

TEORIE, ARTĂ, ESTETICĂ

ÎN DESCHISUL UNEI FENOMENOLOGII A ARTEI MUZICII



IN THE OPENING OF A PHENOMENOLOGY OF MUSIC ART

CARMEN COZMA ,
profesor universitar, doctor,
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

Among several modalities of approaching music, we have found a fruitful one in the phenomenological apparatus, especially in the endeavour to disclose a part of the rich and in-depth meaning that the art of the harmonious sounds unfolds through its products. Starting from the phenomenality that defines the musical works and considering the enlarged possibilities offered by phenomenology as a method of analysis, the entire universe of interpretation and comprehension registers new dimensions for the different actors implied in the peculiar relation of man to music. There are some paradigms acknowledged by the phenomenologists within the topics of dwelling on the fullness of the musical logos in its potential of experiencing life. In this essay, we try to point out some of the opportunities of the phenomenology to research appropriately the musical phenomenon and to reveal much more about the ideal essence of a fundamental living order to which a human being has access.

Consacrată în cultura occidentală de către Edmund Husserl, fenomenologia s-a impus ca un stil filosofic și o metodologie focalizând asupra *cunoașterii prin experiență*, a *reflecției asupra esenței*, deschizând într-o surprindere și înțelegerea vieții în totalitatea de sens. Pe parcursul secolului al XX-lea, fenomenologia a cunoscut o remarcabilă dezvoltare, extinzându-și aria și, totodată, precizându-și compartimente specifice, în dialogul cu știința, arta, mitul, religia. Din unghi filosofic, însemnate contribuții au rodit în sfera eticii (Max Scheler, Emmanuel Levinas), a esteticii (Nicolai Hartmann,

Roman Ingarden, Mikel Dufrenne), a hermeneuticii (Paul Ricoeur, Hans-Georg Gadamer) etc.

Încercarea de față se vrea o provocare pentru teoreticianul, dar și pentru (simplu-)iubitorul muzicii de a se orienta – în strădania deslușirii semnificațiilor adânci ale acestei arte-logos particular al chiar „logos-ului vieții”, vorbind astfel în termenii Fenomenologiei Vieții – (și) către generoasa tratare filosofică pe temeiul fenomenologiei valorificate ca manieră de reflecție asupra și de analiză a relaționării intime om-muzică, dând o perspectivă holistic-dinamică asupra a ceea ce

poate însemna „muzicalizarea” ființei umane [1].

Oferta metodologică a fenomenologiei pentru domeniul artelor în genere, pentru interogarea operei de artă muzicală (în cazul de față) într-o ‘experiență eidetică – trăire estetică’ merită atenție aparte; considerabile fiind articulațiile scrutinului fenomenologic așa cum s-au cristalizat ele încă din proiectul husserlian – ce s-a voit o „nouă dimensiune” pentru filosofie și „o metodă radical nouă” [2] – până la contextul actual în care asistăm la „expansiunea impactului fenomenologiei asupra cunoașterii și înțelegerii modului general de abordare a vieții”, ca o adevărată „forță inspiratorie, ca filosofie a timpurilor noastre” [3].

În intenția de a o defini, Husserl prezintă fenomenologia ca reflexie universală asupra întregii „lumi a *vieții*” care apare, astfel, „atât ca o lume a valorii, cât și ca una practică” [4]; cu orientare către *esență* – acea „stare de ascundere a ceea ce persistă”, după cum ne spune Heidegger; cu adâncire în înțelegere și interpretare.

Ne interesează fenomenologia ca metodă a „descrierii eidetice” a artei, a degajării unei anume esențe, a unui în-sine din experiența artei, în pluralitatea raporturilor cu opera muzicală activate la nivel de subiect: compozitor, interpret-executant, receptor; în fiecare dintre aceste ipostaze ale subiectului având a afla pece-tea creativității specific-umane: fie

că este vorba despre autorul/creatorul propriu-zis al unei lucrări muzicale, fie – pentru celelalte două roluri menționate – un co-autor / co-creator, prin punerea în act a partiturii ori prin contemplarea operei respective (în calitate de ascultător / auditor), participând la împlinirea semantică a operei. Subiectul ne apare ca un „*cogito*” ancorat într-o *experiență sensibilă* – de cunoaștere, gândire, simțire, aspirație, amintire, evaluare etc. a „*cogitatum*”-ului (existența a ceea ce se percepe). Cum observă Husserl, „Tema fenomenologiei privește orice subiectivitate posibilă în genere, în a cărei viață conștientă, în ale cărei experiențe și cunoașteri constitutive o lume obiectivă posibilă devine conștientă de sine” [5].

Din punct de vedere metodologic, reușim o dezvăluire și clarificare a sensului vizat și mediat de opera de artă, *sens* care transpare, potrivit lui Maurice Merleau Ponty, „la intersectarea experiențelor proprii și la intersectarea acestora cu experiențele celuilalt” [6]; prin senzația intențională, fiind vizat un „dincolo de ea”, conducând la „co-existență” sau „comuniune”; subiectul recunoscându-se ca ‘experiență de sine’, dar și ca ‘experiență intersubiectivă’.

La o privire de ansamblu, apreciem că demersul fenomenologic vizavi de realizarea operei artistic-muzicale înlesnește o captare-înțelegere integrală a relației dintre *spirit* și *viață*; intervine o comprehensiune care înseamnă și descoperire, percepere a vieții în întregime,

cu bogăția de sens; respectiv, prinderea vieții în vastitatea și forța ei, în semnificația ei durabilă, grație *trăirii* în raport cu obiectivările artistice; în ultimă instanță, „unitate a trăirii” – despre care scrie Hans-Georg Gadamer, odată ce „opera de artă smulge subiectul trăirii din înlănțuirea vieții pe de o parte, dar îl și reconectează la totalitatea existenței sale” [7]. Cu deosebire, pentru subiectul-receptor / auditorul muzical (cel mai adesea, nefiind și un profesionist muzician), *trăirea* înseamnă ieșire-din-sine, transcendere a realului imediat, o experiență de viață cu totul unică. El trăiește acea stare specială, de „asistare-la” – comentată de către Gadamer în legătură cu esența lui *theoria* din metafizica greacă. Este vorba de exaltare, uitare de sine, aplecare totală asupra obiectului contemplat. „Asistarea înseamnă participare”; este o performanță subiectivă a comportamentului uman, de *trăire* prin artă, de plasare a spectatorului „în clipa absolută” – concomitent uitare de sine și mediere cu sine însuși -, plasare „în sfera continuității sensului ... ce reunește opera de artă cu lumea existenței”, dat fiind că „Ceea ce îl smulge din toate îi redă în același timp întregul ființei sale” [8].

Fenomenologia lărgeste perspectiva investigării și evaluării concretizărilor artistic-muzicale ce dau seama de condiția umană, de esența vieții, ca ‘moduri de apariție’ pentru subiectul în stare

a le contempla; fenomenul muzical fiind purtător al universului trăitului, posibil a-și afla împlinire-„recunoaștere” prin forme precum: „perceperea operei de artă ca unitate plină de înțeles”, „«umplerea» intuitivă a semnificației” și „«completarea» și realizarea deplină a operei artistice” [9].

Există, am putea spune, o serie de paradigme consacrate de gândirea fenomenologică, aplicabile cu succes tărâmului artei muzicii.

În continuare, doar amintim câteva dintre procedeele fenomenologiei, cu recurs la care universul artistic-muzical poate fi mai adecvat abordat și luat în stăpânire, decriptat și revelat în complexitatea și profunzimea modulațiilor de sens prin care, ca *fenomen* specific, „se-arată-pe-sine-însuși”, deopotrivă „se-arată-în-sine-însuși” [10].

Astfel, se reliefează: descrierea – în grila husserliană: experiență-gândire-înțelegere-autoînțelegere / inteligibilitate de sine; însoțită de: explicitare, lămurire, elucidare a sensului dat lumii, și care se degajă prin experiența noastră.

Folosind metoda fenomenologică drept singura în stare a face posibilă ontologia, cu chestionarea a chiar sensului Ființei, Martin Heidegger propune cuplul „înțelegere și explicitare”.

La rîndul său, Paul Ricoeur se pronunță pentru „o dialectică a comprehensiunii și explicației la nivelul sensului”, în viziunea mai largă despre „apartenența mutuală dintre fenomenologie și hermeneutică” [11].

Relevanță prezintă diada „înțelegere și interpretare” în „dialogul hermeneutic”, în cercul participării interpretului la sensul operei de artă, susținută de către Hans-Georg Gadamer; pentru care „Înțelegerea este întotdeauna interpretare, iar interpretarea este, în consecință, forma explicită a înțelegerii” [12].

În tonalitate apropiată, se înscrie și Anna-Teresa Tymieniecka, tematizând „auto-interpretarea în existență” (corelată procesului „auto-individualizării în viață”), ce culminează în creativitatea-„punct Arhimedic în manifestarea Condiției Umane” cu binomul 'deconstrucție-reconstrucție' [13]. Autoarea Fenomenologiei Vieții desfășoară o originală concepție cu o triadă secvențială care merită a fi exploatată și în relație cu opera de artă muzicală; anume, acte intenționale-momente în analiza fenomenului artistic: „uimire” / „mirare” / „minunare” – formă de încântare, punct de lansare a spiritului uman, cu întoarcere spre speculația filosofică, în fața frumosului existenței; „fabulare” – narare filosofică și literară, oferind modele de stil cultural; „idealizare” – capacitatea de valorizare a „pasiunilor subliminale”, a voinței și autenticității actorului moral în a proiecta și a urma idealuri de viață elevat-umană [14].

Distingem câteva modele în teritoriul unei hermeneutici fenomenologice prin care exegeza artistică se îmbogățește substanțial, urmare a potențializării defi-

nitarii a actului explicativ-interpretativ-comprehensiv de receptare a sugestiilor de conținut ale operei de artă. Spre exemplu, teoria lui Roman Ingarden despre „concretizare” / interpretare – analiză fenomenologică pentru dare la iveală a unităților de sens ale operei. Sau teza lui Nicolai Hartmann referitoare la „o structură stratificată”: „realitate și apariție”, și la „un mod de ființare oarecum în suspensie” pentru frumosul artistic: „el există și totodată nu există. Ființa lui se află în cumpănă”. Surprinderea înțelesului operei de artă implicând, potrivit acestui autor, intuiție, plăcere și apreciere estetică, de activat în „raportul de apariție” cu cele două planuri: „planul prim” / „din față” (*Vordergrund*), al plasmuirii sensibile, și „planul de spate” / „fundal” (*Hintergrund*), al ideii, al conținutului spiritual, găsindu-și evocare în conștiința receptivă. [15]

Foarte importantă în oricare dintre teoretizările pomenite este *percepția* – conexiune de trăire și de experiență; „o cale de acces la adevăr”; percepția, care este „fondul pe care se individualizează toate actele și este presupusă de acestea”; prin percepție, reușindu-se în fapt „în-nodarea esenței cu existența”, după cum subliniază Maurice Merleau Ponty [16].

Firește, interesează *percepția artistică* prin care deslușim obiectele de artă ca fiindând în lume și totodată ca fiind purtătoare ale unor lumi proprii. Este ceea ce Nicolai Hartmann desemnează a fi

„percepția creativă” în actul receptiv estetic, focalizând pe „ființarea spirituală” a operei de artă [17]. Or, în limbajul lui Mikel Dufrenne, „percepția estetică” a operei de artă, ca însuși momentul atingerii plenitudinii ființei sale întrucât implică încercarea unui sentiment; subiectul recunoscându-se în structura sa afectivă, și astfel în modul specific de înțelegere a lumii exprimate [18]. Este în joc „percepția fidelă” asupra căreia insistă Roman Ingarden, explicând-o ca înțelegere adecvată a operei de artă, în cadrul „experienței estetice receptive”, ale „trăirii estetice” – fază de viață activă, emoțional-reflexivă, cognitivă, atitudinală, creatoare (în direcția înțelegerii de sine și a transformării sine-lui) [19]. Oprindu-se asupra importanței „sentimentului estetic” – armonizare a facultăților imaginației și înțelegerii -, fenomenologul polonez descrie *experiența estetică* prin câteva momente cheie: separarea obiectului real de experiența estetică însăși; diferitele întâlniri active ale subiectului cu obiectul în chestiune; apariția unei emoții estetice originale; formarea preliminară a unui obiect estetic fondat pe calitățile estetice ale operei; armonia estetică ce decurge de aici; contemplarea acestei armonii; (și) recunoașterea existențială non-esențială a obiectelor reprezentate, dacă și atunci când ele survin [20].

Valențele aparatului fenomenologic în interpretarea artei se

probează din plin în cazul *percepției muzicale*, de surprins în toate momentele acesteia: auz, simțire, trăire, înțelegere, primire în sine, atribuire de sens [21]; respectiv, în ce privește particularitățile (de la emoție-reflecție-imaginație-comprehenșiune, până la evaluare-creație-transcendere întru ordinea supremă), ca și nivelurile percepției muzicale (de la vital, la spiritual) [22].

Corelat abordării fenomenologice a percepției, reiterăm (și) dimensiunea referitoare la *dialog*, la ‘relația cu celălalt’, în schema ‘ființei-cu’ și a ‘ființei-pentru’; adică, a legăturii umane autentice, a solidarității, a comunicării. Nu rezistă, în temporalitatea istorică și pe întreg mapamondul, acordul unanim cum că ‘muzica este limbajul universal’? Arta sunetelor armonioase se dovedește a fi cadrul cel mai convingător al construirii câmpului comun al înțelegerii; în limbaj hermeneutic-fenomenologic, tocmai afirmarea a ceea ce Gadamer numește „demnitatea ființei proprii și a autoînțelegerii omului” [23]; la urma urmelor, afirmare a „vieții trăite *uman*”, cu depășirea ‘în-sine’-lui, într-un „dincolo-de-sine-pentru-altul”, în termenii fenomenologiei socialității elaborate de Emmanuel Levinas [24].

Conchidem, subliniind instrumentarul eficient oferit de fenomenologie în travaliul apropierei de și al apropierei totalității de sens a *operei de artă* – ființare real-ideală, dat sensibil care este captat de conștiința receptivă, completat de imaginația creatoare și continuu re-

semantizat prin meditație filosofică. Pe calea intuiției vii, a cunoașterii nemijlocite, prin sesizarea fenomenului artistic dintr-o dată pe calea simțurilor și a intelectului, metoda fenomenologică facilitează descoperirea vieții (ca întreg fenomenal); în ultimă instanță, *trăirea* care devine determinantă pentru fundamentarea punctului de vedere al artei – după cum se exprimă Hans-Georg Gadamer. O aserțiune tare

aparținând eminentului filosof german socotim a fi mai convingătoare decât orice gen de încheiere; să înțelegem, așadar, opera de artă „ca desăvârșire a reprezentării simbolice a vieții, către care se îndreaptă deja fiecare trăire. Iată de ce este ea însăși evidențiată ca obiect al actului de trăire estetic. Consecința acestui lucru pentru estetică este că așa-numita *Erlebniskunst* (*artă a trăirii*) apare drept arta propriu-zisă” [25].

NOTE ȘI REFERINȚE

1. Conceptul este utilizat de către Ion Gagim în cadrele unei psihologii muzicale, cu preocupare pentru procesul de reciprocă „*psihologizare* a muzicii” și de „*muzicalizare* a psihicului uman”; în Ion Gagim, *Dimensiunea psihologică a muzicii*, Editura Timpul, Iași, 2003, p.27
2. Cf. Edmund Husserl, *Ideea de fenomenologie. Cinci prelegeri*, în vol. *Scrieri filosofice alese*, Editura Academiei Române, București, 1993
3. Ana-Teresa Tymieniecka, “Introduction: Phenomenology as the Inspirational Force of Our Times”, in Ana-Teresa Tymieniecka (ed.), *Phenomenology World-Wide. Foundations – Expanding Dynamics – Life-Engagements*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, 2002, pp.1-8
4. Edmund Husserl, „Phenomenology”, in *Encyclopaedia Britannica. A New Survey of Universal Knowledge*, vol.XVII, 1927
5. *Ibid.*
6. Maurice Merleau Ponty, *Fenomenologia percepției*, Editura Aion, Oradea, 1999, p.19
7. Hans-Georg Gadamer, *Adevăr și Metodă*, Editura Teora, București, 2001, p.63
8. *Ibid.*, pp.103-110
9. Hans-Georg Gadamer, „Sfârșitul artei ?”, în vol. *Elogiul teoriei. Moștenirea Europei*, Editura Polirom, 1999, pp.164-166
10. Martin Heidegger, *Ființă și Timp*, Editura Jurnalul Literar, 1994, p.46
11. Paul Ricoeur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*, Éditions du Seuil, 1986
12. Hans-Georg Gadamer, *Adevăr și Metodă, op.cit.*, p.244

13. Ana-Teresa Tymieniecka, *Logos and Life*, Book 1: *Creative Experience and the Critique of Reason*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, 1988
14. Ana-Teresa Tymieniecka, *Logos and Life*, Book 3: *The Passions of the Soul and the Elements in the Ontopoiesis of Culture. The Life Significance of Literature*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, 1990
15. Cf. Nicolai Hartmann, *Estetica*, Editura Univers, București, 1974
16. Maurice Merleau Ponty, *op.cit.*, pp.16; 9; 187
17. Nicolai Hartmann, *op.cit.*
18. Cf. Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Presses de France Universitaires, 1953
19. Roman Ingarden, „Trăirea estetică”, în vol. *Studii de estetică*, Editura Univers, București, 1978, pp.287-292
20. Roman Ingarden, “Das ästhetische Erlebnis”, in *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Max Niemeyer, Tübingen, 1968
21. Ion Gagim, *op.cit.*, p.162
22. Pe această temă, Ion Gagim identifică drept „particularități ale percepției muzicale”: „Coraportul subiectiv-obiectiv. Coraportul emoțional-rațional. Coraportul tehnic-artistic. Integralitatea percepției. Structuralitatea percepției. Inteligibilitatea percepției. Caracterul asociativ al percepției. Percepția muzicală sub raport de «context-text-subtext». Aspectul evaluativ al percepției. Caracterul activ al percepției. Caracterul creativ al percepției. Acțiunea «totală» a muzicii asupra omului. Percepția artistică și secțiunea divină”; respectiv, „niveluri ale percepției muzicale”, în interacțiunea lor, „înaintând de la suprafață spre adâncuri (sau urcând spre înalțuri)”: fiziologic, psihologic și spiritual; în Ion Gagim, *op.cit.*, pp.162-176
23. Hans-Georg Gadamer, *Adevăr și Metodă*, *op.cit.*, p.593
24. Emmanuel Levinas, *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, Éditions Grasset & Fasquelle, 1991
25. Hans-Georg Gadamer, *Adevăr și Metodă*, *op.cit.*, p.63