

## CONSTANTIN BUGEANU — *Perspectivile creatoare ale actului dirijoral*

În loc de introducere...

D.S. — *Ideea convorbirii care urmează s-a născut din dorința mea de a aprofunda problemele Fenomenologiei muzicii. Capitolul relativ nou al Esteticii muzicale, Fenomenologia muzicii este de fapt o știință a interpretării aflată încă pe calea constituirii. Trăgându-și principiile din lucrările lui Husserl, apărute în primele decenii ale veacului nostru, Fenomenologia ca Estetică se întemeiază prin Moritz Geiger, Roman Ingarden și Mikel Dufrenne. Sub aspect muzicologic e relevantă de cercetările dirijorului Ernest Ansermet, ale lui Hans Mersmann și Boris de Schloesser, cât și de întreaga activitate artistică și pedagogică a lui Sergiu Celibidache, cunoscută din păcate, sub raport teoretic, doar prin referiri ocazionale. O amplă aplicare a fenomenologiei stă la baza teoretică și practică a școlii dirijorale din țara noastră, condusă de Constantin Bugeanu.*

*Deținem aceste câteva informații din articolul său succint și dens publicat în Dicționarul de termeni muzicali (apărut în 1984 la Editura științifică și enciclopedică) și m-am adresat domniei-sale avînd în vedere tripla-i calitate de dirijor, pedagog și teoretician. Aduug faptul ce mi-a sporit considerabil interesul și anume activitatea unor tineri și valoroși dirijori Cristian Mandea, Horia Andreescu, Petru Oschanitzsky, Ion Marin și alții — cu toții elevi ai maestrului Bugeanu pe care-l putem considera astfel drept întemeietorul școlii moderne românești de dirijat.*

*Convorbirea noastră desfășurată în mai multe etape mi-a clarificat treptat un sistem interpretativ perfect unitar ce vizează toate aspectele teoretice și practice ale dirijatului, original pe de altă parte prin încercarea și reușita autorului său de a depăși fundamentările filozofice și estetice cunoscute. Constantin Bugeanu n-a fost tentat pînă acum să-și consemneze sistemul, învățătura sa a transmis-o elevilor dar tocmai prin aceasta i-a dovedit viabilitatea: făurindu-se și relevîndu-se prin fiecare ea apare cu atît mai adevărată. Îmi vin în minte vechii gînditori care nu se grăbeau să-și facă cunoscută fiecare idee ci se străduiau să închege și să aplice o direcție de gîndire și de trăire ce-și proba autenticitatea de-a lungul a nenumărate experiențe.*

*Rolul meu rămîne desigur foarte modest: acela de a înțelege și de a transmite cît mai curat întreagă această învățatură a cărei cunoaștere va fi fără îndoială profitabilă pentru toți muzicienii. Cu condiția ca să o privim în*



*ansamblul ei: numai atunci partea și întregul cuprinse mereu una într-alta se vor lumina reciproc.*

C.B. — Gîndul d-voastră inițial a fost acela de a-mi propune o dezbatere asupra Fenomenologiei muzicii. Eu aș corecta și aș spune: asupra actului muzical înțeles ca act intențional de semnificație. Dar căutările, realizările și sensul vieții mele s-au axat pe descoperirea, prin acțiunea practică artistică și sistematizarea ei teoretică, a esenței actului muzical, în special pe latura sa dirijorală. Neîndoielnic că pentru aceasta era nevoie, pe lîngă propria activitate și stăpînire a artei și științei dirijorale, de cunoștințe filozofice, dar și de o reconstruire a întregii problematice muzicologice.

Cercetările mele în domeniul redării interpretative, cu referințe speciale asupra actului dirijoral, au dus la necesitatea de a depăși impasul creat de vechile concepții despre realizarea acestuia. Incapacitatea practicilor vechi de a aborda sistematic studiul dirijatului m-a obligat să continui pe linia deschisă de gîndirea modernă, atît în muzicologie cît și în

perspectivele metodologice date de filozofia contemporană. Curentele cele mai valoroase ale acesteia, gândirea dialectică și fenomenologia, în sensul arg al cuvîntului, dau posibilitatea adecvată de fundamentare a unei filozofii a muzicii și a unei explicații asupra actului muzical.

Articolul despre Fenomenologia muzicii, citat de d-voastră în introducerea discuției noastre, arată posibilitățile unei filozofii și a unei estetici fenomenologice a muzicii. Dar el nu explică decît parțial întemeierea filozofică și muzicologică pe care o dau eu actului de redare muzicală. Socotesc că o asemenea abordare filozofică trebuie să conducă la o depășire a fenomenologiei precum și a curentelor de gândire care i se învecinează (existentialism, hermeneutică etc.). Apar viziuni noi asupra actului muzical ca hermeneutică, asupra prezentării intenționale a ireversiei, asupra obiectivării muzicale simbolice semnificatoare precum și doctrina fundamentală a adevărului ca singură motivație și condiție a frumosului muzical.

Toate acestea făuresc pentru actul dirijoral unica platformă a unei manifestări autentice. De aici opoziția consecventă pe care am arătat-o împotriva jalnicei teorii a gestului dirijoral ca spectacol actoricesc, îndepărtarea de școlile academice practicînd statica și formalismul sterp precum și în opoziție față de improvizatorismul empiric.

Se naște o teorie și o practică încheată a dirijatului în care gestul este emitent, emergent și efectuante. Instrumentul real al dirijorului devine corpul său prin transparența sa la ființarea umană. În principal gestul dirijoral este întruchipativ, el dă impulsul prezenței actului revelator, dirijorul fiind luptătorul frenetic pentru realizarea adevărului acestui act, într-o intuiție a mișcării plănuite ireversiv. Aceasta este înfăptuirea tensiunii energetice prin pathos — adică prin lupta pentru realizarea convingătoare de adevăr — care dă axiologia, criteriul de valoare al întregii mele construcții.

Adevărul în muzică nu se exprimă și nu folosește cuvîntul, el se relevă prin relațiile (în principal cinetice) ale obiectelor sonore ca manifestări nemijlocite ale singurei realități autentice, realitatea psihică și spirituală umană. Această axiomă a semnificației muzicale cere prezența permanentă, sub o formă de manifestare a conștiinței. Conștiința muzicală poate fi implicată, prezentificată sau personificată. Rezultă fenomenologia celor trei funcționalități de semnificare. Prin această poziția mea de gândire devine vecină cu filozofia fenomenologică și cu dialectica, dar și distanțîndu-se de o preluare ortodoxă a lor.

Prezența de conștiință nu se poate manifesta în totalitatea ei decît prin ipostazele intuiției (timp, mișcare și spațiu) orientate spre semnificație, dată de calitățile proprii conștiinței : 1) Continuitatea pasională ca garanție a unității de trăire prin realitatea psihică ; 2) Producerea diacronică a devenirii cineticii ontologic ca prezentare a ființării umane ; 3) Ireversarea simbolizantă ca prezență prin realitatea socială atitudinală a conștiinței.

Adaug că ceea ce Husserl denumește — desul de impropriu — reducere de conștiință, pentru mine este prezența manifestă, de conștiință, prin expresiile de intuiție proprii (continuitate, ireversitate, conexitate — ca modalități intenționale) încarnate în corespondențele lor muzicale. Precizez că întemeierea actului muzical pe care o propun nu pleacă de la un model filozofic întrucît socotesc că muzica este una din manifestările umane fundamentale, servind drept model exemplar al acțiunii și gândirii (ontologice, psihologice și sociale).

— Prin cele spuse pînă acum ați trasat liniile mari, definitorii ale sistemului D-voastră. Cred totuși că baza discuției, cel puțin pentru început, ar putea fi studiul despre Fenomenologia muzicii menționat. Plecînd de la această premisă e necesar ca înțelegerea actului de trăire muzicală de esență fenomenologică să se producă printr-o continuă referire la aspectele sale principale fundamentale. Sinteți de acord să începem prin a defini cele trei nivele ale fenomenologiei actului muzical ca diviziuni de bază obligatorii ale demersului fenomenologic, ca unități funcționale specifice ?

— Înainte de a defini cele trei nivele voi preciza că arta și studiul științific al dirijatului presupun o strategie, o ordine strictă în care se desfășoară actul dirijoral. Nivelele sînt primul factor care indică această ordine. Strategia studiului dirijoral mă obligă să urmez o succesiune de problematice care în primul rînd îmi făuresc corporeitatea mea dirijorală, gestul dirijoral indispensabil actului.

Corporeitatea, gestul, trebuie să fie transparente pentru calitățile spirituale, psihice, muzicale ale dirijorului. Gestul în sine nu are decît o valoare operatorie ; aș dori să fac distincția între valoarea operatorie și cea de semnificație. Muzica prin ea însăși este un domeniu al semnificației, actul muzical prezentificativ este orientat, intenționat și organizat astfel încît să făurească o semnificație.

Nivelele sînt organizări ale funcției dirijorale atît pe linie operatorie cît și semnificatorie cea de a doua depășînd-o pe prima. Dacă rămîm numai la funcția operatorie nu pot să

făurese actul muzical ca act artistic și numai ca act tehnic; tehnica în genere se valorifică prin capacitatea ei de a făuri acte semnificative.

Cele trei nivele sînt etapele de făurire ale semnificației. Criteriul succesiunii etapelor, adică nivelele, e dat de modurile de participare a conștiinței. Într-o trăire autentică conștiința participă totdeauna începînd chiar de la primul nivel unde ea deși e „naivă“ (spune Husserl) și nu se recunoaște pe sine — este prezentă prin absență — e totuși o conștiință implicată ca generantă de sens. Pe al doilea nivel conștiința se propune ca atare în modurile sale proprii de expresie; pe al treilea conștiința apare în dezvoltarea plenară a semnificației (voi detalia această anticipare).

Acest proces pleacă de la necesitatea ca în muzică să pornim de la semn, de la referențul semnificativ, adică de la actul care transferă asupra decursului tot ceea ce reprezintă intenția de semnificare a partiturii. Conform teoriei pe care o propun, cosmosul muzical în sine nu este semnificativ, el oferă doar un material predispus la semnificație; semnificativ este actul, în cazul nostru actul de redare, de trăire muzicală. Trebuie încă să adaug că atunci cînd vorbesc de partitură nu o înțeleg pur și simplu ca pe un bun al compozitorului, un obiect pe care dirijorul și orchestra sînt obligați să-l transpună doar printr-o succesiune fenomenică de echivalențe, traducînd „inginereste“ semnul în sunet. Aceasta este o manieră puerilă de procedare.

Tot ce am spus pînă aici face clară, sper, definirea primului nivel drept nivelul instituirii unui act care înfăptuiește înțelesul, sensul textului muzical. Dar acest act la rîndul lui nu e bunul numai al compozitorului sau al dirijorului, ci deopotrivă al instrumentiștilor din orchestră și al publicului receptor. Ce ne garantează că toți participanții la trăirea acestui bun se înțeleg și pot să-l accepte în logica sa, în adevărul său fenomenologic și nu în date psihologice sau de reprezentare imagistică oarecare? E vorba de ceva care se impune cu forță de adevăr. Această unică garanție este sensul: actul depășind semnele partiturii se făurește în noi constituindu-se într-o mișcare semiotică.

Nivelul primește după cum rezultă, nivelul de sens, el ar corespunde din punct de vedere operatoriu funcției de conducere — dirijorul instituie actul, cu baza sa de logică formală. Dirijorul descoperă sensul, îl întrușipează, îi dă ființă corporală cerîndu-l ca atare celorlalți participanți. Aflarea sensului este rezultatul unei analize constituente a lumii reale a muzicii ce va fi organizată prin orientarea fenomenologică a actului de redare. Prin analiza formei (deosebită de cea scolastică cum vom

vedea mai tîrziu) descopăr periodicitatea mișcării muzicale care este totodată a ființei, a conștiinței și a modului în care se aliază ele — o convergență a tuturor conștiințelor participanților.

Dar actul semnificativ instituit nu are valoare dacă nu e fructul unei prezențe de conștiință, iată-ne ajunși explicit la cel de al doilea nivel. Majoritatea dirijorilor, pe acest nivel, fac o muncă de organizare, de sincronizare tehnică a cîntului instrumentiștilor de orchestră, ceea ce corespunde într-adevăr funcției operatorii. Însă elementul esențial al celui de al doilea nivel este conexiunea de conștiințe, contactul dintre conștiințe și consensul lor spre un scop comun de manifestare semnificativă. Eu o concep ca o hermeneutică, ca o orientare de conștiință ce-mi va permite să fac pînă la urmă din semnificativ un semnificat. Între acești doi poli stă nivelul al doilea, al dezvoltării hermeneutice.

Cu alte cuvinte nu muzica are nevoie de o hermeneutică, cea a cuvîntului de pildă, ci ea însăși este o hermeneutică îndrumîndu-ne spre orientarea de conștiință. Acesta este miezul a ceea ce Heidegger a numit „dasein“, adică „a fi acum și aici“. Acesta este însăși generantul, centralitatea sistemului meu dirijoral care comportă contactul permanent al dirijorului cu orchestra, întemeindu-se pe esența de adevăr, și face să ființeze nu un act abstract ci unul concret, posibil numai acum și aici. (Spre sfîrșitul expunerii mele axioma de mai sus va fi mult mai ușor și mai pe deplin înțeleasă).

Sînt deci obligat să reflectez asupra mijloacelor prin care se instituie această formare a actului ca act intențional de conștiință, intenționalitatea fiind una din cheile fenomenologice. Numai că intenționalitatea poate fi de mai multe ordini: pe primul nivel ea este una de instituire a apariției, instituie lumea unui act; pe al doilea nivel e vorba de intenționalitatea cu care descopăr factorul de conștiință responsabil de ceea ce se va făuri ca act intențional.

Nivelul al treilea îl apreciez ca nivelul euristic al actului creator care dezvoltă lumea întruchipată prin muzică în plinătatea semnificațiilor sale. Simpla orientare intențională hermeneutică de conștiință nu e suficientă pentru a făuri actul ca semnificat, pe care îl ofer auditorului receptor. De fapt nu e vorba de o simplă ofertă a semnificației actului, de o contemplație ci de o modelație: modelăm lumea conform unei semnificații. E necesar deci să fac din actul muzical un act euristic, un act care modelează sonorul astfel încît să devină semnificat. Numai în acest caz apare participarea auditorului pe care, o fac să capete competența de receptare aletheică, autentică.

Remarc că poziția de conștiință în actul constituenț nu apare ca urmare a unei subiectivități interpretative, cum se petrece adesea, ci e determinată de însăși datele muzicale proprii orientărilor esențiale de conștiință. Eu descopăr poziția de conștiință în ceea ce constituie datul actului, nu o născocesc.

Nivelele sînt primele eșaloane succesive ale demersului fenomenologic reprezentînd în același timp organizarea studiului dirijoral și realizarea tot mai aprofundată a semnificației muzicale. Această triadă a nivelelor înlocuiește falsă triadă compozitor — interpret — receptor.

— *Descrierea și definirea nivelelor a permis să se întrevadă, după părerea mea, importante deschideri în problematica actului muzical. Se relevă deasemeni perspectiva delimitării mai exacte a rolului tuturor factorilor într-o interdependență succesivă care e specifică actului de trăire fenomenologică.*

— Într-adevăr așa este și voi lărgi cuprinderea explicației trecînd la problema acțiunilor și a persoanelor ; nu a persoanelor pur și simplu fizice ci a pozițiilor ontice de persoană.

Mai întîi aş redefini muzica considerînd-o ca un domeniu de manifestare umană fundamentală care se axează pe mișcare. Muzica este singura artă realmente cinetică, mișcarea fiind fundamentul ei, al constituentelor ei : simțul la care muzica apelează este unul global, sintetic — chinestezia. Înainte de a fi un simț analitic, auzul muzical mijlocește percepția mișcării ; simțul auzului despărțit de chinesteziă nu e auz muzical. Mișcarea dă actul, ființa proprie, ființa semenilor, conștiința ființei și modul în care se face coerența acestora printr-o orientare intențională spre semnificație. Una din trăsăturile definitorii ale mișcării muzicale este că ea dă în mod exemplar posibilitatea de a aduce la același numitor mișcărilor acestor factori.

Avem de-a face în muzică cu elementele referențiale ale mișcării : timpul sub forma conceptului — durată, timpul decupat și spațiul sub formă simbolică, polifonică și stereofonică. Esențialitatea mișcării este însă o existențialitate specifică numai ei. Mișcarea există nu prin decuparea ei în timp și spațiu, ci printr-un act real. În muzică actul real de mișcare ne duce la un alt act de mișcare, în conștiință, în ființa celor ce înfăptuiesc și trăiesc actul. Dirijorul trebuie în primul rînd să întruchipeze, să corporeizeze această mișcare. Numai gestul care întruchipează esențialitatea mișcării e gest dirijoral : cel care emite cheia mișcării și făurește mișcarea. Pentru aceasta e nevoie să înțelegem arhetipul formativ, descoperirea unei lumi convergente, a unui „nisus formativus“. Formativitatea trebuie reprezentată ca elementul de conținut cheie al mișcării care se realizează și nu doar ca formă arhitectonică, după opinia kantiană.

Persoana fundamentală este aceea care făurește mișcarea, emite într-o formativitate : nu e numai persoana dirijorului și nici a orchestrei ; este o aderare la acțiunea întruchipativă care face să apară o realitate garantă pentru o alta mai importantă. Persoana dirijorului nu-și exprimă în această poziție fundamentală dorințe personale, colaborarea nu se face pe baza unei acceptări psihologico-sociale. Dirijorul propune un fapt care-l depășește — adevărul profund al actului de punere în relație a ființei cu lumea. Ca garant referențial dirijorul e misionar, el nu apare în numele său personal ; orchestra la rîndul ei trebuie să depășească subiectivisme lipsite de motivația hermeneutică a actului pentru a servi punerea în evidență a acestei relații de adevăr. De aici o teză importantă a școlii mele dirijorale și a fenomenologiei pe care o propun : dirijorul nu urmărește prin gestul său frumosul ca spectacol (cabotinaj), ci făurirea de adevăr. Dirijorul autentic exclude orice tentație de actorie, iar gestul său este exclusiv funcțional. Prin aceasta nu înseamnă că neg țelul realizării unui frumos muzical cu condiția însă să avem garanția adevărului. Frumosul se naște din senzația catharsică a realizării relației de adevăr.

Dirijorul „luptă“ pentru adevăr ceea ce implică pathos-ul adică permanenta concentrare a atenției către realizarea adevărului. Aceasta este acțiunea axă (criteriul axiologic), acțiune pe care o avem mereu în vedere chiar dacă deplasîndu-ne pe alte poziții ontice, nu o mai vizăm în mod expres. Aceasta este totodată relația primordială, primul strat — care va fi ulterior și ultimul — după cum vom vedea.

Există, putem spune acum, trei persoane și trei poziții ontice, triada ontică : persoana fundamentală — prezentă prin delegație, ca garantă a păzirii adevărului — o personificare însăși a actului de trăire muzicală : persoana emitentă a declanșării actului cinetic care făurește formatizările hermeneutice orientate spre adevărul metaforic al actului muzical ; aceasta este persoana „eu“ a subiectului creator ; a doua : persoana individuală, propozitivă, dirijorul subiectic (persoana francezului „je“, diferită de „le moi“), făcînd să nască și în ceilalți ceea ce este elementul individual al muzicii, persoana timpului — durată și a deziderației subiective ; a treia : persoana orchestrei, cea socială, alterul (= tu, voi), obiectivant, responsanta realizatoare în sunet, care tocmai ea are nevoie de prezența dirijorului (în sensul concret al cuvîntului) care coordonează, unifică etc.

— *Aș vrea să vă întreb dacă actul muzical ne poate scoate din timpul pe care Noica îl numește „devenirea spre neființă“, devenirea fatală? Dacă semnifică o transcedență?*

— Calitatea actului muzical e tocmai aceea că ne scoate din fatalitatea ireversiunii. El ne face să ne putem servi de ireversiune pentru a o supune unei intenții de semnificare, prin

analiză reiterativă. În muzică timpul perisabil se transformă într-unul peren : partitura e proiectarea în perenitate a unei idealități, adică a unei deschideri spre exemplaritate : a voinței de a fixa semnificativ o anumită ireversiune.

Furtwängler a sesizat esența creatoare a ireversiunii muzicale când a spus că în dirijat rezidă un element de improvizatie. A definit-o impropriu ca improviație, dar actele totuși nu seamănă unul cu altul : mereu eu făuresc un nou act în funcție de împrejurările palpitate care participă la acesta. Sigur că permanent mă călăuzesc de adevărul pe care vreau să-l realizeze însă căile nu sînt date ca o fatalitate. Ce mă călăuzește ? Faptul că ireversiunea care nu e o fatalitate, ci o modalitate supremă de creativitate îmi permite de fiecare dată s-o institui și s-o constituie prin cele trei formativități : ontologică — forma, hermeneutică — a intenției de conștiință și euristico-simbolică — ceea ce năzuiesc să semnific prin act : descoperirea autentică a persoanei umane. Adică prin cele trei constituente ale nivelelor pe axa prezentificării, pe axa cinetică a mișcării.

Elementele ireversiunii îmi apar diferit pe fiecare nivel. Pe primul ca legi arhetipale ale formei. Înainte de a explica aceasta, doresc să marchez un element esențial. La clinul dintre nivelul al doilea și al treilea se întîmplă un fenomen senzațional pentru această ireversiune. Partitura prezintă anumite evenimente, care vor deveni ireversiune. În aceste evenimente sînt date anumite deschideri spre viitor, anumite forme de depozitare (= retență) ale trecutului, de a trăi momentul „dasein“ al prezentului etc. În ce măsură pot eu să realizez acest ireversiv ca ireversiv semnificativ, aceasta e una din problemele esențiale ale analizei dirijorale. Dacă luăm o situație muzicală, observăm că ea se deschide spre alte posibilități ale ei. Acest fapt nu îl realizează analiștii „obiectivi“ care merg numai spre aspectul evenimential. Ei nu înțeleg că în prezentificarea actului există devenirea hermeneutico-euristica a ireversivului. Tocmai și numai prin ireversiunea sa mi se dă posibilitatea să dezvolt valențele orientării semnificative, ea îmi dă cheia strategică pentru a desfășura tactica adevărării colaborative la euristica destinată unei receptării competente. Când fac să se desfășoare ireversiunea temei eu fac să apară manifest transformările temei : în ea unele elemente sînt caduce, altele se vor dezvolta potrivit năzuințelor posesive (simbolice) ale actului. Am misiunea deci că în această devenire să pun în evidență pentru receptor modalitatea de trăire a trecerii dinspre trecut prin prezent și spre viitor : devenirea e purtătoare de semnificație. Altfel nu scap de traseul univoc al „devenirii spre neființă“ ; scap de el în momentul în care particip la actul muzical revelator așa cum participăm la drama umană.

Analiza semnificației ireversiei mi se pare esențială. Aceeași analiză se face, pe un cerc mai restrîns, pe primul nivel. De fapt arhetipurile de formă sînt tot o punere în pagină a ireversiei, la un prim nivel de succesiune formativă, parcursiunea cu sens.

— *Ce înseamnă formele pentru dumneavoastră ?*

— Purgatoriul pe care-l străbat pentru a scoate la iveală ceea ce nu e la suprafață. Forma e depășirea unei aparențe pentru a institui intrarea în esență. Prin formă descopăr principiile de mișcare ale curgerii : principiul repetiției și al contradicției.

Înainte însă de a apare ceva care să se repete trebuie să existe un act de instituire a „cîmpului de prezență“. Sentimentul timpului nu e dat printr-o adiție punctuală, infinitezimală, ci apare drept cîmp de prezență într-un act de trăire. Această mișcare contrazice logica statică prin faptul că în doi timpi diferiți apare un același obiect, care deși nu mai e identic și, prezintă o unitate de ființă ; sau același obiect al temporalității trebuie să apară în două spații diferite pentru a realiza unitatea cîmpului. Inițial deci depășesc această viziune atomară a timpului potrivit căreia timpul se face din particule și cuprind într-o unitate de mișcare a cineticului diversele părți ale timpului participant sau referent. Prima lege a formei este apariția potrivit unui cîmp cinetic, a unei coerențe cinetice, care instituie un sens.

Avem astfel o unitate a formei. Forma se împlinește dintr-o succesiune de asemenea unități care capătă o anumită ordine de tip arhetipal. Se nasc formele primordiale :  $a b a$  — arcul,  $a a b$  barul,  $a b b$  — contrabarul. La o primă participare a discursului muzical cu le văd în succesiune. Numai că formele muzicale propun ceea ce se cheamă potențarea (= ramificarea), adică organizarea formelor de bază în forme care se ramifică la rîndul lor. În forma muzicală mare există trei termeni, să zicem ; fiecare din acești termeni are o formă ș.a.m.d. pînă ajungem la unitatea cea mai mică adică la nivelul la care nimic nu mai poate fi desfăcut pentru că se sparge cîmpul cinetic.

— *Cum asimilăm analiza aceasta cu cea scolastică ?*

— Fiecare știință are preștiința ei pe care o înglobează, depășind-o. Din punctul de vedere al ireversiunii semnificative și semnificate risc să intru în impas dacă nu văd în formă decît succesiuni de obiecte, dacă nu văd că „obiectele“ poartă trăiri care se fac într-o anumită periodicitate cinetică. Forma nu trebuie înțeleasă ca un pat al lui Procust, așa cum face analiza academică. Eu susțin, de pildă, că nu există dezvoltare simfonică fără organizare formală, contrar opiniei curente, care acordă secțiunii mediane a formei de sonată statutul de improvizatie.

Forma instituie sensul logic și fenomenologic al actului. De aceea forma nu e ceea ce se vede,

ci ceea ce e în adînc, de aceea forma trebuie descoperită prin analiză. Ideea existenței unor forme deschise am preluat-o de la Alfred Lorenz, din analiza sa asupra formelor muzicii lui Wagner. Lorenz a fost la hotarul fenomenologiei plecînd de la o viziune configuraționistă justă: psihicul uman percepe mai întii un întreg și apoi desface în unități. Analizele sale nu sînt lipsite de unele greșeli, pe care le-am evidențiat în studiile mele ulterioare (în special în critica pe care o fac analizei sale la „Tristan“). Dar aceasta nu infirmă, în mare, justetea teoriei sale. Socotesc că Lorenz a deschis calea unui mod corect de abordare al analizei formei și că ea stă la începutul oricărui studiu muzical, deci și a studiului dirijoral. Extinzînd teoria sa am văzut că ea se aplică întregii muzici nu numai celei wagneriene. Am depășit astfel „molecularul“ mișcării, depășire fără de care forma nu se poate constitui. E prima modalitate de a trăi mișcarea în existența ei vie, evitînd ireversiunea contingentă, fatidică.

În extensiunea prin care am făcut ca teoria lui Lorenz să capete aplicabilitate asupra întregii muzici, de la baroc pînă la o bună parte din muzica modernă, mi-a trebuit mult curaj, multă perseverență și adesea multă îndrăzneală pentru a mă despărți de unele influențe ale vechiului mod de analiză căreia și Lorenz îi este încă tributar. A trebuit de asemenea să arăt că ceea ce Lorenz dezignă ca „factori ai formei“ (melodie, armonie, ritm) nu trebuie priviți doar în mod static; ei participă ca „structuri ale eului“ prin capacitatea lor de flexiune paradigmatică și de fluentă simbolică, la continuitatea de conștiință. Flexiunea și fluentă sînt atribute fundamentale nu numai ale mișcării muzicale, ci și al celei psihice, singura continuitate reală fiind continuitatea trăirii de conștiință, dată în complexul ireversiunii semnificante.

— *Mi-ați spus că modul în care sînt definite „straturile“ în studiul din Dicționarul de termeni muzicali nu vi se pare cel mai potrivit. Ar fi cred nimerit să le redefiniți aici avînd în vedere importanța discuției de față pentru constituirea nucleului teoretic al metodei dumneavoastră dirijorale.*

— Straturile apar în orice act artistic (muzical, literar, plastic). În abordarea artistică a lumii apare ceva ce nu apare în știință: ființa, raportarea la ființă, raportarea de totalitate a lumii la o ființă ce trăiește într-o totalitate. De aici și valoarea artei de a ne scăpa de alienare. În actul muzical raportarea de care vorbeam se întîmplă, cum am văzut, printr-un act cenic care înlocuiește lumea printr-o lume a actului; și cu un cosmos muzical care stă la dispoziția actului. Numai prin act pot dezvălui o semnificație; ceea ce studiem sînt actele. În acest punct mă deosebesc categoric de cei care încep prin a căuta în raporturile de înălțimi

— în cosmosul muzical — semnificațiile. Eu caut doar disponibilitățile spre semnificație ale raporturilor de înălțime, durată etc. ce capătă valoare de semnificație numai prin punerea lor în act.

Stratul fundamental se naște din raportarea lumii la ființă prin intermediul unui act. Acesta e stratul primordial care constituie prezența mișcării, de la care plec, pe care-l am mereu în vedere și la care revin. Toate arhetipurile nisus-ului formativ, inclusiv ale formei, nu sînt numai ale lumii, ele trebuie să fie pe înțelesul ființei. Știința academică despre formă nu se interesează dacă ființa accede la trăirea formelor prin ceea ce spun ele. De altfel această știință nu propune arhetipuri formale și nu face diferența între periodicitatea și curgerea de act și structurile care se înglobează în aceasta. E ca și cum ai vrea să determini curgerea unui riu scoțînd găleți de apă din el: pîrzi mereu esențialul — totalitatea apei din riu nu e rîul!

Ca să le angrenezi (structurile) în curgerea cenică de trăire e necesar să înțelegi că structurile sînt structuri ale eului, psihice (în opoziție față de structuraliști, înclinați să acorde materialului un statut autonom). Infinitatea lumii ni se propune printr-o finitudine, cea a arhetipurilor. Astfel putem percepe aceste raporturi.

Stratul al doilea pune problema raportării ființei la ființă, a ființei cu sine însuși. Ființa existentă trebuie să se înțeleagă, să se posede. Acest strat presupune o tematizare: anumite elemente care să mă facă să percep ființa ca ființă a trăirii.

Stratul al treilea este raportul ființei cu semenii, cu ființa semenilor.

În cel de-al patrulea strat sîntem obligați să facem distincția între ființă și conștiință. Intervine spinoasa problemă a „reducției de conștiință“ preconizată de Husserl, adică: pot trăi ca ființă și să nu înțeleg izvorul de „cogito“, de raportare la conștiință, faptul că pînă la urmă raționalitatea și existența de organizare a raporturilor se fac prin dezvăluirea pozițiilor și intențiilor de conștiință. Acesta este stratul cel mai adînc. De fapt în artă nu printr-o reducere de conștiință obținem această raportare, ci printr-o prezență „ardentă“ în care trebuie să facem evidente modalitățile de conștiință proprii intuiției (socotesc că pe lîngă intuiția timpului și a spațiului mai există intuiția mișcării), așadar: continuitatea, ireversiunea și conexiunea de conștiință.

Se întrevede acum mai limpede și faptul că în dirijat întreaga activitate de organizare și distribuție a „comenzilor“, să le zicem așa, nu se face potrivit unor principii operaționale, ci intenționale, fenomenologice. Conștiința individuală, cea care propune, depășește faptul contingent printr-o conștiință a continuității. Ape-lînd la conștiința semenilor îi angajez într-un

act care devine actul de conștiință comun — consens — dacă descoperirea mea e autentică desigur și poate garanta orientarea comună. Această orientare dezvăluie hermeneutica actului : ce anume din afară stă în conștiința mea și a colaboratorilor capabil să ne organizeze într-un act de trăire, într-un *dasein* comun. În sfârșit, odată cu apariția conștiinței plurale toate aceste conștiințe actante au în vedere cu precădere conștiința receptorului : în ce măsură realizăm actul de trăire ca act simbolic euristic, al înțelegerii proprii persoane și a transcenderii ei într-o lume catharsică.

Se observă interdependența straturilor : ele se reunesc într-un centru care le cuprinde pe toate și apoi încep să se desfacă în ordine inversă. Revenind astfel la stratul de suprafață el nu mai e, de astă dată, numai acela de sens, ci apare îmbogățit plenar.

— *Dacă conștiința individuală, cea care propune, angrenează conștiințele celorlalți participanți la actul de trăire muzicală instituind actul de conștiință comun, ea o poate face numai în virtutea unui adevăr. Să precizăm atunci care e natura acestui adevăr.*

— Ca și în știință adevărul e o relație. Dar în artă unul din termenii relației e întotdeauna ființa. Raportul dintre ființă și lumea prezentată printr-un act înseamnă raportarea totalității într-o formă particulară, finită. E definiția pe care am dat-o imediat mai devreme când ne-am ocupat de straturi, disociind aceste raporturi ale ființei : cu totalitatea, cu sine însăși și a.m.d.

— *Ce înțelegeți prin noesă și noemă — le amintiți în studiul dumneavoastră — și în ce mod cuprind ele aspectele subiectivității și obiectivității actului muzical ?*

— Ele sînt regiuni ale orientării spre semnificație care duc la polarizarea subiectului și a obiectului : noeza este polul subiectului, noema, polul obiectivării. Cele două regiuni corelate, noesa și noema, alcătuiesc o altă componentă importantă a fenomenologiei. Sintem deci obligați să arătăm ce aplicație are această însemnată descoperire în muzică și în actul redării dirijorale.

În muzică orice operație abstractă trebuie să aibă ca atest de adevăr o concretizare vie muzicală : ființa, intenționalitatea, conștiința pe toate nivelele sale, persoanele actante și mai ales ipostazele subiectului : subiectul înfăptuitor (relația subiect-obiect), subiectitatea (care propune propriul său mod de construire afectiv-pasională) și personificarea rezultată din atitudinea comprehensivă a subiectilor participanți la obiectivare. De aceea în cadrul fiecărei regiuni noetic-noematice muzicale, apare din nou o altă dedublare : în noesă eul afectiv-pasional și structurile prin care se înfăptuiesc construcțiile sale, în noemă eul simbolic și orientările ireversive care mijlocesc obiectivarea ca posesie semnificantă a lumii.

Relația subiect-obiect — adică prezentarea subiectului creator într-o întru chipare de act prin raportul de adevăr este baza noetizantă a actului muzical și a actului autentic dirijoral. Într-un sens larg putem spune că aceasta este și ea o regiune, regiunea generantă și colectantă a decursului semnificant, dat prin tensiunea pathetică. Ea este așadar cea care face actul constituent evidențiat în coerențe intenționale ce dezvăluie vizarea semnificantă, cea care înglobează eidos-urile (esențializările) intuiției cinetice. Intuiția cinetică e prima și cea mai importantă pentru actul muzical, din ea derivă toate celelalte intuiții. Regiunea fundamentală, axială, e deci regiunea eidos-urilor intuiției cinetice adică a esențelor proprii actului cinetic. În actul dirijoral ea se manifestă ca propulsie energetică prevenientă, ca propoziție propulsională. Vedem că această primă regiune coincide cu axa cinetică și totodată cu primul strat — dar cu aceasta încetează orice coincidență a celorlalte două regiuni cu pozițiile tri-ontice ale persoanelor actante sau cu alte straturi.

Deosebit de logos-ul muzical apare acum, ca o necesitate inerentă actului muzical, participarea subiecților umani în calitate de existențe cu trăirile lor subiective-afective precum și cu năzuințele lor volitive către o cât mai largă cuprindere și posesie. Primele se polarizează în subiectivare, adică în noesă, secunde în obiectivare, adică în noemă. Cu ocazia acestor polarizări demersul actului muzical conturează așadar o viziune mai nuanțată față de demersul fenomenologic general.

Mai precizez în legătură cu problema structurilor muzicale, adesea greșit înțelese, că ele apar abia în contextul noezel și nu mai devreme. Aceasta din cauză că în analiza inițială, formală a actului, deși trebuie să avem în vedere și materialul sonor, acestea, nu furnizează date reale, ci date intenționale (sonorul este doar angrenat în mișcarea semnificantă a actului). Abia în cadrul noezel structurile se propun ca portante muzicale ale unei realități, realitatea trăirii psihice. Tot așa mai târziu, în cadrul noemel, orientările ireversive ale simbolurilor apar ca realități ale eului simbolic.

(În paranteză, dar nu și în subsidiar, observăm că actul, axa noetizantă ține de verbul *a face*, care traduce esența cea mai deplină a umanului, a înfăptuirii logice conform unei finalități și unui plan. Pe cînd regiunile propriu-zise țin de celelalte două verbe importante, *a fi* și *a avea*. Calitățile subiectului nu pot fi sesizate decît prin noeză, dacă apar ca exponente ale fiindului, subiectul propunîndu-se ca eul afectiv care, prin structurările sale, produce organizări empatice ; acestea urmează să se legitimizeze ca logică a orientării simbolice ireversive. În ceea ce privește obiectivările și polarizarea lor, noema, trebuie să observăm faptul important că ele nu ar avea valoare noematică dacă s-ar produce doar o obiectivare operatorie prin simple regresii la lumea fe-

nomenică a sonorului. Trebuie să apară așadar o forță convinctivă de efectuare evocatoare printr-o simbolizare, care să fie fructul ambiției comune a subiecților făuritori ai actului destinat receptării).

Odată cu noeza apare problema dublei naturi a eului, afectiv-pasional dar care e totodată sever structurat. Căci muzica nu este emoție, ea devăluie devenirea afectului în măsura în care construiește riguros devenirile psihice, date de către decursările structurilor muzicale. Aci se devăluie natura duală a muzicii arătată cu sagacitate de Hegel. Dirijorul care nu realizează viața pasională a actului muzical este un dirijor searbăd, dar dirijorul care se lasă dominat și copleșit de ea, care nu o construiește cu stringență și luciditate e un diletant — sau mai bine zis nu e deloc.

Revenind la noeză și rezumînd vom spune că regiunea noetică, noeza, reprezintă polul subiectiv : ceea ce exprimă și ce comunică subiectul. Descoperim aici orientarea conștiinței solitare, individuale, către dezvoltarea structurilor eului. Noeza alcătuiește totodată latura comunicantă proprie muzicii și nu o comunicare de tip lingvistic : muzica NU e limbaj, ea nu comunică concepte și informații, ci propune construcții afective, care sînt purtate de devenirile flexive ale structurilor eului.

Toată această lume a noezii, după mine, e legată de un principiu suprem — cel al speranței. Acest principiu unifică diverse stări și construcții pasionale : apare, se dezvoltă sau e contrariată o speranță. Interesul se naște, în actul noezic, din faptul că dezvoltăm pasiunile, afectele și volițiile într-o succesiune ce urmărește curbele și valurile, cu punctele lor culminante și depresive, ale principiului speranței ce se realizează mereu în muzică. Principiul speranței leagă viața noezică cu construcția afectivă.

Deși după cum am spus muzica nu vehiculează un limbaj conceptual, totuși în această regiune noezică, apariția comunicării nu e posibilă fără o anumită conceptualizare de tip muzical. Decursul structurilor eului face acest lucru mai întii prin „tematizare“ : tematizează sub o formă hegemonică. Adică dă tematicii o misiune de conducere. Tematica nu e numai melodică, să nu uităm ; dar indiferent de factură ea are o formă cvasi-melodică, de curgere. Însă în muzică conceptualizăm și printr-o lume a pluralității — a armoniei, a polifoniei — adică a structurilor muzicale în înțelesul lor strict, provenind din capacitatea de organizare sincronică și pluritemporală a mișcării muzicale. Este meritul genialului teoretician Heinrich Schenker, de a fi arătat că perceperea acestora se face tot printr-o flexiune decursivă, pe care el a denumit-o *prolongație* ; un anumit complex sonor dăinuie în conștiință și se menține pînă ce intervine o ruptură.

A treia formă de conceptualizare e reprezentată prin însuși faptul că ajungem la structurile de conștiință, la realitatea lor. Aceste struc-

turi plasează principiul speranței într-o lume proprie a conștiinței : formele se încheagă în valuri cu depresiuni și culminații.

Am vorbit despre regiunea noezică clasificînd-o, prin însăși ordinea expunerii, ca o a doua regiune însă de fapt ea e una colaterală, pentru că regiunea axială e cea fundamentală : plecăm de la ea, trecem prin ea și revenim la ea. Astfel că putem considera regiunea noezică ca o primă regiune colaterală, care o precede pe cea corelată noemică și pe care o voi analiza în continuare.

În noemă se întîmplă faptul că muzica reproduce în ea o dramă psiho-socială. Adevăratul miez al psihicului este latura dramatică : psihicul e o dramă. Conținutul noematic apare ca polul de obiectivare al unui construct dramatic. În actul dirijoral obiectivarea se face tot prin subiecți : dirijorul propune anumite structuri ce nu pot fi neglijate în virtutea faptului că el a plecat de la o realitate de adevăr. Acceptarea lor face ca participarea să fie deplină la actul obiectivării. Dar acum intervine din nou natura duală a muzicii — și în consecință a noemei : aspirația ei de bogată fan-tezie, dată de către valorile simbolice investite și extrema rigoare a orientărilor ireversive ale simbolului muzical.

Acum trebuie descoperite cheile obiectivării care semnifică. Una dintre ele e așadar simbolică : o temă, de exemplu, e un simbol — vine cu o propunere care depășește sonorul. Acest simbol capătă peripeții dramatice printr-o deplasare de semnificații. Simbolul își are rădăcina în sincretism, se va vedea mai tîrziu.

De asemenea, în muzică, aspectul ireversiv, care-i este inerent nu e fatal, el poate fi ridicat la un rang creator suprem, așa cum am mai discutat. Ireversia devine un fapt de semnificație fundamental al *dasein*-ului care e inerent celui simbolic : pentru că în dezvoltarea actului diversele aspecte pe care le îmbracă succesiunea, „acum“-ul lui „aici“ (modalități spațiale ale muzicii), nu apar ca un fruct al unei succesiuni contingente, ci ca deplasări ale semnificației prin ireversiune. Într-o analiză noetic — noematică, adică nu numai formală, sau numai a parcursului, stăpînesc drumul prin care făurește aceste semnificații care-și au originea în forța lor ireversivă transistorică de semnificație.

Al treilea aspect al noemei (cheie a obiectivării semnificante) e evidențiat de ierarhia de afluență. Ceea ce se prezintă în pluralitatea de act noemic nu ar ajunge la conștiința receptoare ca act semnificant dacă participanții atitudinali plurali ar invada haotic confluența aderativă.

Deci în actul noemic îndeplinesc succesiv aceste trei acțiuni : dezvoltarea simbolico-sincretică (fluența), propunerea „daseinică“ a semnificației de ordin ireversiv (influența), și organizarea ierarhiei contribuente (confluența ierarhică), fără de care nu se poate realiza obiectivarea noemică : transfigurăm datele realului



sonor în purtătoare de semnificație. Constituentele fenomenologice care apar în cele trei regiuni nu sînt numai ale obiectului ci și ale conștiinței: cinetice (ale eului subiectului creator) în cea axială, ale eului structurat afectiv-empatic în cea noezică și ale psiho-dramei euristice, de obiectivare a eului simbolic, în cea noemică dar repet, plecînd de la platforma fenomenologică de colaborare a conștiințelor subiective, a celor ce participă.

Pentru o mai exactă precizare remarc că regiunile sînt orientări ale conștiinței pe cînd nivelele sînt moduri de a exista ale conștiinței.

Revenind la sincretismul muzicii, așa cum am promis, mă gîndesc la o istorie a muzicii nu întîmplătoare, anecdotică, ci una care urmărește necesitatea de dezvoltare a acesteia (Cuclin a încercat să facă așa ceva, datele lui nu aveau însă posibilitățile de informație de azi). În primul rînd muzica nu e un act de delectare. Ca mod estetic, ea transpune pe planul de delectare estetică o realitate profundă de modalitate a existenței umane. Mai mult, muzica nu ține

numai de domeniul esteticului ci de modurile fundamentale de manifestare umană — muzical, literar și plastic. Actul muzical apare la început ca necesitate umană a manifestărilor cinetice-sociale, rituale etc. În toate aceste acțiuni ce făuresc omul, fundamentînd munca, limbajul ș.a.m.d se impun ca element decisiv desoperirea mijlocului de autoeducare prin acțiuni cinetice pe care omul le reia și le reface alcătuiind din ele un model comportamental exemplar. Acest model nu apare în muzica autonomă tîrzie ci în momentul anterior de existență sincretică. Muzica a simțit nevoia să fie un domeniu autonom, dar ea pînă la urmă nu-și uită simburile său sincretic, latența din care autonomia și heteronomia își trag posibilitățile. Garanția deplină e dată de forța sincretică a muzicii: faptul că actul muzical trebuie să aibă un atest de adevăr pe care nu-l creez, ca fantasmă și nu-l născocesc.

Convorbire realizată de  
Dan SCURTULESCU

---

## V I A Ț A M U Z I C A L Ă

---

### OPERA „ARȘIȚA“ DE NICOLAE BRÎNDUȘ

După ce, ani de-a rîndul, Nicolae Brînduș a surprins (sau a șocat, de-a dreptul) publicul (ba chiar și pe specialiști) prin îndrăzneala limbajului (ce l-a consacrat, de altminteri, drept unul dintre cei mai interesanți creatori ai generației sale — și nu numai), iată-l pe compozitor ajuns în acel moment fast al deplinei maturități cînd sinteza neobositelor sale căutări novatoare se constituie într-o operă de maximă soliditate și perfect echilibru, armonioasă și consistentă, bogată și diversă, extrem de limpede și capabilă totodată să țină treaz interesul auditorului, pe întreg parcursul ei. *Arșița* (operă în două acte, valorificînd abil dramaturgia potențială a nuvelei *La țigănci* de Mircea Eliade, pe al cărei text compozitorul și-a clădit libretul cu un scrupulos respect față de gîndul și cuvîntul scriitorului) este o creație de proporții monumentale nu numai în timp, ci și în ceea ce privește aparatul vocal-instrumental necesar interpretării ei — astfel încît prezentarea publică (fie și în concert) se dovedește deosebit de dificilă. (Motiv pentru care la prima sa audție — la 19 iunie în Studioul RTV — s-a folosit înregistrarea). Pare că autorul a vizat nu atît montarea ei pe scena unui teatru muzical, cît ecranizarea ei — căci, dacă dimensiunile echipei de interpreți (orchestră, cor, soliști) și complexitatea scriiturii fac improbabilă posibilitatea interpretării ei „pe viu“, în schimb caracterul discursului muzical-dramatic o desemnează imediat ca operă de televiziune sau cinematografică.

Luxurianța sonoră, spectrul foarte larg al substanțelor muzicale — la nivelul tuturor parametrilor sunetului, dar mai ales la acela al înălțimii și timbrului — frapează ascultătorul din prima clipă, instaurînd climatul halucinant în care acțiunea se desfășoară. Dar în același timp auditorul este frapat de claritatea scriiturii, în ciuda evidentei ei densități și complexități. Logica interioară severă și pregnantă a evenimentelor sonore și a înălțurii lor fac ca înțînirea în aceleași pagini a „aluziilor culturale“

— cum numește compozitorul trimitere la stilul sau chiar la un eșantion anume al creației lui Wagner, Brahms, Schubert ori Bizet — cu efluviile străvechii muzici folclorice să aibă o organicitate suverană. Iar știința comprimării timpului (prin obsedante secțiuni în care ritmul și culoarea antrenează cu o irezistibilă forță vârtejul unei mișcări implacabile) și dilatării lui (uneori chiar a suprimării timpului — iluzie admirabil creată de uriașă pedală din finalul operei) slujesc în chip ideal disocierea planurilor temporale multiple ale acțiunii. Dacă adăugăm la toate acestea maniera în care Nicolae Brînduș își construiește personajele, înzestrîndu-le cu particularități inconfundabile și însușindu-le o individualitate puternică, inalienabilă — am enumerat, cred, principalele calități ale acestei opere, căreia numai o analiză amănunțită ar putea să-i explice mai temeinic veritabila forță de fascinație pe care o exercită asupra publicului.

Desigur, dacă partitura și-a dezvăluit încă de la prima audție întreaga sa putere de seducție, este și datorită valorii interpreților, și datorită alegerii lor inspirate în raport cu partitura, și grație înțelegerii, credinței și dăruirii cu care și-au susținut rolurile: cîntăreții Emil Iurașcu (în rolul principal — cea mai mare performanță a sa de pînă acum), Pompei Hărășteanu, Steliana Calos, Vladimir Deveselu, Georgeta Stoleriu, Ruxandra Donose și Nicolae Constantinescu, pianistii Sorin Petrescu și Dragoș Mihăilescu, percuționistii Grigore Pop, Nicolae Coman, George Pane, Dumitru Florea, Gabriel Teodorescu, Ilie Mihalache, Eugen Șerbănescu și Lucia Minea, corul pregătit de Aurel Grigoraș și orchestra simfonică a Radioteleviziunii au contribuit — ca întotdeauna cînd conducerea întregului ansamblu este încredințată dirijorului Ludovic Bacî — la realizarea momentului de vîrf al unei stagiuni care — mai ales la Radioteleviziune — n-a dus lipsă de evenimente artistice.