenté d'ouverture, pourvues d'une pluralité de contenus à même de conduire à de multiples interprétations possibles.
18. Les créations contemplatives peuvent être perçues, d'habitude, comme des musiques fermées, tandis que les créations narratives peuvent être acceptées comme des musiques ouvertes.
19. En partant de la prémisse conformément à laquelle l'ambiguïté est directement proportionnelle à l'ouverture sémantique et la clarté à la fermeture, on arrive à la conclusion que les musiques, plus elles sont ambiguës, plus elles sont narratives, et, plus elles sont claires, plus elles sont contemplatives.
20. Dans la littérature c'est exactement à l'envers : plus une œuvre littéraire est ambiguë, plus elle est poétique, lyrique, donc,

contemplative et plus elle est claire, plus elle est prosaïque, épique, donc narrative.

21. Une œuvre ouverte, avec une cinétique de type narratif, mise sur la prédominance de l'information sonore, tandis qu'une œuvre fermée, ayant une cinétique de type contemplatif, est basée sur la prédominance de la redondance.
22. Le caractère narratif et celui contemplatif se sont imposés comme des dominantes pendant les différentes périodes de l'histoire de la musique.
23. Pendant l'Antiquité, la musique, répétitive ou d'improvisation, se présentait avec une prégnance contemplative, agissant sur le mécanisme de la fermeture de l'œuvre, et, par voie de conséquence, contre son ouverture ; le récepteur se trouvait ainsi déterminé à entendre et comprendre les effluves sonores dans la manière où l'auteur (même s'il s'agissait du créateur anonyme et collectif, ou, peut être, juste à cause de cela) essayait lui séduire l'esprit.
24. Pendant le Moyen Age, au niveau sémantique se produit un schisme : d'un côté la musique de culte (grégorienne ou byzantine), en principal monosémique, prolifère la sacralité et les créations contemplatives traditionnelles, antiques (avant tout la musique grecque, hébraïque, nord-africaine au autochtone) ; de l'autre côté, la musique laïque (des chevaliers), polysémique, harmonisée avec l'art poétique au service duquel était, permettait des interprétations avec des clés différentes : allégorique, morale, anagogique. On est pendant la période où la musique instrumentale, (profane), est munie d'une certaine ouverture sur le plan des significations du message, l'auditeur ayant la chance de découvrir plusieurs sens du même texte sonore, non seulement en fonction de son état d'âme, mais aussi de son expérience dans le domaine, ce qui signifie un narrativisation de l'œuvre musicale. Paul Ricœur n'exclut pas le fait que les lapidaires, offrant de diverses possibilités d'interprétations du même message artistique, puissent constituer une base pour le décodage, en même temps instituant certaines directions de lecture, mais excluant d'autres.
25. La Renaissance a accentué le caractère narratif de la cinétique du travail de composition, déterminant, en spécial, l'augmentation de la quantité d'information, non pas nécessairement au niveau des objets sonores, mais surtout sur le plan de la syntaxe musicale, grâce au développement et au raffinement des techniques pluri vocales (polyphoniquement sur positionnées).

26. Pendant le Baroque, le narratif et le contemplatif cohabitent à l'amiable, comme deux règnes qui s'avèrent être tantôt autotrophes, tantôt hétérotrophes.
27. Une direction vise la négation du caractère définitif, statique et sans équivoque de la forme musicale, forme qui devient dynamique dans le but de l'indétermination de l'effet et la suggestion d'une progressive dilatation de l'espace sonore. Ainsi, les critères du Baroque laïque et instrumental ne permettent pas trop les visions privilégiées, de front, décisives (à voir *L'Art de la fugue* ou *L'Offrande musicale*), mais imposent à l'auditeur de se déplacer sans cesse pour recevoir la musique dans de nouvelles hypostases, détournées des habitudes canoniques, figées. La narrativité se renforce sur la base de l'ambiguïté du mystère de la composition, qu'on doit découvrir et rechercher, même malgré le fait que l'œuvre musicale n'est pas basée sur des rapports évidents, prévisibles.
28. Une autre direction vise garantir un ordre cosmique où c'est la stabilité des essences qui compte. Dans le Baroque religieux et vocal symphonique on surprend l'impulsion à renfermer les sens dans un mystère, tout aussi énigmatique, mais immanent, cette fois, à un tabou qui prétend l'acte de la contemplation.
29. Pendant le Classicisme, l'idée d'une musique pure, ouverte, narrative, en ce qui concerne la cinétique du centre et de la limite des relations harmoniques, tonal fonctionnelles, mais fermée, contemplative, sous le rapport de la structure de la syntaxe et de la morphologie du langage sonore : appliquer conséquemment les principes de la symétrie et de la quadrature dans l'élaboration des motifs, phrases et périodes ou dans la structuration des formules rythmiques et de la stratégie orchestrale.
30. Le Romantisme propose avec ardeur d'éviter le sens unique et de couronner le texte musical avec une remarquable densité de suggestions, promouvant intentionnellement l'œuvre ouverte, polysémique, chargée de narrativité.
31. Tous les courants qui ont suivi au Romantisme (Impressionnisme, Expressionnisme, Néoclassicisme, Concrétisme, Conceptualisme etc.) sont issus soit du pragmatisme (manifeste ou implicite), intensément narratif, soit de l'univers ordonné du Baroque religieux, fortement contemplatif, les deux paradigmes se situant sous le signe de l'opinion de W.Y.Tyndall, conformément à laquelle l'œuvre d'art est une construction que n'importe qui peut utiliser à son gré.

32. Il y a la possibilité qu'une composition musicale soit fermée (contemplative) au niveau du contenu et ouverte (narrative) dans le plan de sa forme en totalité, les sections n'étant plus enchaînées selon un déterminisme constant ; chaque section devient un nœud de sens, une sorte de *pun* ou *calembour* formel, ce qui situe l'auditeur, remarque Henry Pousseur, au milieu d'un réseau de relations inépuisables, choisissant (mais bien conscient du fait que son choix est déterminé par l'objet qu'il poursuit) ses degrés de rapprochement, ses points de retour, son échelle de références (voir Stefan Niculescu: *Hétéromorphes* pour grand orchestre et *Formants* pour cordes avec ou sans autres instruments).
33. Sous l'aspect de la forme, on pourrait identifier l'œuvre ouverte utilisant le syntagme d'Umberto Eco : l'œuvre en mouvement.
34. Grâce à la composition et ré-composition virtuelle des parties qui la composent, une œuvre en mouvement peut se présenter sous l'apparence de la musique de type narratif, en présence d'un phénomène de non identification de l'œuvre respective avec elle-même et de mise en évidence de nouveaux aspects, après en avoir consommé au niveau esthétique.
35. Si dans la littérature la narrativité se soumet, en général, aux principes de la logique déductive, mettant en évidence un message concret, incontestable, dans le monde de la musique la narrativité est plutôt solidaire à l'idée de champ, avec sa variété de causes et effets, de déterminations et intermittences, relevant un message abstrait, indéfinissable
36. La narrativité d'une œuvre musicale se rapproche de ce que Jean-Paul Sartre nommait *Abschattungen*, c'est-à-dire des structures (profils), l'œuvre ne pouvant pas être réduite à une série finie de manifestations, car chacune d'elles porte un message en permanent changement.
37. Les aspects (les profils) du message sonore sont à la base de tout acte de perception et caractérisent chacun des moments de notre expérience de connaissance d'un opus musical.
38. Le problème du rapport entre le message sonore et son fondement narratif devient, dans une perspective d'ouverture perceptive, le problème du rapport entre le message et la pluralité des perceptions qu'il dégage.

39. La narrativité du message sonore est, en fonction des réalisations *de facto*, identifiable à la formation individualisée, dont les intentions sont déjà organiquement plantées dans les données originaires de l'œuvre musicale.
40. Les musiques, comme les tempéraments humains peuvent être colériques, sanguines, mélancoliques ou flegmatiques. Chaque model tempéramental relève un certain coefficient de la charge de narrativité. De ce point de vue il y a plusieurs grades de narrativité:
 - a) la hyper narrativité (narrativité de troisième grade) – propre aux musiques sanguines (intensive épique, schistoïde, avec des passages rapides d'une structure à l'autre, d'un état à l'autre ;
 - b) la narrativité proprement-dite (narrativité de deuxième grade) – propre aux musiques colériques (de préférence diverses, contrastantes, mais sur des grandes surfaces, affirmant des procès développées, d'une certaine ampleur ;
 - c) hypo narrativité (narrativité de premier grade) – associé aux musiques flegmatiques (assez constantes et significative distantes, détachés) ;
 - d) la contemplativité (narrativité de grade zéro) – spécifique aux musiques mélancoliques (lyriques, méditatifs, ayant d'habitude l'allure des stases sonores).

Entre liberté et douleur

1. L'œuvre *Cette lancinante douleur de la liberté* 4, op. 113, pour violon, solo, est formée de 23 motifs sonores (a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l, m, n, o, p, q, r, s, t, u, x, y), qui ne sont rien d'autre que les actants de la narration qu'exprime la musique respective.
2. Les 23 actants se présentent sous la suivante distribution : a – a1 – a2 – a3 – a4 – b – a – c – a'1 – a''1 – b – d – a – e – f – a – g – h – i – j – k – l – m – n – a2 – a3 – o1 – a4 – o2 – a – b1 – f1 – p – q – a – a1 – r – a – a1 – a2 – a3 – a4 – s – a'''1 – a''''2 – a3 – a4 – t – u – x – r – x – i – x – b – x – x – o1 – x – x – x – a – y.
3. L'actant *a* représente le motif du raisonneur, du héraut, ayant la fonction du messenger, porteur de rumeurs et de faux bruits.
4. L'actant *s* symbolise le motif du climax, du progrès des significations d'un matériel sonore abrégé qui aspire à l'épuisement de ces significations et qui joue le rôle de la fonction rhétorique, de décompression.

5. Les actants *c, d, e, k, l, a, q, t* sont des motifs paraphrase de *Harold en Italie* de Berlioz, ayant une fonction référentielle principale (en ordre quantitatif).
6. Les actants *o* et *r* constituent des motifs allusifs, au parfum de noëls, se substituant dans une fonction référentielle secondaire.
7. L'actant *b* fait partie, lui aussi, du groupe des actants allusifs, cette fois avec une odeur de Länder, interprétant la partition d'une fonction référentielle tertiaire.
8. Les actants *i* et *u* peuvent être identifiés avec des motifs allusifs à l'arôme de swing, portant eux aussi, une fonction référentielle tertiaire.
9. Les actants *f, g, h, m, et n* ont les connotations des motifs intrigants, comploteurs, médisants, en s'arrogeant les prérogatives d'une fonction insinuante.
10. L'actant *x* ressemble à un motif gourdin, similaire à un accent laconique ou à une cadence lapidaire, elliptique, s'assumant une fonction réactive conclusive.
11. L'actant *y* signifie le motif orgueilleux, persiflant, moqueur, voire arrogant, vu qu'il a le toupet de s'exclure soi-même, (en suspendant), à la fin de l'œuvre, tout ce qui avait été jusqu'à ce moment-là, déterminant l'engloutissement du contexte par la vague d'harmoniques naturelles, ce qui institue une certaine fonction ironique.
12. Les actants qui se répètent (*a, b, f, i, m, o, r, x*) représentent les aiguillages de la narration. Elles permettent l'ouverture des événements sonores vers de différentes directions sémantiques.
13. Le reste des actants forme les rails de la narration, sur lesquels sont transportés les événements sonores constants, fermés de point de vue sémantique.
14. Interprétant l'évolution de la narration musicale dans le système du langage verbal, on pourrait oser la suivante interprétation possible: la liberté référentielle est gagnée par les rumeurs douloureuses insinuées par l'ironie des réactions conclusives, suite à une rhétorique de décompression.

En évoquant le relief de l'œuvre *Cette lancinante douleur de la liberté*, on se permet d'affirmer, avec Costin Miereanu : forme accidentée ou même complètement blessée. Autrement dit, incontestablement, un relief narratif. Une musique hyper narrative.