

propușe de compozitor de a provoca în ascultător configurații congruente“).

Privind problema istoric, adică transportându-ne la stadiul cînd muzica se transmitea exclusiv pe cale orală (stare de lucruri existentă și astăzi în muzica populară), este relativ facil să găsim circuitul real al operei muzicale și să determinăm exact pentru acea fază rolul structurii ca atare. Considerînd muzica *în acțiune* (singurul fel în care ea putea exista) realizăm că structura nu apărea *decît* într-o configurație și era transmisă *împreună* cu aceasta. Ceea ce purtătorul de artă populară are în memoria sa este o anumită configurație. El nu are habar de structură, care totuși e prezentă, îmbrăcînd forma unor mijloace mnemotehnice. (De unde extraordinara economie a elementelor stilistice în arta populară.) Deci afirmația făcută în capitolul precedent că structura preexistă (și făcută acolo cu bună știință pentru reducerea problemei la datele ei cele mai simple) trebuie înțeleasă, pentru muzica transmisă oral, în sensul că ea preexistă execuției, coexistînd însă în memoria executantului într-un tot inextricabil împreună cu configurația (singura de care purtătorul unei melodii populare e conștient). În muzica populară caracterul abstract al structurii obiective este evidențiat la maximum.

Cînd scrierea s-a dezvoltat suficient pentru a permite notarea cît de cît amănunțită a structurii, evident că aceasta a dobîndit o cu totul altă importanță. Muzicianul a devenit conștient de ea, a putut reflecta asupra ei și a putut în consecință elabora structuri din ce în ce mai complexe. Lucrurile au apărut *ca și cum* ar fi fost vorba de o dezvoltare autonomă a structurilor. Cred că este aici o iluzie de optică istorică. *În fapt, notarea structurilor a permis muzicienilor mai cu seamă imaginarea unor configurații din ce în ce mai subtil diferențiate, pentru care exista din acest moment posibilitatea elaborării și notării suportului structural.* Fără îndoială, pro-

PASCAL BENTOIU

IMAGINE ȘI SENS

Eseu asupra fenomenului muzical

Ediția a II-a

EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR
București, 1973



b) în actual fals avant-gardist al compozitorului care, neputând nici el imagina o substanță configurativă originală, încearcă să moveze exclusiv la nivelul structurii obiective, fără preocupare pentru rezultat în planul configurației. Ori — fapt deplorabil, dar real — nu orice *alcătuire structurală* provoacă neapărat *configurații* (structuri psihice diferențiate). Ceea ce pare logic la etajul structurii trebuie neapărat *exprimentat* pentru a constata dacă la etajul configurației dă ceva sau nu dă nimic. Un preludiu de Bach executat cu două octave mai jos (iau cel mai luminos exemplu posibil) nu-și schimbă radical structura, dar își schimbă radical configurația. Nimic în planul structurii nu permite să se determine *a priori* valoarea mai mare sau mai mică a unui ritm, unui registru, unui șir melodic, unui conduct armonic, unei formule orchestrale. Valoarea se determină *a posteriori* în funcție de configurația rezultată și prin raport la ea. În actual compozitional, muzicianul — oricât de interesat ar fi de problemele de structură — este simultan un permanent ascultător al producției sale. Alegerea soluțiilor tehnice (deci a particularităților structurale) o face ghidat de planul configurației și nu de o logică a structurii în sine. Sau dacă o asemenea logică i se prezintă cu deosebită forță — ceea ce în anumite cazuri nu este de loc exclus — el va adopta doar *acele* soluții care dau satisfacție pe *ambel* planuri. Cea mai superbă logică a structurilor se exprimă *numai* în concredul audienței, ceea ce înseamnă că ea ajunge la ascultător sub forma configurației. În sine structura nu are valoare artistică și poate constitui doar obiect pentru explicații analitice. Deci noțiunea de *eficiență* conduce (sau ar trebui să conducă) atât pe compozitor când elaborează structurile („ce și cit din configurația imaginată poate el încorpora în material”, sau invers „ce din structura imaginată — și în ce fel — determină în ascultător o configurație clară”), cit și judecata critică în recepționarea operei („cit de apte sint structurile

la imaginarea cît de sumară a formei ei, iar nu de la considerarea unei cărămizi sau a unei birne, și nici de la calcule de rezistență a materialelor. În actul compozițional, muzicianul se dedublează: pe de o parte este omul care imaginează structuri psihice posibile, pe de alta este omul care elaborează structurile obiective cele mai adecvate pentru a provoca structurile psihice imaginate. În plus, el *verifică* ceea ce rezultă, el este primul său ascultător (real — să spunem într-o piesă de pian — sau ideal, în lucrările complexe) și — în principiu — nu lasă lucrul său din mînă pînă cînd nu are certitudinea că rezultanta configurativă este (prin prisma unei mari exigențe) satisfăcătoare. *În consecință, în planul estetic, valoarea configurației este supraordonată, deși guvernată ea însăși de un sens; valoarea structurii obiective se stabilește în funcție de capacitatea ei de a provoca structuri psihice (configurații).* Criteriul de valoare al tirului se determină la nivelul țintei, nu la nivelul armei care sloboade glonțul. În desfășurarea istorică s-a precizat o anumită dezvoltare *aparent* autonomă (voi încerca să arăt mai tirziu de ce *aparent*) a structurilor. Inovații extraordinare *par* a fi fructul unor speculații întreprinse exclusiv la nivelul abstract al structurii obiective. Acest lucru însă nu e nici pe departe o certitudine. Consider, cred cu mai multe șanse de adevăr, că acei oameni geniali care au făcut inovațiile amintite-au imaginat (în cazul extrem) structurile concomitent cu configurațiile; capacitatea lor tehnică și limbajul acelor vremi permiteau controlul *imediat* al structurii prin configurația virtuală.

Precedența structurilor în actul compozițional este clar posibilă numai în două cazuri:

a) în actul epigonic al umplerii unor forme, deci în cel mai cras academism, acolo unde compozitorul, neputînd imagina o substanță configurativă originală, se mulțumește să mimeze gesturi muzicale pe care le admiră, gîndind structurile tradiționale sub semnul absolutului;

Lui Wilhelm Berger

(mai jos voi încerca să dovedesc) că în imensa majoritate a cazurilor imaginația creatoare pornește de la intuiția unei forme (configurație generală) sau de la configuratii particulare, ajungând ulterior în cursul lucrului la structurile obiective. Compozitorul „aude” sau „vede” mai mult sau mai puțin deslușit bucată lui (în esența ei configurativă), sau părți din ea, sau momente-cheie, sau are pur și simplu intuiția unei atmosfere, a unui ritm special, a unei anumite culori timbrale, a unui factor care va intra mai târziu în compoziția piesei sale. El poate avea viziunea unui gest muzical sau — mai abstract — presimțirea unui tonus special, original. Primul element de la care pornește este mai totdeauna un element de sinteză (configurativ). Structura este cunoscută (cel puțin într-o primă fază) *numai* analitic, configurația *numai* sintetică. Muzicianul pornește de la un element sintetic și nu de la unul analitic, așa cum construcția unei case pornește de la ideea sau dorința de a face o casă și de

¹ Această afirmație ar putea provoca unele nedumeriri dacă cititorul nu s-a familiarizat încă suficient cu noțiunile de „structură” și „configurație” așa cum încearcă să le precizeze studiul de față. Subliniez deci că ele nu au nimic comun cu tradiționalele noțiuni de „formă” și „conținut”, ci că ele reprezintă cele două etaje ale *imaginii* muzicale. În această accepțiune, structura (număr variabil de raporturi logice *determinabile* între elementele componente) este o realitate prea complexă pentru a fi cunoscută în toate particularitățile ei altfel decât pe calea analizei (fie și analiză concomitentă execuției, în cazurile simple), iar configurația (*sinteză* realizată de psihicul pus în mișcare de prezența structurilor obiective actuale) este prin definiție un dat sintetic, care desigur poate fi *ulterior* analizat, dar într-o primă fază se prezintă ca experiență unitară. Un exemplu va lămurii poate mai bine lucrurile. Finalul *Sinfoniei nr. 41* de Mozart este o mișcare simfonică deosebit de complexă; structura acestei piese o vom cunoaște abia după o laborioasă analiză, dar la audierea piesei provoacă o succesiune de configurații (însurate la sfârșit într-o imagine generală) deosebit de clare și precise. Sinteza este realizată de psihic fără deosebire dificultăți. Evident, cum vom arăta mai jos, configurația se prezintă tot mai mult la audiriile succesive și din momentul în care este suficient de clară putem s-o analizăm.

foarte incompletă¹. Cu toate acestea sînt obligat a discuta muzica prin prisma configurației, oricît incert prezintă această noțiune, *pentru că la nivelul structurii obiective nu am criterii de valoare*. Fie dat un conduct contrapunctic pe trei voci. Nimic nu mă împiedică să imaginez încă 3 voci, adăugate cu respectul tuturor regulilor stilului respectiv. Ce criteriu am la nivelul structurii pentru a decide care din variante este *mai bună*? Nici unul. Ba chiar, dacă mă las tentat a atribui vreo superioritate complexității mai mari, aş putea trage concluzia că a doua variantă este neapărat mai valoroasă, ceea ce se poate dovedi fals. Unde anume se dovedește acest fals? În actul audiției, adică în momentul în care comparăm *nu* cele două structuri, ci cele două *configurații*. În acest moment comparăm *eficiența* respectivelor configurații, capacitatea lor mai mare sau mai mică de a se insera în memoria ascultătorului, de a-i prezenta acestuia un maximum de claritate a intențiilor, de a-l purta înainte pe parcursul sonor pe care i-l propunem, de a-i produce un maximum de impresie — deci de mutații psihice.

Aș vrea să insist asupra acestui punct care-mi pare deosebit de important, făcînd o mică incursiune în cercetarea mecanismului actului de creație. Întrebarea principală este următoarea: de la ce pornește compozitorul, de la imaginarea unei structuri abstracte sau de la o configurație *întrevăzută* cu mai multă sau mai puțină claritate? Și cînd spun configurație înțeleg — reamintesc — o structură psihică (în acest stadiu o structură psihică *posibilă*). Afirm deocamdată

¹ O aceeași structură — oricît de elementară — nu poate provoca în doi indivizi configurații *identice* pentru că nu există două fonduri aperceptive identice. Cel mai banal interval (să spunem terța minoră ascendentă) a fost trăit (memorat, învățat) de unul din auditori în anumite experiențe, de celălalt în alte experiențe. Profilul unui parcurs melodic simplu va fi probabil același pentru ambii ascultători, asociațiile (ecourile) în schimb vor fi necesarmente ușor diferențiate.

„J'abomine les doctrines
et leurs impertinences“
Debussy

ele), fie experiența contemplării „obiectului sonor” pe toate fațetele sale (așa cum cunoaștem o sculptură numai *după* ce am privit-o succesiv din toate unghiurile posibile). În ambele interpretări, cunoașterea noastră este rezultatul unui act de sinteză. Structura obiectivă — actualizată — a provocată în noi nașterea unei configurații. Asupra caracteristicilor și fazelor acesteia, asupra modului cum poate lua naștere, asupra raporturilor cu structura se cuvine făcută o discuție de fond care va forma obiectul capitolelor următoare.

4. *Structură și configurație*

Dacă structura poate fi gândită ca existând *in sine*, conținutul ei există numai *in cineva*. Ea nu este o calitate a structurii obiective ci este o *structură psihică*, provocată de structura obiectivă dar nu strict determinată. Termenul de „configurație” l-am ales pentru a sublinia incertul acestei structuri psihice („Quot capita, tot sensus”). Nimic nu-mi garantează că o anumită configurație este identică în mine și în altul. Dimpotrivă, totul mă face să presupun că există deosebiri; pentru o imagine ceva mai complexă (să ne gândim la *Presto delirante* din *Suita lirică* de A. Berg), deosebiri fiind atât de cantitatea de evenimente acustice înregistrate conștient, cât și de genul de sinteză pe care îl facem unui sau celălalt, cât mai ales de *ecoul* divers pe care imaginea respectivă îl suscită în mine și în celălalt (forța cu care sint desleptate asociații sau sint provocate idei, natura *sensului* pe care fiecare din noi îl atribuie acelei imagini). Sînt redus la a deduce după manifestările exterioare ale celuiălalt (concomitente sau ulterioare) ce fel de impresie a avut el. Va fi o interpretare mai mult decît o deducție și va fi necesarmente

îl recunoaște imediat după o anumită culoare cu care acest tip de sonoritate foarte comun l-a familiarizat de multă vreme. Dacă luăm un element ceva mai complex, de pildă acordul de nonă dominantă în *do* major, deci — să spunem — *sol-re-si-fa-la*, perceperea lui analitică e ceva mai grea. Chiar omul cu urechea exersată va trebui să facă un mic efort pentru a recunoaște dispoziția vocilor, deși ca imagine *globală* alcătuirea aceasta îi sună de asemenea foarte familiar. Actul de sinteză făcut în psihic este la fel de rapid ca în primul caz. Putem imagina în continuare un șir de 4 acorduri aflate în relație unele cu altele: să zicem I-IV-V-I în același *do* major. Dacă mișcarea e suficient de rapidă, psihicul va sintetiza acest șir într-un parcurs cadențial, acordându-i caracterul de imagine unică. Ceea ce vreau să subliniez aducând aceste foarte elementare exemple este că și aci, unde analiza nu prezintă nici o dificultate, materialul sonor nu este primit analitic ci sintetic, într-o *imagine* unică. Dacă începem să complicăm puțin lucrurile, luând de exemplu un șir melodic rapid, sau o suită acordică mai disonantă, sau un pasaj contrapunctic pe mai multe voci, sau un mic fragment orchestral, ne vom da imediat seama că forma sub care se înregistrează inițial în psihic orice tip de structură materializată (actualizată) este aceea de imagine sintetică. Sinteza realizată de psihicul pūs în mișcare de prezența structurii obiective actualizate o voi numi *configurație*. Cele mai concludente observații se pot face — în această privință — la recepționarea melodiei pure. Fie considerind succesiunea tensiunilor intervalice, fie gândind audțiia ca dezvăluire progresivă a unui „obiect sonor“, imaginea poate fi socotită ca fiind formată abia în momentul în care ajungem la un punct de repaus. Ea reprezintă — după poziția analitică adoptată — fie suma tensiunilor intervalice (conștiința înregistrând punctul de plecare și cel de sosire, ca și încărcătura cu semn pozitiv sau negativ acumulată între

CUPRINSUL

I. IMAGINEA

1. Introducere	11
2. Spațiul sonor	15
3. Imaginea muzicală	20
4. Structură și configurație	25
5. Structura	32
6. Configurația	38
7. Recompunerea imaginii	45
8. Caracterele imaginii	51
9. Caracterele imaginii (continuare)	57

II. SENSUL

10. Preliminarii	65
11. Putem defini sensul muzical?	72
12. Fundamentele obiective ale sensului ..	78
13. Adecvarea mijloacelor la expresie	84

III. INCURSIVNE IN CONCRET

14. Natura sensului	90
15. Autonomia structurii?	99
16. Compoziția	104
17. Etic și estetic	111
18. Conștiința muzicală	119
19. Unele probleme ale muzicii noi	133
20. Alte probleme ale muzicii noi	142
21. Date estetice în muzica contemporană ..	152
22. Muzicianul	166
23. Critica și analiza	177
24. Innoirea necesară	191

la existență. Structura se înfățișează deci sub forma unei construcții abstracte, bazate exclusiv pe *elementul cantitativ* (raportul presupune cantitatea). Ea este un program de acțiune, scris sau nescris (conservat în memorie). Relația între structură în sine și imaginea efectiv realizată este aceeași ca cea dintre planul unei clădiri și aceeași clădire construită. Planul determină raporturile pe care elementele componente (specificate sau nespecificate) ale clădirii le vor păstra între ele atunci când se va întreprinde construcția, dar nu este în nici un chip clădirea însăși. La fel structura muzicală prin raport la actual viu al execuției. În structura inițială pot rămâne nedeterminate un număr mai mare sau mai mic de elemente, care se decid în timpul execuției, devenind *in actu* și *post factum* elemente de structură. Dar despre această deosebit de complexă problemă voi căuta să tratez mai amplu în alt capitol. Deocamdată, pentru claritatea argumentației, fie presupusă o structură cit mai complet determinată și determinantă. Vom încerca de asemenea, pentru moment, să imaginăm o punere în acțiune a structurii într-un mod cit se poate de fidel, pentru a ne opri la cel de al treilea nivel, reflexul în psihic, deosebit de important pentru înțelegerea analitică a noțiunii de imagine muzicală.

Să luăm un fapt muzical extrem de simplu: să spunem un acord perfect major, *do-mi-sol*. Urechile exersate vor putea interpreta imediat faptul în mod *analitic*, adică vor auzi distinct 3 sunete suprapuse și vor recunoaște îndată relațiile dintre ele. Pentru majoritatea zdrobitoare a oamenilor însă, acordul va apărea (cel puțin în primul moment) ca un fapt unic, indivizibil. Nu că nu s-ar auzi cele 3 sunete; ele se aud (cu aceeași intensitate și specificitate, cu care le prinde urechea exersată), însă psihicul face de la început în cazul discutat un *act de sinteză*. Acordul apare ca un dat unic, indivizibil. Ceva mai mult; chiar individul exersat nu mai stă să analizeze orice acord major pe care-l aude, ci

întindere este determinată de întinderea obiectivă a unităților care compun discursul. Pentru a desemna o astfel de zonă din fluxul muzical care se înfățișează memoriei ca o unitate a unei acțiuni petrecute, cuvântul „imagine” îmi pare cel mai potrivit. Dacă încercăm o comparație cu cinematograful (altă artă a mișcării) imaginea muzicală nu ar corespunde unei fotograme, ci unui *cadru* (unei succesiuni de fotograme luate în continuitatea unei singure mișcări a aparatului de filmat). Trebuie adăugat că așa cum imaginile simple se pot conglomera în imagini complexe, acestea la rândul lor se unesc la sfârșit într-o imagine sintetică a piesei auzite, în care desigur memoria pierde foarte multe amănunte obiective dar găsește o rezultantă a diferitelor stări subiective de pe parcurs. Un ultim detaliu cu privire la receptarea muzicii: ea nu este în întregime pasivă, ci comportă o doză de activitate proiectată către viitor. Nu numai atenția și memoria sînt angajate, dar și fantezia în înțelesul că un șir de imagini trecute provoacă *un anume fel de așteptare* a imaginilor viitoare. Ascultătorul integrează viitorul referindu-se la trecut. El acceptă discursul pe măsura desfășurării lui în funcție de acel tip de coeziune ce s-a precizat pe parcurs.

Să trecem acum la analiza entității pe care am numit-o imagine muzicală. Spuneam la început că e vorba de o noțiune sintetică, poate mai exact spus *sintetizantă*. Ea presupune o *structură* preexistentă, o realizare (materializare) *actuală* a acestei structuri și un *reflex* în psihicul care ia contact cu realizarea. Primul nivel (structura) reprezintă existența virtuală a imaginii. În datele ei cele mai generale (abstracte) structura poate fi definită drept un *număr variabil de raporturi logic determinabile între elementele componente*. Nu înseși elementele, care nici n-au dobîndit existență (o vor dobîndi de abia la nivelul al doilea, actul viu al execuției), ci *raporturile* predeterminate pe care aceste elemente le vor avea între ele în timpul concret în care vor fi chemate

I. IMAGINEA

1. Introducere

Amalgamul dintre realitatea sonoră și documentul scris

Există în aprecierea faptului muzical unele ambiguități care persistă datorită relației insuficient precizate (studiate) dintre documentul scris și realizarea sonoră concretă. Unele opinii critice se referă mai cu seamă la analiza structurilor, așa cum pot ele fi disecate *în partitură*, altele au în vedere cu preponderență muzica în *actul viu* al execuției, altele în fine se ocupă în special de *reflexul* pe care faptul muzical îl determină în conștiința ascultătorului. Cele trei planuri sînt adesea amestecate sau confundate, termenii unuia se inserează în zonele altuia și generează neclaritate. Echivocul se prelungește și din cauza inexistenței unui consens asupra caracteristicilor de bază ale percepției și reprezentării faptului muzical. Noțiunea de spațiu sonor, de exemplu, poate fi admisă în diverse accepțiuni, sau poate fi combătută. Ș.a.m.d.

E posibil ca mare parte din dificultățile semnalate să derive din modul special de existență a lucrării muzicale.

Pentru a începe cu cea mai simplă dintre întrebări: unde

există de fapt lucrarea?

Un prim răspuns, cel mai la îndemână, ar fi: în partitură. Evident, însă cu observația că fixarea grafică a muzicii este mult deosebită de cea a literaturii. Lectorul unui poem, unui roman, unei piese de teatru ia contact cu însăși substanța poemului, romanului, piesei respective. Semnele grafice se transformă, la lectură, nemijlocit în noțiuni și mai departe în imagini, iar cititorul — care desigur face lectura sa — nu poate totuși influența cu nimic structurile existente în documentul scris. Când o piesă de teatru este pusă în scenă, asistăm propriu-zis la manifestările *altei* arte. Între piesa scrisă (care e fapt literar) și cea înscenată (fapt teatral) este o enormă deosebire. În actul reprezentării teatrale iau naștere valori noi, *de alt ordin*, care se suprapun celor pur literare și cer a fi apreciate după criterii diferite. Nu astfel în muzică. Mai întâi, lectura partituri ca atare nu are decît într-o redusă măsură (și numai pentru specialiștii foarte pregătiți) calitatea de a se transforma în reprezentare acustică. Studiul ideal în care „ochiul aude” și „urechea vede”, în care deci automat percepția vizuală se transformă în reprezentare auditivă și viceversa este pentru lucrările complicate extrem de rar atins (se vorbește încă despre transcrierea făcută de Mozart unui *Misere* de Gregorio Allegri după o uni-că auditive ca despre o minune și o curiozitate); un asemenea stadiu, devenit de fapt imposibil în orizontul complex al muzicii moderne, nu poate fi concludent pentru nici o judecată generală. Practic, o partitură complicată nu se „aude” decît într-o măsură destul de redusă și într-un fel mai degradat abstract, iar scopul curent al lecturii de partituri stă în analizarea „la reche” a structurilor, nu în căutarea emoțiilor specifice artistice. În al doilea rînd, cei ce pot citi (în diverse grade) o partitură de anumită complexitate constituiu o infimă minoritate și nu putem căuta aci regula.

discurs muzical. În cadrul diferitelor orientări stilistice criteriile pot varia enorm. Ceva mai mult: în aceeași bucată se pot practica mai multe decupaje, după scopul analitic urmărit. Vom avea de-a face în astfel de cazuri cu imagini simple (cele mai mici unități) sau cu imagini complexe (conglomerate de mai multe unități mici). Dacă admitem însă pentru un moment analogia muzică-îmbaj vorbit, putem defini imaginea (simplă) drept cea mai mică unitate *sin-tactică* (care înglobează deci toate evenimentele muzicale pe o porțiune dată, adică — pentru a lua un exemplu elementar — și linia melodică și suportul armonie și ritmul, acestea constituint, luate separat, elemente *morfologice*).¹

De ce „imagine”? Perceperea muzicii este mai complexă decît ar părea la prima vedere. Ea nu se petrece numai prin deplasarea atenției de-a lungul traseului urmat de prezentul mereu schimbător, ci angrenează în cel mai înalt grad memoria. Husserl arată că o melodie continuă să apară ca prezentă atîta vreme cît răsună încă sunetele care-i aparțin; trecută este ea numai după ce s-a stins și ultimul sunet. În acest moment — spunem noi — ea a devenit *image* melodică. Deci atenția lucrează în colaborare cu memoria. Locurile unde memoria va face anuinite halte pentru regrouparea într-o imagine unică a traseului parcurs vor fi necesarmente acele locuri unde atenția este mai puțin soliditate, cele pe care le numeam articulațiile discursului, punctele de minimă coeziune. Perceperea muzicii nu se petrece într-o continuitate perfectă, ci într-o succesiune de faze (aș fi tentat să spun: „o absorbție în quante”) a căror

¹ Împrejurarea că unele piese mai noi nu permit decupaje interioare (mă gîndesc în special la o lucrare ca *Laude I* de Aurel Stroe) nu anulează nicidecum definiția imaginii. Avem de-a face în astfel de cazuri cu imagini unice, a căror extensie se acoperă cu extensia întregii piese, alcătuită dintr-un *singur* gest muzical. Semnalează, pe de altă parte, că întrebăm termenul „morfologie” prin analogie cu sensul său lingvistic și nu cu cel biologic (înțeles în care mai adesea apare în textele muzicologice).

3. Imaginea muzicală

(Cuvîntul „imagine“ poate duce la presupunerea că aş urmări aci studierea posibilităţilor muzicii de a „traduce“ impresii vizuale, că deci — într-un fel — tema principală a studiului de faţă s-ar lega de aşa-numitul programatism. Doresc să elimin de la început orice posibilitate de confuzie: nu intenţionez — acum — acest lucru. De altfel, în punctul unde am ajuns cu cercetarea, ar fi cu totul prematur.)

Oricum ar fi definită muzica prin raport la obiectivele ei, la funcţionalitatea ei, la diversele orientări stilistice, un fapt rămîne cert: avem în toate cazurile de-a face cu un *flux sonor, produs intenţionat cu mijloace specifice şi prezentînd o coeziune interioară* (pe care deocamdată mă voi abţine de a o numi structură; conceptul ca atare va fi discutat ceva mai departe). Ceea ce ne izbeşte de la început în fluxul muzical este deci tocmai faptul că nu e vorba doar de *succesiunea* unor evenimente acustice, ci că acestea stau într-o anumită legătură unele cu altele, par a se determina (sau în orice caz a se condiţiona) unele pe altele. Iarăşi frapantă este observaţia că ceea ce am numit *coeziune* nu este distribuit uniform, ci prezintă puncte nodale şi zone unde forţa de atracţie reciprocă pare a fi mai mare şi locuri unde forţa de atracţie dintre evenimentele succesive este mai mică. Muzica este deci un flux sonor articulăt. Presupun că orice analiză trebuie să caute tocmai punctele de articulaţie unde coeziunea interioară a materialului se dovedeşte mai laxă şi să încerce a decupa fluxul sonor în aceste locuri, tot astfel cum cuţitul gastronomului caută încheieturile puiului fript din farfurie. O asemenea *unitate posibilă* a fluxului muzical, avînd în cadrul coeziunii generale o coeziune particulară sporită, o voi numi *imagine muzicală*. Nu vreau să isc aici nici o controversă privind maniera de a decupa un

În fine există o sumă de muzici nefixate grafic sau numai sumar fixate (în bună măsură ele se dovedesc imposibil de aşternut pe hîrtie, pentru că fac parte din alt limbaj artistic decît cel care a dezvoltat în decursul secolelor scrierea curen-tă de astăzi şi totuşi ele au o viaţă extrem de viguroasă, constituind încă o parte considerabilă a muzicii care răsună pe planeta noastră).

Se impune deci a căuta la alt nivel *existenţa* lucrării muzicale. Vine în mintea oricui că acest nivel nu poate fi decît execuţia propriu-zisă. Să examinăm deci existenţa muzicii „în acţiune“. Nasc aci alte întrebări (chiar făcînd abstracţie de faptul că execuţia oricărei muzici nu e posibilă fără existenţa prealabilă — într-un mod sau altul — a unor structuri). În primul rînd întrebări provocate de natura sunetului, privit ca material al operei. Este poate banal, dar trebuie totuşi subliniat că în fiecare spaţiu concret (recte în fiecare altă sală de concert, în fiecare altă încăpere, sau în spaţiul deschis) unele din caracteristicile sunetului sînt — în diverse grade — diferite. Viaţa sunetului se leagă în egală măsură de sursa vibraţiilor şi de spaţiul real în care el se propagă, de particularităţile acestuia (timp de reverberaţie, calitatea suprafeţelor reflectante etc.). Fenomene acustice de reflectare şi de interferenţă, insuficient cunoscute, fac ca o simfonie, de exemplu, să fie întrucitva diferită nu numai după sala în care este executată, dar şi după locul pe care ascultătorul îl ocupă. Un al doilea rînd de întrebări se poate referi la variaţiile, cîteodată mari, pe care diversele execuţii le pot aduce în interpretarea aceluiaşi text. În fine un ultim amănunt, dar deloc neglijabil, este cel privitor la faptul că, muzica fiind acţiune, se discută totdeauna despre ceva care *a fost*, nu despre ceva care *este*. Acest considerent ne aduce la examinarea celui de-al treilea etaj la care poate fi gîndită opera: conştiinţa ascultătorului.

Fiind flux pur, muzica este într-un fel inezisabilă pentru analiză, în însăși curgerea ei. Judecata critică se aplică în special asupra faptelor de memorie (memorie a structurilor obiective și memorie a stărilor subiective). Evident, rostul muzicii nu este să furnizeze material de reflexie, ci să fie consumată în însuși actul desfășurării ei (nu discut deocamdată în ce scopuri); dar când gândirea reflexivă se aplică asupra muzicii vii, constatăm că are totdeauna de-a face cu niște date imagazinate în memorie și nu cu un material concret, aflat prezent (cum se petrec lucrurile în artel plastice, de exemplu, sau chiar în literatură, unde fixarea grafică are altă valoare). Pe acest etaj al memoriei trebuie contat în muzică foarte puternic; altfel orice reflexie și discuție devin imposibile. În plus, doza de subiectivism care intervine în domeniul nostru, tocmai din pricina impalpabilității artei muzicale, este considerabil mai mare decât în toate celelalte arte (mai mult de pildă chiar decât în dans, pentru că acolo este angajat vâzul, un simț mult mai perfecționat decât auzul); o gândire care aplicându-se asupra muzicii ar face abstracție de factorul subiectiv (ascultătorul) ar fi — hotărât — incompletă.

Iată deci cum această sumară examinare ne-a arătat că sint cel puțin trei nivele la care faptul muzical trebuie urmărit. Nu ne putem situa exclusiv la nici unul dintre aceste nivele, care stau într-un șir cauzal, însă nu total determinat, unul prin raport la celălalt. Inițial găsim niște structuri obiective (fixate grafic sau purtate — vom examina mai departe cum — în memorie). Acestea se alină la baza actului executiv, însă nu îl determină în întregime. Factori noi vin să se adauge, ținând de natura sunetului și de calitatea mediului care este interpretul. Iată însă că aci lucrurile se complică prin împrejurarea că orice execuție este *numai o realizare posibilă* a structurilor preexistente. Dacă mergem mai departe și luăm în considerare curgerea muzicii și impalpabilitul

¹ De altfel datele obiective care au făcut necesară în fizică depășirea concepției newtoniene nu se reîntăresc cituși de puțin în muzică. Cred că putem lega reprezentarea de tip relativist mai degrabă de introducerea (clarificarea) noțiunii de timp-durată (deci timp variabil) pe orizontală. Atunci propunerea lui Boulez apare ca o încercare puțin forțată de a da variabilitate (extensibilitate) și dimensiunii verticale.

generează timpul? Răspunsul este destul de simplu: se înscrie în timpul obiectiv și generează timp subiectiv.)

Viziunea de ansamblu a spațiului sonor (ideal) comportă două variante, fără îndoială elaborate la sugestia celor două modele principale existente în fizică: spațiul newtonian și cel einsteinian. În prima variantă spațiul este un dat obiectiv *in care* se înscriu pe rând evenimentele acustice; în cea de a doua spațiul este *creat* de evenimentele înseși și ca atare nu este uniform (Boulez propunea la un moment dat chiar ideea unui spațiu curb; e drept însă că această „curbură” ar fi urmat a fi realizată mai degrabă cu mijloace asemănătoare celor întrebuintate de un Vasarely în spațiul plan și care au dat naștere *op-art*-ului. „Curbura” ar fi fost mai mult un fel de „iluzie acustică” decât o realitate¹). Dacă discuțiile pe această temă pot dobîndi foarte multă consistență rămîne ca lectorul să decidă singur. Mi se pare însă că de vreme ce e vorba de un spațiu *ideal* ar însemna să apăsăm puțin prea mult pe „spațialitate” căutînd să elucidăm proprietățile *obiective* ale unei „res cogitata” (nu ale unei „res extensa”). Dacă totuși am lărgit discuția la asemenea proporții, a fost pentru că în examinarea sistematică a faptului muzical nu ne putem dispensa de acest punct de plecare, fie și numai pentru a semnală unele contradicții fundamentale și a regăsi dimensiunea reală a unor probleme poate prea insistente și exclusivist dezbătute în ultima vreme. Un model dublu de reprezentări (pur temporal și spațio-temporal) se dovedește, în concluzie, indispensabil pentru a da socoteală de fenomenu muzical în multiplele sale aspecte.

cum într-o construcție e normal ca pietrele cele mai mari să fie așezate la temelie, iar elementele cele mai mici și ușoare către înaltul clădirii. De asemenea, sunetele grave sînt mai cărnose prin numărul de armonice în mod necesar mai mare, în vreme ce sunetele acute sînt mai străvezii („mai ușoare“ într-un fel). În funcție de apropierea tot mai mare de pragul de sus al audibilității, armonicele se împuținează, timbrul își pierde treptat caracterul specific.

Întrebări mai complexe nasc în ce privește orizontalitatea. Bergson făcea deosebire între „temps-espace“ și „temps-durée“. Trăirile omului se petrec într-un timp subiectiv (temps-durée), care nu se suprapune decît excepțional cu timpul obiectiv (temps-espace): matematic exact cînd urmărim secundarul unui cronometru. În subiectul emițător muzica este concepută într-un timp-durată și în subiectul receptor ea devine din nou timp-durată. Între aceste două faze însă ea trece obligatoriu printr-un timp obiectiv (temps-espace), singurul care poate servi de fundal evenimentului acustic în obiectivitatea lui. În legătură cu cele de mai sus se cuvine limpezită chestiunea atît de des ridicată în ultima vreme a „sentimentului timpului“. Se spune de multe ori: cutare aduce, sau are, sau propune „un nou sentiment al timpului“, și de aci un șir de concluzii mai mult sau mai puțin tautologice. La drept vorbind, *orice muzică*, în virtutea faptului că pornește dintr-un subiect și are drept adresă alt subiect, propune și suscită un sentiment special al timpului (pornește dintr-un timp-durată și generează alt timp-durată). Cum însă transmiterea nu este telepatică ci mijlocită de un semnificant (care poate oricînd fi măsurat cu măsurile timpului obiectiv) rămîne să tragem concluzia că oricare muzică poate fi privită din ambele puncte de vedere: și cel al timpului obiectiv și cel al timpului-durată. (Chestiunea de mai sus a fost formulată și altfel: muzica se înscrie în timp sau

datelor acustice sîntem obligați să constatăm că lucrarea, metamorfozată în date ale memoriei, continuă aci o existență extraordinar diversificată. Nici acest al treilea nivel nu este total determinat de precedentul (execuția), ci se ivesc elemente noi care țin atît de puterea de impact a muzicii înșasi cit și de varietatea cvasi-infinită a organizațiilor psihice în care impactul se produce.¹

Voi căuta, în cele ce urmează, să discut unele din problemele ce se ridică, pornind de la o noțiune sintetică: *imaginea muzicală*. Îmi pare că situați în *acest* punct de observație avem șanse sporite de a surprinde existența și particularitățile faptului muzical la toate cele trei nivele semnalate și de asemenea conexiunile și determinările care se produc de la un nivel la celălalt.

2. Spațiul sonor

Cea mai mare parte a terminologiei curente în estetica muzicală recurge la reprezentări spațiale. Se vorbește de „linie“ melodică, de „suprapuneri“ de linii, de „arcuirea“ formei, de „densități“ acordice, de „grosimi“ orchestrale, de „extensia“ frazelor, ca să nu mai amintesc de sunetele „înalte“ sau „joase“ și de „intervalele“ dintre diverse sunete. Este, evident, vorba de un spațiu ideal care nu are a face cu

¹ Există tentația, de vreme ce structura este adeseori unică și ea poate da naștere unui număr de execuții practic nelimitat care la rîndul lor determină fiecare un număr de reacții variabil, să ne fixăm pentru cercetare la etajul structurii. Între țelurile studiului de față se numără și acela de a arăta de ce lucrul nu este posibil. Deocamdată este prematur să intrăm într-o deliberare de fond pe această temă.

spațiul real în care se produc sunetele și nici nu este măcar sugerat de *acasta*. Reprezentările spațiale ca atare sînt cele mai curențe, legate fiind de cea mai mare parte a experienței noastre biologice. Tîndem de fapt la reprezentări spațiale cu referire la cele mai variate domenii: perioade istorice, curențe artistice, terminologie în logică, psihologie etc. Ceva mai mult: socotim că cunoaștem un fenomen cînd am reușit să-i dăm o expresie spațială (de ex: cardiograma, gradăția termometrului, curba de atac a unui sunet etc.). Nimic mai firesc deci ca și faptul muzical să se transforme în reprezentare spațială, înscrîndu-se între două coordonate clare: dimensiunea orizontală (timpul) și dimensiunea verticală (cuprînsă între pragul de jos și cel de sus al audibilității). Asupra unei a treia coordonate care să transforme spațiul bidimensional în spațiu tridimensional sînt ezitări. Ar putea fi intensitatea, care desigur ar da relief întregului. Dar în acest moment apare un alt element, timbrul, și spațiul nostru tînde să devină pluridimensional, ceea ce nu este făcut pentru a înlesni reprezentările și în consecință nici discuzia asupra lor. Să ne mărginim deci la cele două coordonate clasice, cu observația că ele răspund oarecum fixării grafice a muzicii, așa cum a fost ea practică în arta cultă europeană a vremii moderne.

Este reprezentarea spațială satisfăcătoare din toate punctele de vedere? Hotărît nu. Înainte însă de a întreprinde o critică a punctului de vedere enunțat, se cuvine să amintim că atît terminologia comună cît și gîndirea teoretică au apelat și la un alt tip de reprezentări și anume cele exclusiv temporale. Muzica a fost văzută și ca o *succesiune* de stări de tensiune și relaxare, ca o succesiune deci de stări calitative, uneori chiar (E. Kurth) ca o energie cinetică ce se manifestă prin sunete și prin raport la care pozițiile succesive (sunetele) sînt numai stațiuni prin care circula un „ce” destul de

misterios. Viziunea preponderent temporală are justificările ei certe și nu poate fi dată la o parte cu ușurință. Imi pare mai degrabă că, asemenea fizicienilor care s-au văzut obligați pînă la urmă a adopta un dublu model pentru electron (particulă și undă), sîntem constrînși a accepta atît reprezentarea spațială cît și cea temporală, cu observația că prima consideră mai ales faptul muzical consumat și păstrat în memorie ca un tot, iar a doua se preocupă cu preponderență de dinamica fenomenului, păstrînd pentru ceea ce am numit dimensiunea orizontală a spațiului sonor un criteriu sensibil asemănător (succesiunea), dar înlocuind dimensiunea verticală și criteriul ei cantitativ (din reprezentarea spațială) cu unul calitativ (tensiunea). Raportîndu-ne la cele expuse în introducere, vedem cum reprezentările spațiale corespund mai degrabă nivelului al treilea (memoria), iar cele temporale în special nivelului al doilea (experiența actului viu al execuției).

Revenind la problema spațiului sonor, nu putem eluda întrebările pe care natura particulară a „dimensiunilor” amintite le suscită. Ce ar pleda, de exemplu, pentru o reprezentare de „sus-jos” mai curînd decît pentru una de „lum-nos-întunecat”, sau una de „ușor-greu”? Ceva mai mult: s-a putut vorbi chiar de un mod de percepție invers la greci, atribundu-se reprezentarea de grav sunetului pe care noi îl numim înalt și viceversa. Un muzicolog francez a făcut transcrieri *inverse* ale fragmentelor păstrate din muzica antică, arătînd — nu fără o anumită putere de convingere — cît sens dobîndesc pentru noi textele respective dacă le transpunem în ordinea „noastră” de a vedea lucrurile. O bază obiectivă există totuși pentru a determina verticalitatea: numărul de vibrații ale sunetelor. Dacă ne gîndim la faptul că sunetele grave au vibrații mai puține, dar lungime lor de undă e mai mare, vom fi puși în situația de a imagina de ce ele pot asuma rolul unui fundament, tot astfel

tiv (în parte și calitativ)¹ — între elementele componente (sunete cu toate caracteristicile lor — înălțime, durată, intensitate timbru — și pauze). În partitură există și forma muzicală (macrostructura), cu proporțiile ei strict determinate. Sub această înfățișare, structura (macro- și micro-) are o existență pură ca și adevărurile matematice și se pretează cunoașterii pe calea analizei. Ea *preexistă* într-adevăr imaginii muzicale. Dar nu este încă muzică. Pentru a deveni muzică, cele două etaje *ideale* ale structurii trebuie *actualizate* cu ajutorul unor *structuri fizice* (sunetul actual este și el o structură, deosebit de complexă, dar o structură acustică). Etajul evenimentelor sonore *in actu* este al treilea etaj al structurii, muzicale.

Care sînt relațiile între cele trei etaje ale structurii? Pentru muzica scrisă, primele două sînt în stăpînirea totală a compozitorului. El stabilește gradul lor de determinare, caracteristicile lor, integrarea lor, pe scurt *tot ce are legătură* cu ele. Cît privește cel de al treilea etaj, el scapă compozitorului în cea mai mare măsură (afară bineînțeles de cazul cînd este el însuși interpret al lucrării sale). În principiu, însă al treilea etaj al structurii nu poate fi determinat din următoarele motive:

a) Fiecare sunet izolat este, cu toate particularitățile lui (armonice, atac, intensitate etc.), o lume în sine. Același *si bemol* cîntat pe o vioară de lăutar este una, cîntat pe un Guadagnini este alta. Cîntat de Oistrach este una, cîntat de un elev de școală medie este alta. Cîntat pe coarda *la* în prima poziție este una, cîntat pe coarda *re* sau pe *sol* este alta. Cîntat lingă căluș este una, cîntat către limba instrumentului este alta. De fiecare dată există variație în însăși structura fizică a sunetului. O bucată de muzică se compune poate din

¹ Calitativ: de ex. timbrul, însă și acesta este pînă la urmă tot efectul unei determinări cantitative (intensitățile diferite ale sunetelor armonice), numai că nu are expresie cifrică.

mii de sunete care pot suferi mii de variații. Numărul evenimentelor acustice izolare analitice într-o piesă de oarecare lungime este de ordinul milioaneilor, iar numărul posibilităților probabil de ordinul miliardelor. Scrierea, oricât de perfectă, nu le poate cuprinde. Ar însemna să încercăm a despărți molecule și atomi servindu-ne de o pensetă ordinară.

b) În însăși actualizarea macro- și microstructurii sunt posibile variații evasi-infinite. Imperceptibilele abateri ritmice, viteza necesarmente ușor variabilă, modul de atac pentru fiecare sunet în parte, accentele, repartizarea intensității pe durata unui sunet lung, repartizarea intensității între sunetele unui acord, frecvența și amplitudinea (eventual variabilă) a vibrato-ului (la voci și la instrumentele care se pretează), toate acestea sunt elemente pe care scrierea nu le poate cuprinde decât foarte imperfect.

Există prin urmare, la acest etaj al structurii, o cantitate uriașă de evenimente acustice, nefixabile grafic, și care sunt lăsate pe seama interpretului. Ele sunt produse de acesta pe parcurs într-o continuă și — în mare măsură — instinctivă alegere dintr-un număr de posibilități foarte mare. Etajul structurilor fizice, pe care-mi voi lua libertatea de a-l numi cel al *structurilor infinitezimale* (pentru a-l deosebi de ceea ce în mod curent se numește microstructură), este *neformalizabil* în condițiile obișnuite (în care interpretul e necesar, pentru că în muzica electronică, de pildă, interpretul este eliminat). Este neformalizabil deoarece cantitatea de informație ar depăși probabil posibilitățile de programare. Și totuși omul, în activitatea sa empirică, realizează ceea ce nici cel mai perfecționat creier electronic n-ar fi în stare! (Dacă celelalte etaje ale structurii sunt sau nu formalizabile discut mai departe în cursul acestui studiu.)

¹ Din cauza bogăției extraordinare a structurii infinitezimale, muzica de jazz (și nu numai ea) nu poate fi fixată grafic, decât în linii foarte generale.

excelență¹. Există apoi epoci mai stabile în care partea subiectivului e mai mică și epoci mai frământate unde partea subiectivului este considerabil crescută. Autenticitatea unui mesaj însă nu se poate stabili făcând procentajul elementelor de un fel sau de celălalt. Există alte criterii mai solide. Ceea ce este însă cert este că un raport (variabil de la caz la caz și ținând de foarte mulți factori) *trebuie* să existe între elementele de tradiție (obiective) și cele inventate (subiective). O lucrare din care s-ar elimina deliberat *orice* elemente ale limbajului constituit (deși în mod forțat se vor utiliza cam aceleași materiale sonore), și pe care deci autorul ar căuta să o situeze într-o subiectivitate pură, ar avea foarte puține șanse să comunice ceva. Piesa ar deveni semnificativă numai dacă limbajul însoțit la care apelează ar suporta ulterior o generalizare și mi se pare că orice artist care se instalează pe tărîmuri ambiziose novatoare ar trebui să știe acest lucru². Dimpotrivă, o lucrare alcătuită *numai* din elemente preexistente, în care — cu alte cuvinte — aportul autorului se reduce la copierea și combinarea mecanică a unor celule aflate în circulație (identice ori în formă foarte asemănătoare) este — mai curînd sau mai tîrziu — eliminată ca inutilă.

¹ Subiectiv este în folclor etajul structurii infinitezimale. Celelalte două etaje (cele ideale) sînt necesarmente obiective. Ele se vădesc cu atît mai bine fixate și mai puternice (și deci ne apar cu atît mai obiective) cu cît genul este mai vechi. Exemplu în acest sens: cîntecele rituale care în drumul lor prin veacuri s-au redus (ori s-au păstrat) la cîteva elemente structurale esențiale. Însă chiar cîntecul liric de dată relativ recentă este obiectiv în datele sale de micro- și macrostructură; atîtă doar că aci etajul structurii infinitezimale rămîne cu totul în seama interpretului și poate crea impresia de violentă subiectivitate.

² De fapt subiectivitatea pură e aprioric imposibilă, pentru că însuși terenul muzicii este obiectiv. O lucrare va fi totdeauna alcătuită din materiale în cea mai mare parte preexistente (chiar și în muzica electronică — după cîteva experiențe) și va fi receptată prin raport la un fond apercceptiv constituit. Cîntîm — pe care o auzim tot mai des exprimată — de a uita tot și a învăța pentru orice lucrare nouă o gramatică nouă este puerilă.

tracția sa fugi în stil haendelian). Școala la rîndul ei obligă peste tot elevul să facă exerciții stilistice de tot felul. Mișcarea neoclasică însă a introdus o duplicitate a creatorului, o înstrăinare a acestuia de materialul său, o complicitate tacită cu un public căruia îi mărturisea pe această cale pe de o parte neputința de a inventa, pe de alta scepticismul față de necesitatea de a inventa. Muzica se obiectivează, se estetizează, se usucă. Se face apel la elementele de morfologie și sintaxă, extrase din limbajul unor oameni care — la vremea lor — puteau gândi orice, numai că ar face muzică „obiectivă“ nu. De fapt nici nu făceau muzică prea „obiectivă“ admirabilii maeștri ai barocului și ai clasicismului! Dacă termenul în accepțiunea de „muzică imitată din principiu“ poate satisface (și aici remarcăm că poate fi imitată *orică* muzică) atunci să-i dăm locul care i se cuvine. Sub denumirea de „obiective“ se vor putea alinia *toate* muzicile în care (pe un capitol sau altul) compozitorul nu vrea sau nu poate să aducă un aport propriu și *în mod deliberat* întrebuițează elemente de limbaj transplantate din alte stiluri.

Dacă totuși încercăm să găsim un sens mai profund și cu aplicație *generală* termenilor de obiectiv și subiectiv, atunci mi se pare că putem stabili un principiu de discernămint în forma următoare:

Orice element morfologic ori sintactic preluat dintr-un stil preexistent (și preluat cu aceeași semnificație)¹ este obiectiv; orice element morfologic ori sintactic *inventat* nu poate fi decît subiectiv. Nu putem stabili aprioric în cadrul unei lucrări date superioritatea unor elemente asupra altora. Evident — judecînd istoricește — domeniul obiectivului se lărgește pe măsură ce elementele subiective sînt preluate în limbajul general. Folclorul (oricît de liric) este obiectiv prin

¹ În cazul Stravinsky rămîne subiectivă atitudinea sa (care se traduce de exemplu, în bași falși), dar elementele morfologice sînt obiective.

Între o execuție foarte corectă și o execuție genială, unde deci macro- și microstructura rămîn cvasi-identice, diferența (inefabilul) se creează tocmai la etajul structurii infinitezimale. Aceasta este opera interpretului și vine să se încorporeze structurii generale a lucrării dîndu-i (structurii) un fel de tridimensionalitate. Dacă tendința, tot mai vizibilă în ultimii ani, de a elimina interpretul (de ex. în muzica electronică și concretă) este un cîștig pentru evoluția muzicii în general, rămîne o întrebare foarte deschisă. Eliminînd imperfecțiunile se atinge poate corectitudinea absolută (prin raport la intențiile de macro- și microstructură ale compozitorului), dar se elimină în același timp posibilitatea execuției geniale. Structura e văduvită de etajul infinitezimal care se prezintă ascultătorului ca o permanentă aventură ce constituie unul din farmecele majore ale actului de recepție.

Primele două etaje ale structurii (cele „ideale“) sînt, în sistemul scrierii perfecționate, stabilite o dată pentru totdeauna. În categoria muzicii transmise prin oralitate sau a celei imperfect fixate grafic, ele pot suferi variații destul de mari. Esența lor devine existență numai în actul execuției și aci se strecoară o sumă de elemente imprevizibile¹, care pot fi taxate drept elemente structurale numai *post factum* (de ex. studiindu-le într-o înregistrare).

Se întîlnesc în muzica mai recentă și structuri variabile. Interpretul are un cîmp de alegere, mai larg ori mai

¹ Modul de existență al etajelor ideale ale structurii în muzicile transmise oral ar merita desigur un studiu aparte. Imaginea păstrată în memorie (mai exact: configurația ei) conține — fără ca purtătorul să fie conștient de acest lucru — un minimum de date structurale, probabil sub forma unui tipar caracteristic extrem de simplu — poate cu reprezentare spațială — care la nevoie (să presupunem o uitare pasageră) servește interpretului pentru completarea prin improvizație a părților lipsă. Improvizația n-ar fi astfel — de foarte multe ori — un act voluntar ci unul necesar.

scări stau într-o relație necesară nu putem constata că ar fi

vorba de proporționalitate directă — trebuie căutate pendu-
lările imaginii muzicale între concret (relativ mică densitate
și capacitate figurativă directă și imitată) și abstract (rela-
tiv mare densitate și capacitate figurativă generalizată).

Subiectiv — obiectiv. Este extrem de dificil de făcut o
discuție asupra acestei teme înainte de a fi încercat eluci-
darea problemelor legate de *sens*. La nivelul structurilor
obiective nu avem (o dată în plus!) criterii de apreciere.
Ernest Ansermet spune: „Obiectivitatea este subliniată în
general când legile formale ale structurilor sînt mai apa-
rente; subiectivitatea este subliniată când libertatea în între-
buințarea (*la mise en oeuvre*) legilor formale este mai mani-
festă”. Să fie într-adevăr așa? Când putem decide dacă „legile
formale ale structurilor” sînt aparente sau nu? Piesele de pian
ale lui Schumann (muzică subiectivă prin excelență) nu sînt
oare solid încorsetate în legi de structură? Invers, fugile lui
Bach care-și etalează atât de complet „legile formale” sînt
neapărat muzică obiectivă? Am putea recurge la alt criteriu
formulabil cam în felul următor: muzica este subiectivă când
caută să exprime individualitatea compozitorului, obiectivă
cînd încearcă să suscite imagini vizuale sau să creeze forme în
sine. Aici intervin alte dificultăți. Muzica „imagistică” este
desori extrem de subiectivă (Debussy); la fel poate fi muzica
formelor foarte elaborate (Bruckner). Pe de altă parte, poate
oare un compozitor să nu-și exprime individualitatea, chiar
cînd scrie o dublă fugă? În ce categorii punem toată muzica
fără compozitor cunoscut?

Problema obiectivismului în muzică s-a ivit în legătură
cu mișcarea neoclasică din anii deceniului al treilea al seco-
lului nostru. Pentru prima oară unii compozitori (mai con-
secvent Stravinsky și Hindemith) au făcut din imitația unor
forme vechi baza limbajului lor. Exercițiul „a la manière de”
se făcuseră destule și înainte (Mozart scria deja pentru dis-

ingust, lucrarea edificîndu-se în ce privește unele elemente
de micro-sau chiar de macrostructură (fragmente a căror
succesiune nu e strict determinată) la liberă sa alegere și
numai în actul execuției. Important rămîne faptul că —
o dată executată — lucrarea a dobîndit, prin acea execuție,
o formă determinată, *ca și cum ar fi determinat-o însuși
autorul*. Asupra orizontului estetic al alatorismului voi în-
cerca o discuție în cursul unuia din capitolele viitoare.

Coeziunea interioară pe care am constatat-o în orice flux
sonor care poate intra în categoria muzică presupune neapă-
rat, atât în planul structurii cît și în cel al configurației, o
anumită logică, un principiu unificator. Acest principiu
operează ca *stil* în ordinea structurilor și ca *sens* în ordinea
configurațiilor.

Cuvîntul *stil* are multe înțelesuri. El poate desemna ca-
racteristicile omului, sau ale colectivității, sau ale epocii.
El poate desemna proprietățile unui obiect sau ale unui șir
de obiecte raportate la un tip ideal. El este de asemenea
întrebunîțat în muzică pentru a indica un ansamblu de pro-
cedee pur tehnice: se spune *stil* contrapunctic, *stil* omofon,
stil înflorit (figurat). Cuvîntul poate fi aplicat atât lucrării
cît și interpretării ei, atribuit atât unui autor cît și unei școli
etc., etc. Căuțînd accepțiunile cele mai curente pentru do-
menii muzicii vom descoperi însă că *stilul* poate fi întotdea-
una pus în legătură cu o anumită *économie* a elementelor de
structură întrebunîțate de un autor, un popor, o școală, o
epocă. Economia presupune alegere, care e totdeauna făcută
de *cineva*. În acest înțeles, *stilul* este omul (sau poporul, sau
epoca). Elementele materiale măturisesc despre dispozi-
țiile spirituale ale omului. Din totalitatea posibilităților,
practic infinite, *stilul* circumscrie totdeauna un număr limi-
tat; de preferință elementele selecționate au un *ce* de înrudi-
re ele, creează un teren al similitudinilor, înăuntrul căruia
devin posibile funcțiunile, adică relațiile *tipizate*. Constituirea

gură decît cel observabil într-o polcă de Johann Strauss-tatăl. Și mai întîi acest figurativ este mai puțin direct, mai plurivoc. Apoi privește o personalitate în toată complexitatea ei, nu un simplu moment pasager și cu identitate certă etc. Pînă la ce punct se poate abstractiza imaginea muzicală? E greu de dat un răspuns simplu. Ceea ce pentru un ascultător reprezintă culmea abstracției pentru altul poate fi cit se poate de concret. Amatorul mediu de muzică yé-yé va căsca la audierea unei fugi de Bach, care totuși nu pune melomanului avizat nici un fel de probleme. Am fi tentați să rezolvăm chestiunea statistic: muzica la care se plictisește cel mai mare număr de ascultători e cea mai abstractă. Nu cred însă că ar fi soluția adevărată. Dacă e cert pe de o parte că gradul de capacitate figurativă poate constitui unul din criterii, trebuie constatat că există și un alt criteriu mai direct. Caracterul mai mult ori mai puțin abstract derivă dintr-un travaliu variabil pe care creierul îl face asupra unor materiale date. Pe de o parte există configurația care este un act de sinteză și care se poate realiza în condițiunile cercetate (deci numai *sub* pragul de maximă aglomerare a evenimentelor pe unitatea de timp dată); pe de altă parte în dezghiocarea sensurilor multiple (diferențiate) pe care le presupune o configurație complexă (reflex la rîndul ei al unei structuri complexe) intervine neapărat un travaliu analitic. În momentul în care activitatea combinată de sinteză și de analiză nu mai poate avea loc din pricina unei înecări a creierului cu o cantitate prea mare de date, impresia în fața respectivului conduct sonor este de haos. De la un maximum de diferențiere a semnificației (deci de la un maximum de *abstracție* urmărit) se poate cădea direct într-un zero de semnificație, adică în zona faptelor acustice brute, neorganizate. Pe această dublă scară a densității evenimentelor sonore pe unitatea de timp și a capacității figurative (de la figurația cea mai directă la cea mai generalizată), — și deși cele două

stilului este (cu foarte mici excepții care vor fi semnalate la locul lor) determinată din afară. Ea nu se petrece printr-o reflexie sau un efort îndreptat anume către aceasta, ci într-un mod care, privit numai din etajul structurilor, *apare* ca spontan. Așa-numita autonomie a structurilor nu poate însă da socoteală de formarea nici unui stil și nici de evoluția lor. Sintem obligați să căutăm cauzele formării și evoluției stilului la alt nivel și anume la cel al logicii configurațiilor pe care am numit-o *sens*¹. În ce măsură și acesta este sau nu autonom rămîne de văzut, însă pentru moment fie enunțată aici următoarea propoziție pe care studiul de față ambiționează s-o demonstreze: *evoluția sensului determină în ultimă instanță evoluția stilului*. Cu alte cuvinte este impropriu a se vorbi de o evoluție a stilului *in sine*. Ceea ce se modifică în primul rînd este fondul de sensibilitate (al artistului și al epocii), artistul pășind în genere înainte, iar mediul urmîndu-l — mai curînd ori mai tîrziu. Fără dubiu, pentru a-și manifesta sensibilitatea sa (originală), muzicianul construiește niște lucrări unde apar date structurale noi. Mai mult chiar: se poate ca el să nici nu fie conștient de fondul său de sensibilitate original și să aibă impresia că lucrările sale rezultă dintr-o pură activitate combinatorie la nivelul elementelor structurii. Însă o asemenea activitate combinatorie n-ar avea șanse de eficiență dacă nu ar fi — conști-

¹ Stilul are modul său particular de existență. Sub forma matricelor el se dovedește extraordinar de conservator. Acțiunea modelează — în timp — pe om și produce mutații în esența ființei lui psihice, mutații care în faza inițială pot fi simple conexiuni (relee) stabilite între neuroni și care îi vor facilita (poate comanda) în viitor *același* tip de acțiune. Odată constituit, stilul nu va fi urnit din loc cu una cu două, însă dacă ceva îl poate modifica, acest ceva va fi în principal sensul nou care se cere exprimat *altfel*. Ceea ce se poate observa în traiectoria creației unui mare artist (unde acțiunea directă a sensului apare în mod evident) trebuie — cred — reținut și extins la explicarea evoluției stilului, în accepțiunea cea mai largă.

ent sau inconștient—condusă de necesitatea transmiterii unui sens nou.

Elementele de structură (mă refer aici îndeosebi la etajele *ideale*) sînt în aparițiile lor concrete de o varietate infinită. Analiza lor ca atare nu poate fi făcută în absolut, ci numai în cadrul unor stiluri determinate, ceea ce iese deocamdată din obiectivele prezentului studiu.

6. Configurația

Răvin asupra acestei noțiuni care are, cred, nevoie de clarificări suplimentare. Am numit-o „structură psihică” înțelegînd prin aceasta nu numai ideea că ea se constituie ca fapt de memorie, ci și că ea are o anumită organizare care o face aptă la aceeași și că o dată constituită ea are (sau poate avea) o anumită acțiune asupra celorlalte elemente de structură psihică alături de care este chemată să coabiteze. Să cercetăm mecanismul constituirii configurației (care nu trebuie confundată cu simpla reprezentare).

a) Inițial un act de sinteză într-o imagine de esență spațio-temporală, efectuat asupra multiplexelor date furnizate de simțurile puse în contact cu structura obiectivă materializată. Toată lumea care acordă minimumul de atenție necesar face obligatoriu, într-un grad mai mare ori mai mic, acest prim act de sinteză.

b) Un travaliu de analiză, care poate fi purtat în anumită măsură și concomitent cu actul percepției, dar în cea mai mare parte este posterior percepției și deci sintezei inițiale, urmînd-o așa cum umbra urmăzează corpul. Acest travaliu are drept scop decodarea implicațiilor funcționale, pe plan morfologic, sintactic, de finalitate și figurativ (sim-

Le poate produce în imaginea unei lucrări date. De aceea se și tînde atîta în ultima vreme a se reveni la instrumentele originale pentru muzica veche. Încăpătînarea muzicii de a rămîne legată de suportul material pentru care a fost gîndită ca și imposibilitatea de a înfrînge absolutul dimensiunilor sonor-spațiale stau mîrturie nu pentru abstracția ei, ci pentru concretul ei — mai mare decît al oricărei alte arte, poate doar cu excepția dansului.

Abstract și concret se mai întrebunîșează însă — și mai ales — cînd e vorba de sensul muzicii și anume în legătură cu desemnarea unei mai mici sau mai mari capacități figurative¹. Pentru o arie culturală dată, diverse tipuri de imagini muzicale ajung cu înetul să figureze diverse stări psihice: lucrul devine perfect împede dacă ne gîndim la genurile folclorice sau la diversile genuri simple ale muzicii orășenești (romanșă, dansuri de tot felul etc.). Dacă determinarea semantică ține numai de o convenție de limbaj sau are rațiuni mai profunde, rămîne să ne întrebăm mai departe în cursul acestui studiu. Deocamdată e suficient să o constatăm. În evoluția ei, muzica a vădit tendințe de autonomie care au dus la desprinderea unei părți din creație (și anume a părții mai dinamice) de *prilejurile* în care era intrîncată. Întîi împreună cu poezia, mai apoi și singură. În acest stadiu al muzicii *pure* era firesc să se dizolve necesitatea unui figurativ imediat și să înceapă a dobîndi tărie căutările unor sensuri tot mai complexe, exprimate cu ajutorul unor structuri tot mai elaborate și mai dezvoltate. Muzica s-a *abstracțizat*. Un anume gen de figurativ subzistă, însă el poate fi gîndit mai ales în legătură cu dispoziții psihice foarte generale ale individului, poporului, epocii. Există un figurativ în *Sinfonia în do minor* de Brahms, dar el este de cu totul altă natură și anver-

¹ În fapt vocabularul insistă mai mult asupra gradului de abstracție. Despre o muzică se *spune* mai rar că ar fi concretă, dar se subînțelege.

o oarecare aproximație — același. Aproximația ține de ceea ce Aldous Huxley numea odată „armonicele” cuvintelor (reprezentările asociative necesarmente diverse pe care cuvintele corespunzătoare le suscită în fiecare limbă). Imaginea muzicală în schimb este indisolubil legată de elementele *acustice*, deci *fizice*, deci *materiale* care-i constituie infrastructura. Nu se poate „traduce” în limbaj muzical european o piesă javaneză și nici în limbaj negro-african o simfonie de Schubert. Ceva mai mult: dacă luăm în considerare artele plastice, constatăm că inserarea operei în spațiul obiectiv în care ea prinde existență este strict determinată doar în ceea ce privește *raporturile* de distanță între elementele componente, nu și dimensiunea lor absolută. E posibil fenomenul reducerii sau măririi la scară. Perseu al lui Cellini există în piața Signoriei în dimensiune monumentală, dar există și în două sau trei versiuni mici (tot ale lui Cellini) în muzeul Bargello. Lucrările sînt diferite în materialitatea lor și în dimensiuni, nu în sensul lor. Aceeași observație cu privire la reproducerile în album *la alte dimensiuni* ale picturilor celebre. Nimic asemănător în muzică: lucrarea inserată în „spațiul sonor” păstrează obligatoriu niște dimensiuni fixe pe verticală și orizontală fără observarea căroră încetează de a fi aceeași lucrare. Un adagio cîntat allegro ar fi altă bucată, o reducere a modului curent (semitonul) la să spunem un sfert de ton ar da complet altă muzică. Relațiile matematice ale structurii nu numai că sînt (în cazul unei bucăți scrise în grafia curentă) obligatorii pentru orice execuție (cu micile abateri discutate anterior în cap. 5), dar ele nu suportă nici măcar reduceri la scară. Ele se cer materializate în structuri acustice sensibil asemănătoare ca dimensiuni absolute. Transcrierile sau eventualele transpoziții făcute pentru scopuri practice nu infirmă judecata de mai sus: dimpotrivă, o confirmă, dacă ne gîndim la modificările foarte mari pe care cea mai nevinovată și fidelă transcriere

bolie). El este cu atît mai complex cu cît fondul apercceptiv al receptorului este mai dezvoltat.

c) O recompunere a elementelor disecate analitic într-o entitate simbolică ce se integrează cu acest titlu specific unui sens general. Pentru cine „înțelege” muzica respectivă, imaginea poartă *undeva* și spune *ceva*.

d) O activitate mai mult sau mai puțin necontrolată pe planul asociațiilor. Acest etaj constituie un fel de franjuri asociative ale configurației și el poate varia enorm de la individ la individ.

Ceea ce numesc configurație este constituit în mod ideal numai după parcurgerea *tuturor* celor patru nivele analizate mai sus.

E clar acum de ce un ascultător nepregătît, deși *aude* ceea ce aude și vecinul său avizat, nu ajunge la stadiul în care configurația să se fi format (ca *structură psihică*) și să fi ocupat un loc în *memorie*. El rămîne la simpla percepție, constituită ulterior în reprezentare *nesemnificativă*. Între cel care nu pricepe nimic, deși aude, și cel care pricepe imediat *totul* dintr-o imagine muzicală (la care deci configurația se constituie spontan cu maximum de precizie și adecvare) se rînduiește masa celor care în variate grade înțeleg *parțial* sensul unei imagini. Aceștia sînt ascultătorii medii și la ei se dovedește adesea a fi foarte activ nivelul asociațiilor. Ei sînt cei care au la audiție reprezentări vizuale, care imaginează acțiuni etc. Audiția repetată precizează pentru ei configurația atît în particularitățile parcursului sonor cît și în planul finalității și în cel figurativ, nu însă în cel morfologic și sintactic pentru înțelegerea căruia nu au pregătirea necesară.

Din punctul de vedere cîștigat în urma acestei demontări a mecanismului constituirii configurației, se înțelege — cred — mai bine de ce am numit-o *structură psihică*. Ea nu este nicicum un fapt simplu, ci are o organizare funcțională deo-

Întrebări mai complexe se nasc dacă luăm în cercetare coordonatele configurației. Se vorbește enorm de *subiectiv* și *obiectiv* în muzică, de *concret* și de *abstract*, înțelegându-se adesea lucruri total diferite. Discuțiile în contradictoriu pe aceste subiecte seamănă citeodată cu niște partide de floretă ce s-ar desfășura între adversari cu ochii legați. Să încercăm a vedea căror realități le pot corespunde termenii amintiți. *Concret* — *abstract*. Nu este vorba în capitolul de față — evident — de așa-nunțita „muzică concretă”, ci de caracterul mai concret sau mai abstract al imaginii muzicale în general. Care sînt elementele obiective ce ne pot determina să socotim o muzică mai abstractă ori mai concretă? Înainte însă de a intra în fondul problemei ar fi poate bine să mai înălțăm turmă de pe parcurs o confuzie posibilă. Despre muzică se vorbește adesea ca despre „o artă abstractă” sau „cea mai abstractă dintre arte” etc. Astfel de judecăți emană mai cu seamă de la nemuzicieni, pentru care arta sunetelor a fost întotdeauna înconjurată de mister. „Impalpabilul” materiei sonore nu ar trebui totuși să ne inducă în eroare, așa cum faptul că nu putem vedea sau pipăi radioactivitatea nu poate duce la concluzia că ne aflăm în prezența unui fenomen nematerial. La nivelul materialului, muzica este cît se poate de concretă. Ceva mai mult: relația dintre idee și material este aci mai fixă, mai rigidă decît în alte arte. Imaginarea poetică — de exemplu — deși are un suport în materialitatea cuvîntului (scris ori rostit) se construiește la nivelul unor noțiuni, deci a unor elemente abstracte de gîndire. Ea își păstrează și totuși bună parte din caracterul ei primar. Deși între originalul hmeric și traducerea germană nu există nici un *cuvînt comun*, sensul este (sau are șansa de a fi) — cu

sebit de complexă, deci o *formă*, și implică un rezultat global, deci un *conținut*. Că totul se petrece cu înțeața fulgerului în creier nu înseamnă deci o dovadă în plus despre perfecțiunea acestuia.

Am văzut că etajul prim al configurației este un *act de sinteză* al psihicului, pus în contact (prin simțuri) cu structura obiectivă și ducând la înmagazinarea în memorie a unui profil sonor caracteristic. Dar pentru ca actul de sinteză să poată avea loc, declanșând apoi restul (analiză, recompunere, activitate asociativă), trebuie să existe la nivelul structurilor obiective niște calități particulare. Nu orice este imaginat ca structură în ordinea materialului se transformă automat în structură psihică. Corolarul acestei constatări este că valoarea (tehologică) a structurii obiective este determinată de configurație și că de fapt sistem obligăți să căutam la acest nivel al incertului (configurația) justificările pentru etajul certului (structura). Este aici o contradicție internă a oricărei judecăți estetice și orice depășire a contradicției este numai aparentă. Logica materialului este condusă de logica reprezentărilor. Nu există o logică a materialului *in sine*. Ceea ce *pare* logică a materialului este în fond dictat de experiența unei logici a percepțiilor și a reprezentărilor. Înăntăm acordul de dominanță cu cel de tonică pentru că o experiență îndelungă ne-a învățat (pe noi, cei dintr-o anumită arie stilistică și deci spirituală) că perceperea acordului de dominanță urmată de perceperea acordului de tonică dă sentimentul (și creează reprezentarea) cadenței, nu pentru că ceva în *constituția* acordului de dominanță cere în vreun fel înălțuirea cu tonica. Toate funcțiunile muzicale sînt relații tipizate pe bază empirică în cadrul unei arii stilistice concrete. (Asupra motivelor pentru care unele relații sînt tipizate și altele nu, ceva mai departe, cap. 13.)

Configurația unei imagini își trage justificarea din participarea la un *sens*. Orice sunet semnifică în primul rînd sursa

diția existenței ei. Deci imaginile se risipesc ca fumul, abia încheigate (în măsura în care apucă să se închege). Poate fi amuzant pentru citeva experiențe însă ca modalitate estetică nu are perspective deosebite.

c) Oricîtă libertate ar avea interpretul *înainte* de a începe să cînte, ascultătorul intră în contact cu o *singură versiune* (cea efectiv executată), care îi apare ca și cum ar fi fost predefinită. Nu are nici o importanță *practică* numărul evasi-infinit de variante posibile. De fapt la orice execuție ascultătorul e văduvit de numărul uriaș de variante posibile (lucrarea ar vrea să fie *totalitatea* acestora) și posesor cert al experienței uneia singure. Dacă aceasta este pe deasupra și una din obișnuitele prime și ultime audiții (eventual fixată pe disc) e neîndoielnic faptul că niciodată ascultătorul nu va cunoaște opera (constituită din — teoretic — nepuizabilul număr de variante) ci numai o singură fațetă. Fațetă cu atît mai puțin semnificativă cu cît participă în mai mare măsură de la hazardul pur. Opera cea mai nedeterminată este în mod fatal cea mai incognoscibilă, și — ca să vorbim clar — cea mai inexistentă.

Ca ființă dotată cu simțul auzului sînt invadat de hazardul sonor pur în toate clipele de trezie și chiar în somn. Nu pot asimila artei o porțiune de hazard sonor doar pentru că este semnată de cineva și pentru că sînt invitat s-o ascult în condiții speciale.

În măsură în care deci aleatorismul caută să regăsească ceva din spontaneitatea unor stadii anterioare ale evoluției muzicii, el poate afla aplicații interesante. La fel, ca mijloc tehnic comod în anumite împrejurări, cînd densitatea evenimentelor — determinată de urmărirea unui sens — este suficient de mare pentru a face inutilă determinarea totală. Eri-jat însă în categorie estetică nu are — cred — șansa de a aduce ceva nou și substanțial în evoluția muzicii.

sonoră: astfel zgomotul motorului semnifică prezența unui motor în mers, cîntecul păsării semnifică prezența păsării etc. Sunetul poate semnifica și o cauză directă: de pildă frecarea frunzelor uscate pe caldarim semnifică prezența vîntului. În actele de *comunicare* sonoră însă (semnale, vorbire, muzică) semnificația directă a sursei sonore rămîne secundară față de o altă semnificație superioară care se orînduiește într-un *sens*, posibil numai în cadrul unui limbaj. Un anume semnal al sirenei de la fabrică semnifică ordinul de începeră a lucrului, un altul semnifică ordinul de încetare. O frază rostită este simplu *semnificant* menit să comunice un *semnificat*. Prinderea sensului unei fraze este posibilă doar în cadrul unui limbaj cunoscut. În același fel imaginea muzicală semnifică ceva. *Ce* anume, vom căuta să discutăm în capitolele rezervate sensului muzical, mai departe în cursul acestui studiu. Deocamdată fie enunțată propozițiunea: *o imagine muzicală își găsește justificarea numai participînd la transmiterea unui sens*. Etajul la care se determină sensul unei imagini este cel al configurației, nu cel al structurii.

Ocolind pentru moment problemele foarte complexe legate de sens, să încercăm să aprofundăm în continuare analiza configurației *in abstracto*. Scoțînd deci din discuție — deocamdată — caracterul ei de *energie psihică*, de *efect*, să ne oprim o clipă asupra identității ei primare: fapt de memorie. În receptarea unei imagini conștiința înregistrează un *parcurs temporal sonor cu un profil determinat și ireversibil* și care nu se identifică nicidecum cu structura, așa cum drumul pe brîna mare a Caraimanului de la cabană la Crucea Eroilor nu dezvăluie structura geologică a masivului muntos — ci constituie doar un parcurs obligatoriu. Să luăm o temă cunoscută de toată lumea: să zicem, temă inițială din *Don Juan* de Strauss. Structura este complexă, pasta armonică și orchestrală densă și strălucitoare, însă conștiința ascultătorului merge — obligat — pe cărarea abruptă a temei as-

cu ultrasunete (cîinii, cel puțin, o aud; dacă le și place este o întrebare aparte). E greu să-ți stăpînești veselia mai ales cînd vezi seriozitatea cu care se oficiază de regulă în astfel de cazuri. Totuși o glumă repetată devine cel mai năstrăt lucru din lume. Să lăssăm deci aspectele hilare să-și epuizeze existența efemeră și să încercăm a vedea împede implicățiile teoretice.

Luat ca modalitate estetică — și nu ca simplu mijloc tehnic comod pentru a face posibilă construirea anunțitor suprafețe în funcție de intenții de conștient bine determinate — aleatorismul se pretează unor puncte de vedere critice, care-și ating cu atît mai sigur ținta cu cît gradul de hazard admis este mai mare.

a) Se face apel la fantezia executantului *fără a-i furniza însă* (asa cum se întîmplă în muzica de jazz sau în cea populară) *scheme structurale îndejuns de clare* (toată muzica bazată pe grafism, letism etc.). De unde la un moment dat compozitorul ambicioasă să răpească interpretului pînă și etajul structurii infinitesimale, acum ar vrea să-i pună în sarcină tot ce nu s-a ostent el să determine, adică — practic vorbind — cvasi totalitatea micro- și macrostructurii. Pe această cale însă se strecoară în execuție, în mod fatal, de cele mai multe ori doar niște automatisme nesemnificative. Chiar și un improvizator dotat excepțional își automatizează de la un timp încolo improvizățiile, pentru a nu pomeni de interpreții de forță medie.

b) Irationalitatea tot mai mare a raporturilor de succesiune (ritmice și melodice) și de simultaneitate (armonice și polifonice) *elimînd progresiv posibilitatea constituirii imaginii*. În structură — mai precis în infrastructura materială — orice urmă de intenție dispare în cazurile extreme, iar configurația fiind mișcătoare ca valurile oceanului nu poate deveni fapt de memorie. Am văzut însă că tocmai aceasta este con-

cendente, fără a putea pătrunde în toate tainele infrastructurii. Configurația rezultă din experiența acestui parcurs obligat (care în cazul dat poate place unora și displace altora, evident!) și se constituie în memorie a acestui parcurs, asociată cu memoria unei anumite culori armonice și timbrale și aceea a unei dinamici particulare. Structura materializată (actualizată) *devine* pentru ascultător configurație în actual auditivei. Însă configurația nu este și nu poate fi completă de la prima auditive, de îndată ce e vorba de o piesă cît de cît complicată. Ea devine completă în momentul în care — prin experiențe reiterate — memoria a înregistrat profilul particular, ireversibilitatea și relația mai mult sau mai puțin fixă dintre elementele componente ale parcursului tem-poral propus. Un flux muzical care ar propune un parcurs fără (suficiente) puncte de reper nu ar ajunge să se constituie în configurație. În consecință el și-ar rata menirea principală care nu este alta decît ca *prin mișcarea configurațiilor* să participe la edificarea și transmiterea unui *sens*. Corolar inevitabil: există praguiri sub care sau deasupra cărora elementele structurii obiective nu pot coborî sau urca fără a înceta *ipso facto* de a furniza reperele absolut necesare constituirii configurației în psihicul ascultătorului. Un astfel de prag este de exemplu viteza maximal admisibilă a succesiunii sunetelor, un altul cantitatea de evenimente aglomerate pe unitatea de timp, un al treilea diferențierea necesară a poziției sunetelor (rămîne să reflectăm temeinic cîtă valoare și aplicabilitate pot avea în muzică glissandele), un altul în fine gradul de finețe la care poate ajunge disecarea ritmică s.a.m.d.

Ajuns în acest punct al argumentării, socot potrivit să insist asupra caracterului special pe care semnul (elementul acustic — a nu se confunda cu semnul grafic!) îl are necesar-mente în muzică. Zona estetică în general presupune o anumită autonomie a *semnului*, în înțelesul că el se vădește

viitoarea imagistică sonoră s-a ridicat pe adevărate culmi. Creatorul modern de muzică a asumat tot mai mult și rolul unui interpret virtual, lăsând în seama celui real doar traducerea în viață a unui șir tot mai lung de recomandări. Reacția s-a manifestat în deceniul al 6-lea al veacului nostru sub forma *aleatorismului* care — pornit din intenții explicabile — n-a întârziat să se dovedească a fi — cum spunea recent un critic francez — viermele care roade tot mărul pe dinăuntru.

Problema merită să ne oprim asupra ei. Mai întâi trebuie remarcat că sub numele de aleatorism se grupează procedee foarte diverse, care pornesc de la inocente latitudini lăsate interpretului de a alege *el* ordinea fragmentelor (uneori i se indică 2—3 trasee posibile), continuă cu o anumită relaxare ritmică (nu se mai scrie în măsura tradițională, se apelează la valori scurte și lungi, dar absolutul duratei acestora e de asemenea lăsat în seama interpretului), se amplifică cu suprapunerea unor asemenea fragmente libere ritmic constituind suprafețe polifonice mai întinse — de asemenea indeterminate ritmic, și — după diverse aventuri în zona indeterminării melodice — culminează (sau eșuează?) într-un grafism (uneori letrism) care pretinde a furniza doar sugestii interpretului. Se vorbește de o muzică „intuitivă“ unde interpretul e presupus a trage din câteva fraze meșteșugit alcătuite — scrise și eventual însoțite de desene infantile — substanță pentru a cînta treizeci de minute sau treizeci de ore în șir. Se poate orice. La acest stadiu se poate pune în fața interpretului cartea de telefon, codul penal sau lista de bucate de la bodega din colț. Sau i se pot, pur și simplu, arăta un aspirator de praf, un pieptene de purici și un ibric de aramă găurit invitîndu-l să cînte „muzică“ pe care o deslușește în aceste obiecte. Într-un stadiu avansat de blazare nici nu se mai specifică instrumentul: poate fi clarinet, orgă mare, bombardon ori mașină de scris, sau chiar o formație constituită *à piacere*. Iar culmea rafinamentului pare a fi (mai recent) muzica făcută

important și ca *purător de sens*, dar și *în sine*. Orice operă artistică implică *forma* și *materialul*, care nu sînt indiferente, ci prețioase în concretul lor. Există o lume a semnelor cu identitate estetică și ea tinde istoricește spre o autonomie mereu mai mare. Ceea ce vreau să subliniez aci este că — independent de această autonomie parțială — lumea semnelor cu identitate estetică n-a putut niciodată și nu va putea nici de aici înainte să se elibereze de necesitatea de a comunica un *sens*. O lume în sine a semnelor de esență artistică este *teoretic imposibilă*: imposibilitatea derivă din însăși natura, definiția și funcția semnului ca atare și anume: a constitui o punte între o reprezentare care există inițial într-un psihic și care cu ajutorul semnului (material) este comunicată (semnificată) altui psihic. O lume în sine a semnelor este o *contrazicere în termeni*. Semnul există în funcție de limbaj, în cadrul căruia dobîndește un sens. A-l tăia de sens înseamnă a-l amputa de la rostul său fundamental, a constitui silnic o lume a obiectelor fără nici o utilitate, supusă inevitabil atrofiei și dispariției. Desprins de sens, semnul își pierde echilibrul și se prăvălește în neant. Nici chiar identitatea estetică afișată nu-l salvează de la pieire. De fapt, în aceste condiții el se naște mort.

Pentru a ilustra demonstrația precedentă, invit cititorul să imagineze cum s-ar petrece lucrurile într-un domeniu înrudit artei muzicale, dacă am încerca să edificăm o lume a semnelor fără sens (fie acceptată pentru moment această frază illogică: n-am inventat-o eu, ea scoate la răstimpuri capul în diverse sectoare de activitate artistică). Să ne gîndim la recitare (dramatică ori lirică, n-are importanță) unde relația autonomie a semnului se observă perfect. Există pe de o parte sensul comunicat, pe de alta actul recitării, realitate estetică de netăgăduit, cu aparentă autonomie. Ce s-ar alege de arta recitării dacă actori geniali ar veni să declame pasionat silabe (organizate eventual și în ritmuri) fără sens?

După un prim șoc de interes datorat curiozității și care ar ține foarte scurt timp, totul s-ar prăbuși în indiferență și uitare. Ce se alege din arta muzicală dacă unii compozitori năstrușnici înălțune sunete și acorduri (interesante poate în ele însele), însă într-o ordine arbitrară și necolaborând între ele la edificarea unui sens?

Identitatea configurației poate fi asigurată — am văzut — numai de existența unor puncte certe de reper; valoarea ei (în desfășurarea unui sens) este determinată de capacitatea de a angrena resorturi cât mai profunde ale personalității, de a cuprinde la un moment dat total ființa ascultătorului (stadiu atins când acesta nu mai e — subiectiv — el însuși, ci chiar muzica), de a suscita *post factum* multiple asociații și reprezentări, care pot constitui tot atâtea motive pentru ascultător de a *reveni*, de a dori să refacă experiența actualui audii. Configurația este variabilă de la ascultător la ascultător, de la audii la audii, și are diverse grade de permanență în memoria fiecăruia. O medie se poate totuși întui. Pornind de la ce a vrut compozitorul (mă refer numai la cel cu talent) în mintea cărui configurația are o precizie și o fixitate maxime, ea suferă diverse avataruri în diversii indivizi care o preiau. Se poate admite că pentru o piesă dată există totuși niște limite și că pe linia ideală (cea din mintea compozitorului sau a unui interpret genial) ori în preajma ei, se aglomerează pînă la urmă cel mai mare număr de accepțiuni individuale. Atunci putem spune că o muzică este „înțeleasă”. Autorii clasici sint cel mai bine „înțeleși” pentru că asupra operelor lor există cel mai mare număr de configurații relativ concordante. În funcție de epocă, mediu etc., configurația este într-o permanență evolutivă, în timp ce structura (pentru o bucată scrisă) rămîne practic vorbind fixă. În concluzie, parcursul sonor *nememorizabil în particulăritățile lui*, care deci nu are șansa de a da naștere unei configurații (structură psihică, cu toate implicațiile de natură

„melodiei infinite” este grăitoare pentru estetica romantismului ajuns la apogeu. A trebuia să se dezvolte din plin înaintea de a fi contrazis de B. Vremea modernă (dintr-o tendință anti-romantică foarte explicabilă) a insistat mai mult asupra unor imagini cu caracter discontinuu: frecvențe armonice de ritm, mari și continue salturi melodice, surprize armonice de tot felul, orchestratie în permanență schimbare timbrală etc. În materialitatea lui, fenomenul nu spune mare lucru. Nu există argumente apriorice decisive nici în favoarea continuității nici în cea a discontinuității. Întrebările esențiale sînt altele: pe de o parte în ce măsură imagistica de continuitate poate asigura desfășurarea și dramaturgia unui sens, pe de alta în ce măsură continuitatea sensului poate supraviețui în condițiile unei imagistice permanent discontinue. Exaltarea în *abstracto* a virtuților uneia sau altele din cele două modalități este cu totul nemotivată.

Fix — mobil. Stabilitatea atînsă progresiv de imaginea muzicală în creația cultă europeană nu constituie nicidecum regula. Muzica populară de pretutindeni, muzica bisericască în mare parte, majoritatea pieselor de jazz astăzi vădesc o mare mobilitate a imaginii în sensul că elementele melodice, ritmice, agogice sau dinamice (sau toate la un loc) pot suporta și efectiv suportă o mare diversitate (în anumele limite totuși) în actual execuției. Oraltitatea, sau — în alte cazuri — imperfecția fixare grafică a structurilor fac ca execuția să fie în bună măsură și creație (la etajul micro- și macrostructurii). Între modelul ideal (preexistent în felul arătat la cap. 5) și realizarea concretă se produce de fiecare dată un raport diferit, fiind de abilitatea, memoria, fantezia executantului, ca și de unele circumstanțe exterioare (moment, ambianță etc.). Muzica europeană cultă a atins o mare perfecțiune în notație și — într-o măsură paralelă — virtuozitatea compozitorilor în a fixa pe hirtie aproape toate intențiile lor pentru

tetizabilă la audiere) iar intenția artistică se îngroapă în faptul acustic brut. În evoluția istorică se poate constata că de câte ori cantitatea de evenimente acustice se aglomerează pe un plan al structurii ea tinde să se rarefieze pe altele. Exemplul cel mai comod este o comparație între subtilitățile ritmice și melodice la care poate ajunge monodia (a se vedea în special muzica orientală) și sărăcirea relativă a liniei melodice în arta polifonică unde se câștigă însă alte valori. Sau un exemplu mai recent: complexitatea ritmică se mariază la Stravinsky cu o certă simplitate în planul melodic; invers, Schönberg, punind un accent deosebit pe tensionările intervalice, a schematizat instinctiv profilul ritmic. Diferențierea maximă pe *toate* planurile structurii obiective este teoretic imposibilă: s-ar depăși pragul de sus al numărului de evenimente aglomerabile pe unitatea de timp. Configurația respectivă s-ar opaciza: profilul caracteristic ar dispărea. Un echilibru de forțe la cel mai înalt nivel de dezvoltare al tuturor elementelor de structură este utopic. El ar presupune o complexitate a raporturilor de succesiune și simultaneitate cu totul neanalizabilă la audiere și probabil nesintetizabilă într-o configurație unică.

Continuu — discontinuu. În alcătuirea lor internă, ca și în succesiunea lor, imaginile pot fi concepute avându-se în vedere principii de simetrie evidentă (de ex.: progresii, dublări motivice, reprize), de axare tonală, de înlănțuire discursivă, de continuitate a mișcării etc. Dar ele pot fi construite și în baza unor contraste (interne și de succesiune). Dacă analizăm epoca romantică ne dăm seama că ea a excelat mai cu seamă într-o estetică a continuității (cu toate că agreea loviturile de teatru, contrastele spectaculoase; era aci mai mult un punct de program decât o realitate intrinsecă mentalității romantice și, oricum, contrastele erau imaginate mai mult între suprafețe mari). O idee ca cea a

asociativă), nu poate fi un important purtător de semnificație. În câmpul artei muzicale el nu poate pretinde la o identitate clară. Virtutea sa principală rămâne în multe cazuri doar șocul pur, însă trebuie subliniat că nimic nu se uzează mai repede decât șocul pur. Omul se obișnuiește cu toate; răspunsul său la faptul acustic *brut* nu poate fi decât unul din următoarele două: sau devine insensibil, sau caută să evite locul zgomotului.

7. *Recompunerea imaginii*

E departe de mine gândul de a pretinde oricărei analize să facă permanent disecția materialului pe triplul plan de existență a faptului muzical ori pe (ireductibil) dublul aspect al imaginii. Realitățile analitice sînt cele care sînt; ele trebuie cunoscute și gândite cu claritate. Abia după aceasta activitatea critică practică are posibilitatea de a recompune imaginea și a o discuta ca pe un tot. Ascultătorul de elită care este criticul muzical nu e nevoit să arate la tot pasul *cît* știe, dar hotărît că trebuie să știe foarte mult pentru a nu face greșeli grave. Răsunetul pe care-l au cuvintele sale îi creează niște responsabilități extraordinare, de care numai autoritatea unei științe (în înțelesul cuvîntului francez „savoir“) cît mai întinse, unită cu experiența și cu buna credință permanent redovedită îl pot absolvi.

Activitatea criticului presupune o excepțională abilitate și un foarte sigur simț al valorii, pentru că în cuvinte puține, dar alese cu cea mai mare grijă, el este obligat să sugereze esența unei lucrări, să încerce o integrare stilistică și să exprime (explicit sau implicit) judecata de valoare. Prin prisma clarificărilor teoretice care au făcut obiectul capito-

lelor trecute, devine posibilă o primă aplicație și anume: critică insuficient susținută de un fundament estetic plauzibil. Cunoașterea muzicii implică și cunoașterea gândirii despre muzică.

a) Arătăm că tranșurile structurii psihice pe care am numit-o configurația imaginii sunt în general formate de o cantitate variabilă de asociații. Adevărul este că muzica poate fi ascultată în diverse feluri și că dacă foarte mulți oameni nu pot auzi o bucată fără să imagineze imediat o acțiune a cărei ilustrație bucată ar fi, sau fără să aibă reprezentări vizuale mai mult sau mai puțin precise, rămân totuși destui cărora audierea muzicii nu le suscită reprezentări adiacente. Ei consumă muzica (de orice fel, chiar programatică) în datele ei proprii și sunt satisfăcuți sau nu pe un plan de apercipie pur sonoră. Cu toate acestea, un anumit gen de critică, foarte la modă chiar și astăzi, se fixează la *acest etaj* (real, dar foarte depărtat și foarte subiectiv) al imaginii muzicale și se mulțumește a face aci o poetizare adesea teribil de găunoasă, ignorând mai mult sau mai puțin realitățile mai directe, mai tangibile ca să spunem astfel. Problemele de structură rămân de cele mai multe ori în totală obscuritate, iar relația necesară structură-configurație (sau cum am spune în vechea terminologie: realitate sonoră — efect psihic) este escamotată complet. Toate poveștile despre „eroul” care se zbate, luptă, învinge sau e răpus nu au prea mare consistență. Ele reprezintă doar intruziunea unor șabloane literare în câmpul analizei muzicale și asternute pe hirtie sint sortite a face distracția generațiilor care urmează. Un anumit public, nu foarte cultivat și — fără îndoială — puțin naiv, poate fi la un moment dat încălzit de asemenea „analize”; cauza obiectivă pentru care ele sint lovite pînă la urmă de nulitate (totală sau — în exemplele foarte reușite poetice — parțială) este că ele ar vrea să *dea seama* de realități destul de complexe

8. Caracterile imaginii

o tendință (care ar putea să ne dea serios de gîndit) de a se înlocui tot mai mult contactul direct — singura rațiune de a fi a artei — cu un contact mijlocit de către informații, comentarii și aprecieri. Cantitatea de evenimente cu care ne simțim obligați să ne ținem la curent depășește cu mult posibilitățile și nevoile noastre reale de consum. În lăcomia de a ști cit mai mult sintem pîndiți de primejdia de a *cunoaște* tot mai puțin. În aceste condiții, un minimum de prudență ne cere să ne preocupăm cel puțin de *calitatea* informației.

În aparițiile lor concrete (în orice fel de muzică), imaginile pendulează — pe diverse coordonate — între poli opuși: *dens* — *rarefiat*, *continuu* — *discontinuu*, *fix* — *mobîl*. Sint enunmerate aci coordonate care se referă în principal la dispozițiile structurii, subînțelegînd de fiecare dată și reflexul acestuia în configurație. Există alte coordonate care se pot studia mai bine tocmai din punctul de vedere al configurației, subînțelegînd de asemenea niște corespondențe precise pe tărîmul structurii: *concret* — *abstract*, *subiectiv* — *obiectiv*. (E greu, după ce am constatat dihotomia imaginii, să ne putem lipsi în analiza teoretică de a cerceta în ce fel o calitate se răstîrînge asupra unui plan sau altuia.) Să analizăm pe rînd aceste aspecte.

Dens — *rarefiat*. Cantitatea de informație (densitatea evenimentelor pe unitatea de timp dată) poate varia între un minim sub care imaginea nu apucă a se constitui (nu dobîndește calitatea de a angrena atenția și memoria) și un maxim dincolo de care imaginea devine opacă (neanalizabilă și nesin-

nicidecum o rațiune suficientă pentru abandon. Răul care se poate face mișcării muzicale dându-i-se iluzia unei lipse de răspundere e mai grav decât oricare altul.

În ultimele decenii s-a consolidat — cam peste tot în lume — un fel de teren al opiniei, oarecum desprins de realități, pe care se duc bătăliile. Opera nu mai este privită în esență și în funcționalitatea ei, ci mai mult ca obiect al unui fapt de opinie. Nu interesează din cale-afară citii oameni *aud* muzica, ci citii *află* despre ea. Nu interesează care este *efectul real* al lucrării ci în *ce termeni* se relatează despre ea. Faima se construiește și se destramă mai mult în jocul savant al publicității; majoritatea amatorilor de artă cunosc mai ales *nume* noi, dar prea puțin *opere*. Perdeaua de fum a „opinie despre“ își manifestă existența până și în sala de concert. O lucrare nu se mai oferă în general publicului fără niște comentarii al căror rol este (că și-o mărturisește autorul sau criticul sau că nu și-o mărturisesc, n-are deosebită importanță) de multe ori doar *să ascundă opera* în dosul unui paravan de fraze sugestive. Fac de asemenea o frumoasă carieră titlurile originale (alt mod de a ascunde câteodată lucrarea). Cam același rol îl au până la urmă și dese interviuri în care o sumă de compozitori explică ce au vrut sau vor să facă. Ca și cum arta se explică! Puțină lume pare a mai fi conștientă de condiția *sine qua non* a artei: *a comunica prin mijlocirea materialului*. Explicațiile nu vor putea niciodată înlocui acest prim moment de emoție reală, iar dacă este nevoie de foarte multe comentarii e mai totdeauna semn că opera însăși nu are destulă vigoare. Marii autori tragici se supuneau judecății publicului atenian fără explicații!

Desigur, nu putem pretinde vieții moderne să se restrângă la contactul direct între public și operă. Nevoia de informație este enormă și activitatea critică *poate* servi atât artiștilor cât și publicului *dacă* este condusă cu perfectă competență, talent și bună credință. Nu rămâne mai puțin adevărat că există

ale imaginii doar aplicându-se asupra zonei celei mai exterioare a configurației. E ca și cum am vrea să ridicăm în brațe un copil, apucându-l de moțul beretei.

b) O eroare la fel de curentă și poate mai gravă, pentru că drapată „științific“, este aplecarea exclusivă asupra structurii (obiective) și refugiul într-un descriptivism steril. Criticul este încântat că a priceput principiile de maximă generalitate ale funcționării mecanismului (câteodată i le explică compozitorul) și se întinde în explicații amănunțite, care până la urmă nu spun mare lucru. Ceva mai mult: se strecoară încetul cu încetul ideea greșită că structura obiectivă (cu condiția să fie analizabilă) reprezintă cumva realitatea ultimă a imaginii muzicale, că deci activitatea și rostul compozitorului s-ar reduce la a pune în picioare niște structuri. O dată explicată structura, restul nu mai are nici o importanță. Prin breșa creată de această idee intră câteva erori foarte răspândite în gândirea estetică a vremii noastre (care trimise și retrimise permanent de la critici la compozitori și înapoi fac „boule de neige“):

— ideea că structura însăși e valabilă numai dacă este „nouă“, dacă — cu alte cuvinte — e suficient de „frapantă“ pentru a trezi în calitatea ei de structură și, practic vorbind, în particularitățile ei cele mai exterioare interesul observatorului;

— ideea că evoluția artei muzicale ar fi tot una cu evoluția (considerată autonomă) a structurilor;

— ideea că structuri preluate din alte domenii și „traduse“ într-un fel sau altul în muzică (mă întreb pe baza cărui dicționar — al arbitrarului?) vor fi neapărat eficiente în noul domeniu.

Am căutat să arăt în capitolele precedente de ce investigația purtată exclusiv la etajul structurilor obiective nu poate în nici un chip da socoteală de imaginea muzicală, deci de muzică în ansamblu.

de existență presupune o permanență nuanșare și îmbogățire). Creția artistică are — în principiu — scopul să produecă obiecte artistice menite a fi *integrate* (pentru mai lung ori mai scurt timp, citeodată chiar pentru toată viața) în orizontul psihic al oamenilor. Observăm însă, în practica ultimilor ani, cum ascultătorul (și împreună cu el specia de ascultător privilegiat care este criticul) pare a se mulțumi cu *prime și ultime* audii, fără preocupări deosebite pentru eventualitatea verificării în timp a unor prime impresii. În aceste condiții, criteriul de apreciere se va dimensiona inevitabil după cantitatea de amuzament și forța de impact furnizate de muzică într-o astfel de audii unice. Ceea ce nu poate da în nici un chip socoteală despre *adeverata* valoare a piesei respective.

e) Se neglijează (cu sau fără voie) factorul public. Muzica și arta în general, cărora li se creează și întreține iluzia absenței acestui factor — sau cel puțin iluzia importanței lui cu totul minore — tind să devină o serie de afirmații făcute fără preocuparea de a se ști pentru *cine* se afirmă. Or, dacă e de cele mai multe ori greșit să faci artă pentru a flata înțelegerea comună (cvasi-inevitabil conservatoare, în sensul rău al cuvântului) mi se pare la fel de eronat a considera arta o simplă proiectare în afară a unor atitudini subiective. Anatomia imaginii dezvăluie cele trei nivele de existență ale faptului muzical care nu poate fi gândit decît ca teren de reușire (în comuniunea unui sens) a celor trei factori: autor, interpret, ascultător.

f) Finalmente se eludează problema sensului și implicit aceea a unei autentice judecări de valoare (scopul ultim al oricărei activități critice). Îșelată de justificarea teoretică (falsă; se va vedea mai bine de ce, în capitolele consacrate sensului) a autonomiei complete a faptului estetic, critica se consideră de foarte multe ori absolută de această saraînă. Recunosc că e o saraînă foarte grea, ceea ce însă nu constituie

c) Așa cum între un obiect și imaginea lui reflectată zona de contact este suprafața reflectantă, tot astfel între structurile muzicale obiective și structurile psihice reflexe zona de contact este durată concretă a execuției vii. Pentru cine nu are vremea (sau pregătirea) de a studia în partitură structurile și totodată nu are nici capacitate imaginativă foarte dezvoltată pe planul sonor (de fapt nici chiar compozitorul nu o posedă pentru lucrările foarte complicate *totale*)¹ singura cale de cunoaștere deplină a operei muzicale rămîne experiența actului execuției. Am văzut însă că orice execuție este numai o realizare *posibilă* a structurilor. Se uită prea adesea acest amănunt și se discută despre o asemenea realizare mai mult ori mai puțin intimplătoare ca despre lucrarea însăși. Cite execuții însă se pot lăuda că restituie fidel lucrarea (mă gîndesc la atîtea prime audii aproximative), și mai ales cite execuții vin să constituie consecvent acel etaj al structurii infinitezimale a cărui nemaiapomenită complexitate am căutat s-o pun mai înainte în evidență.

d) De multe ori critica scapă din vedere că o lucrare este chemată la o viață *în timp* (deoarece — explicăm noi — configurațiile nu se pot preciza dintr-odată și legea lor

¹ Există — evident — grade. Pentru un simplu cîntec de copil, pentru un conduct armonic nu prea complicat și omogen pe plan timbral, pentru lucrări scrise într-un limbaj cunoscut și încorporate în sonoritatea unor formații tradiționale, capacitatea imaginativă a lectorului pregătit atinge procentaje extrem de ridicate, datorită unor asociații între semnul grafic și realizarea acustică îndelung experimentale. Compozitorul, la rîndul său, dispune de un fond (mai mult ori mai puțin bogat) de asemenea asociații, iar creția muzicală se bazează într-o bună măsură — variabilă desigur de la om la om — pe activitatea combinatorie purtată asupra unor elemente preexistente în conștiința muzicală a autorului. Și chiar cînd este vorba de configurații complexe și cu totul originale, compozitorul cu experiență nu are totuși nevoie să-și audă lucrările pentru a ști *aproape* exact cum sună ele. El este singurul care a pornit de la configurații și se poate lesne întoarce la ele.

tem filosofic încă niciodată conceput. Afirmatia însă că muzica ar exprima din cînd în cînd „adevăruri“ și „adîncimi“ filosofice, afirmație avansată cu multă generozitate și lăsînd să se presupună existența unor probleme și soluții la nivelul conceptelor, este doveditoare pentru necunoașterea, fie a filosofiei, fie a muzicii.

*

Alegerile continue pe care un individ le face în cursul existenței sale îi conturează profilul etic, îi dezvăluie *ethos*-ul. Acesta se deduce deci nu din declarații ci din *acțiune*, iar acțiunea — deși necesitatea ei este în genere semnalată de inteligență — este determinată de voință și de sensibilitate, adică exact de cele două facultăți psihice despre care muzica mărturisește cel mai direct¹. Într-un fel sau altul, muzica este prin urmare legată direct de *ethos* (al individului sau al comunității). Să vedem *cum*.

Am văzut că muzica transmite (comunică) și *invită* la împărtășirea celor transmise. Țelul ei nu este de a se constitui pur și simplu în obiect care poate fi luat sau lăsat, ci de a transpune o anumită tensiune psihică (afectivă sau volitivă în esență) din cel ce produce sunetele în cel ce le recepționează.

Devine deci esențială întrebarea: *la ce ne invită muzica*. La distracție, la contemplație, la meditație, la mișcare, la împărtășirea unui sentiment de un fel sau altul (durere, bucurie, nostalgie, exuberanță, tandrețe, minie, resemnare, entuziasm etc.), la încercarea de vizualizare a unor imagini exterioare, la sentimentul în fața imaginilor exterioare, la deri-

¹ Fără îndoială, rolul inteligenței în elaborarea operei de artă este foarte mare. Ea este înregistrată — la recepție — ca atare, atunci cînd — de pildă — admirăm unele soluții ingenioase. În ansamblu însă, în recepția artistică, nu se apreciază în primul rînd inteligența care în specificul ei are cîmpuri de manifestare proprii mult mai concludente.

II. SENSUL

10. Preliminarii

114
65
—
49

Am exclus posibilitatea existenței în limbajul artei a unor semne detașate de (scutite de) participarea la transmiterea unui sens. Cel care încearcă introducerea unor asemenea curiozități în cîmpul artistic se situează vrînd-nevrînd în afara lui. Actul său poate deveni obiect al unei note marginale în istoria artei (cea adevărată, nu cea indulgentă) dar nimic mai mult. Problema sensului se pune referitor la orice fel de muzică, la oricare dintre epocile istorice, în legătură cu indiferent ce concepție asupra faptului artistic. Ea se pune chiar și pentru cei care socotesc arta un simplu joc, pentru că jocul este *gratuit* prin raport la activitatea practică (economică, lucrativă, intelectuală investigatoare și speculativă) dar nu este *gratuit* în sine. Cine se joacă găsește în joc o plăcere — altfel nu s-ar juca — și orice joc are un sens al său, care se traduce într-o — să-i spunem — metodologie proprie, pusă în acțiune tocmai pentru atingerea scopului: plăcerea.

Trebuie accentuat de la început că termenul *sens* are în muzică mai multe accepțiuni posibile și că așa cum am putut

constată în legătură cu mai toți termenii analizați pînă aci (imprecizia vocabularului esteticii muzicale este fabuloasă!) și pe acest teren cele mai multe discuții seamănă cu dialogurile surzilor. E vorba, mai exact, de ceea ce am putea numi *straturile sensului*. Le vom cerceta îndată, însă de pe acum dorește să subliniez că *toate* aceste straturi există (cu importanță variabilă) în orice muzică ce-și merită numele și că *împreună* (asemănător unui cablu împletit din mai multe fire) determină sensul general al piesei respective.

a) Întîlnim întîi un sens *gramatical*. El se compune — în terminologia specifică — din funcțiuni muzicale, pe care le-am definit drept relații tipizate în cadrul unui limbaj dat. Orice element se situează prin raport la celelalte, are deci un sens prin raport la celelalte în cadrul limbajului respectiv. Un element cu totul străin va fi *lipsit de sens*, de funcționalitate. Elementele sînt responsabile unele față de celelalte. Ne situăm, precum s-a putut deja observa, la nivelul microstructurii. Consecvența compozitorului în acest domeniu ține de puritatea stilistică.

b) Cîștigînd puțină altitudine față de obiectul cercetării noastre găsim că orice piesă muzicală are (sau ar vrea să aibă) un *sens al finalității*. Ea trebuie să poarte înainte, să constituie un parcurs temporal cu scop, chiar cînd ținta — ca în unele muzici orientate — este la fel de mișcătoare ca mira-ful deșertului. Sensul finalității nu se confundă în nici un fel cu sensul unidirecțional al timpului obiectiv. El este marca unei voințe care în cadrul acestui timp obiectiv, ineluctabil, permanent, caută să impună porniri și opriri, accelerații și decelerații, eventual devieri — cu alte cuvinte caută să împartă neîmpărțitul, să se opună infinitului. Situăm sensul finalității la nivelul macrostructurii. Consecvența în acest domeniu ține de vigoarea stilistică. Compozitorul cunoaște perfect din practică sensul finalității, chiar dacă nu-i spune așa. El știe că în cursul lucrului său se pot ivi anumite imagini sau zone (con-

¹ Numai un moment istoric de apogeu poate permite o investigație de această natură, pentru realizarea căreia apar ca necesare cîteva condiții: a) o cunoaștere cît mai aprofundată și mai largă a fenomenului muzical (deci un moment de sinteză în gîndirea muzicală); b) un instrument de gîndire perfecționat care nu este altul decît limbajul constituit pe date stilistice foarte solide; c) în fine, un geniu compozitic de anvergură măximă ajuns la un punct al evoluției sale în care să se simtă împins către o asemenea investigație.

Și totuși opinia generalizată că muzica ar avea o anumită legătură cu filosofia nu trebuie total desconsiderată. Intuiția comună are mai totdeauna o parte măcar de dreptate. Muzica poate într-adevăr re-crea, în unele momente privilegiate, ceva din *sentimentul* pe care-l suscită contactul cu marile sisteme filosofice ale lumii. *Cunoașterea* acestora se subliminează adesea în *contemplație*, iar contemplația se colorează afectiv, dacă nu cumva este — în ultimă instanță — ea însăși un sentiment. Aici și numai aici trebuie căutat punctul de contact între filosofie și muzică. Și — fără îndoială — muzicianul de geniu poate făuri uneori sentimentul contemporativ pe care l-ar provoca un punct de vedere sau un sis-

cel mai mare număr posibil de ipostaze.

Și totuși opinia generalizată că muzica ar avea o anumită legătură cu filosofia nu trebuie total desconsiderată. Intuiția comună are mai totdeauna o parte măcar de dreptate. Muzica poate într-adevăr re-crea, în unele momente privilegiate, ceva din *sentimentul* pe care-l suscită contactul cu marile sisteme filosofice ale lumii. *Cunoașterea* acestora se subliminează adesea în *contemplație*, iar contemplația se colorează afectiv, dacă nu cumva este — în ultimă instanță — ea însăși un sentiment. Aici și numai aici trebuie căutat punctul de contact între filosofie și muzică. Și — fără îndoială — muzicianul de geniu poate făuri uneori sentimentul contemporativ pe care l-ar provoca un punct de vedere sau un sis-

↓ În concluzie la acest punct: muzica are o capacitate foarte limitată de a suscita imagini vizuale¹; cea mai mare parte a acestora se realizează prin punerea imaginii muzicale sub semnul unei idei generale care *poate* fi aplicată și imaginii vizuale, și prin sugestionarea poetică a ascultătorului. Muzica de acest fel este valabilă numai în măsura în care se construiește pe structuri foarte solid implantate într-o logică pur muzicală. Un alt procedeu (tot *sugestiv* în esența lui) este semnificarea unor prezențe sau acțiuni prin chiar muzica obișnuit legată de acele prezențe sau acțiuni. Fără îndoială șansele de reușită ale muzicii descriptive sînt cu atît mai mari cu cît ea nu se mărginește doar la ambiția de a suscita imagini vizuale, ci caută să comunice în special sentimentul pe care autorul l-a avut în fața acelor imagini. „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“ rămîne valabil în continuare pentru orice fel de muzică ce se vrea programatică.

Un domeniu încă mai problematic și totodată aflat sub presiunea unor prejudecăți enorme este acela al exprimării ideilor (de preferință filosofice). Dacă nu ne jucăm cu cuvintele și nu vrem neapărat să uităm că filosofia are problemele ei precise care țin de metafizică și de teoria cunoașterii ca și de fundamentarea conceptuală a eticii, sîntem obligați să constatăm următoarele: cea mai neînsemnată propozițiune filosofică se compune din concepte (idei generale și abstracte) iar muzica nu poate exprima (traduce) nici un fel de concept. În consecință *nu poate exprima adevăruri filosofice*. În extrem de rare cazuri cînd gîndirea muzicală se întoarce asupra ei însăși și își cercetează deliberat propriile ei limite în cadrul unui stil dat se poate vorbi de un proces de gîndire

glomerate de imagini) care *nu* poartă înainte. Față de acestea, întreaga bucată — gîndită ca organism — manifestă un adevărat fenomen de respingere (independent de eventuala puritate stilistică a respectivului fragment).

c) Există, dincolo de primele două straturi ale sensului, straturi *abstracte*, pentru că se referă la tehnologia pură și la mișcarea pură, un alt strat, cel al *sensului figurativ*. Cu acesta intrăm în *concretul* imaginii muzicale. Într-adevăr orice imagine muzicală are (într-o măsură mai mare sau mai mică, mai directă sau mai generalizată) un sens figurativ. Problema a mai fost atinsă în cap. 9; ea se cere puțin precizată. Dacă pentru genurile simple (atît ale muzicii folclorice cît și ale celei culte) caracterul figurativ este evident, se ridică întrebarea în ce măsură el subsistă în genurile evoluat (către abstracție). Ce figurează imaginile sonore ale *Artei Fugii*? Desigur, trimiterea figurativă în acest caz nu este către impulsuri emoționale și nici către eventuale asociații vizuale. Ea nu poate fi localizată în interiorul discursului în zone de relief mai mare sau în șocuri și contraste. Dar din *întregul* acestui monument al gîndirii muzicale, nedepășit în abstracție pînă în ziua de astăzi, se desprinde un magnific sens figurativ al forței gîndirii muzicale ca atare și anume: sînt figurate posibilitățile și limitele ei în raport cu un material dat și în orizontul concret al tehnologiei unui moment istoric de apogeu. Este cea mai profundă meditație pe care gîndirea muzicală întoarsă asupra ei însăși a făcut-o vreodată. Și este unul din rarele momente filosofice ale muzicii în general, un fel de „Kritik der musikalischen Vernunft“.

Între figurarea directă a celui mai violent afect surprins într-un moment cît mai caracteristic și figurarea generalizată a gîndirii muzicale ca atare, tot restul muzicii este — în diverse grade — figurativ. Muzica nu are la dispoziție nici măcar alibiul picturii care se poate pretinde non-figurativă în lipsa unui subiect; ea și cum lirismul abstract ori constructivismul

+ ¹ Propun fanteziei cititorului următorul exercițiu: să încerce să-și închipuie că aude „Tablourile dintr-o expoziție“ (deci muzica cea mai „vizuală“ scrisă de un om de mare geniu) fără să cunoască titlurile diverselor părți. I-ar fi imposibil să pună pe vreunul din tablouri titlul corect.

în artele plastice ale veacului nostru n-ar furniza subiecte, exact ca și observarea lumii obiective! (Atita doar că infinit mai puțin și mai sărae.)

Fenomenul de respingere pe care-l constatam la punctul anterior se manifestă și în legătură cu sensul figurativ. El poartă asupra imaginilor cu sens *divergent* față de sensul figurativ al piesei în întregul ei.

Ne situăm prin sensul figurativ la nivelul configurației, dacă mai este nevoie să subliniez acest lucru.

d) Peste stratul figurativ al sensului se profilează *sensul etic*, măturie cu totul necontrolabilă a artei despre poziția autorului (individual ori colectiv) sau a purtătorului (interpret sau interpret-creator) față de marile întrebări ale existenței în general. Este acest sens etic harul muzicii și justificarea ei ultimă. Deși cel mai general din toate straturile sensului, el este totodată *cel mai concret*. Că vrea sau că nu vrea, că-i face plăcere sau nu, orice creator sau purtător de muzică măturisce (și vom vedea de ce nu poate face altfel) despre el însuși în general, sau despre el într-un anumit moment, aștinu și identitatea etică.

Am discutat pînă aici despre „sens” căutind toate accepțiunile posibile. În acest moment sînt nevoit să introduc o diferențiere extrem de importantă pentru înțelegerea corectă a tezelor acestui studiu, și anume: am amintit că primele două straturi ale sensului (cel gramatical și cel al finalității) sînt de dispoziția structurilor, deci de problema *stilului*, în timp ce ultimile două straturi (figurativ și etic) constituie de fapt ceea ce numim în mod curent *sensul muzicii*. Practica a tolerat confuzia între termenii *stil* și *sens* pe care i-a inversat de multe ori. S-ar putea avansa chiar și expresii ca „stilul sensului” sau „sensul stilului”! Am arătat (cap. 5) că nu se poate vorbi de stil decît în legătură cu o anumită *conomie* a mijloacelor (a procedeeelor) — cuprinzind bineînțeles și funcțiunile — că această economie presupune o alegere și că ale-

tea (toată muzica acvatică), neastîmpăratul (*Till Eulenspiegel*), deriziunea (finalurile din *Sinfonia Fantastica* și din *Sinfonia Faust*), candoarea (*Kinderszenen*), majestatea (*Portia Kievlui*) etc. pot fi gîndite atît în legătură cu argumentul literar, cît și cu muzica. Altfel exprimat, unirea muzicii cu un text sau cu un program se petrece la nivelul ideilor celor mai generale (cu sau fără coloratură afectivă) și nu din aproape în aproape cum se crede de multe ori. Mai interesant este faptul că justificarea majoră a programatismului stă în a fi creat posibilitatea inventării unor noi imagini *muzicale* (deci unor noi structuri); prin urmare argumentul literar este binevenit numai dacă stimulează invenția pur muzicală; aplicat pe lucrări convenționale (cum s-a văzut de attea ori) el rămîne doar unul din acele paravane menite să *ascundă* muzica.

O altă modalitate îndrăgită de muzica programatică este aceea de a semnifica o prezență sau o acțiune (deci de a încerca să suscite imagini vizuale) întrebunînd însăși muzica legată în mod obișnuit de acea prezență ori acțiune. De pildă coralul sau psalmodia pentru preot, călugări, biserică (*v. La cathedrale engloite*, marșul pelerinilor din *Harold in Italia* etc.), semnalul de atac al trompetei pentru avînturile eroului (nenumărate exemple), ritmul pașilor de cai pentru toate cavalcadele muzicale, melodii pastorale pentru prezența păstorului, toate cîntecele de pășări pentru prezența acestora și natură în general, dansurile populare pentru petrecerile respective ș.a.m.d. Similar remarcă din alineatul precedent, procedeu e cu atît mai valoros cu cît duce la crearea unor structuri muzicale mai ingenioase (din acest punct de vedere, a se vedea extraordinarul moment al imitației corbilor din *Heldenleben*, ca și senzaționala imagine acustică a „Vîntului în horn” creată de Enescu în ale sale *Impresii din copilărie*).

pe capitolul afectelor. *Orice* din acest domeniu se poate imagina ca transmisibil. Ea poate fi urlet de groază sau strigăt de bucurie — structurate artistic. Ceva mai mult: sînt probabile zone întregi de sensibilitate omenească ce nu-și găsesc expresia *decît* în muzică și întreaga evoluție a artei sunetelor înregistrează o continuă creștere și diversificare a paletelor figurative a afectelor.

Forța de impact a materialului muzical îl predestinează totodată la transmiterea voinței. Puterea de persuasiune a muzicii este fantastică și cei care în decursul timpurilor au făcut apel la muzică pentru a mișca voințele știau bine ce făceau. De fapt rareori rămîne voința inactivă în prezența muzicii: ea este cvasi-fiziologic declanșată, cu semn pozitiv sau negativ (acceptare sau respingere). Nimic din tot ce se cheamă artă nu *atrage* mai mult decît muzica și nimic nu are puterea de a *respinge* (a enerva) mai violent.

Are muzica puterea de a suscita reprezentări vizuale? Mult mai puțin decît se crede îndeobște. Sîntem condiționați de o îndelungă acțiune a muzicii numite programatice care și-a făcut o specialitate din stabilirea unui gen de dicționar optic-acustic, a cărui bază obiectivă este însă foarte firavă. Și anume se face apel la o idee generală care poate cuprinde ambele rînduri de fenomene. De exemplu fluiditatea (apa în toate stările ei este printre temele picturale preferate ale muzicii). Fără îndoială o muzică cu desfășurare lină și periodică sau una în care sunetele se prăvălesc ca niște valuri asupra ascultătorului și pe care se pun titluri ca „Vltava“ „La mer“ sau „Ondine“ îl sugestionează puternic pe acesta și-l fac să creadă (dacă este destul de naiv) că muzica *zugrăvește* într-adevăr ceea ce pretinde că zugrăvește. Nu vreau să spun că ar fi vorba de o înșelătorie din partea artistului, ci doar de un mijloc poetic ca oricare altul, care este bun atîta vreme cît anumite noțiuni generale, cum ar fi fluidita-

gerea este totdeauna făcută (intuitiv sau deliberat) de către om — individual sau colectiv. Astfel iau naștere stilurile — individuale sau colective — pe care le putem urmări în toată istoria culturii. S-a încercat și acreditarea unei alte teze, emise inițial de Paul Valéry, și anume că stilul ar fi „o îndepărtare (*un écart*) prin raport la o normă“. Teză tendințioasă, deoarece încerca să justifice *orice* activitate novatoare, punînd-o aprioric sub semnul unei categorii care (dintr-un motiv sau altul) s-a bucurat întotdeauna de un imens prestigiu. Ori — din păcate — teza este falsă, chiar dacă beneficiază — inițial — de autoritatea lui Valéry. Căci dacă încercăm să înlocuim un *stil* prin diferența sa specifică nu am făcut altceva decît să golim cuvîntul de conținut și să ne lăsăm — cu ochii legați — pradă unui vulgar sofism. Stilul nu poate fi decît ansamblul mijloacelor (procedeelor) structurale puse în acțiune pentru edificarea operei. Că unele mijloace sînt preexistente, iar altele inventate *ad-hoc* este evident pentru orice creație importantă, însă nu se pot smulge din operă elementele preexistente: organismul ar fi desființat ca atare, ucis. Cine vrea să încerce acest lucru nu are decît s-o facă — să spunem în cazul operei lui Bach sau a lui Mozart — și rămîne de văzut dacă mai poate pur și simplu discuta despre „stilul“ acestora!

Îmi propun deci să limitez accepțiunea cuvîntului *stil*, făcîndu-l să desemneze exact ceea ce poate desemna și anume: economia și funcționalitatea mijloacelor (procedeelor) structurale în cazul unei producții (individuale sau colective) date. Prin urmare vor ține de problema stilului determinările gramaticale (morfologice și sintactice) și construcția ansamblului oricărei opere (considerată din punctul de vedere al formei).

Voi rezerva în continuare cuvîntul *sens* pentru elementele figurativ și etic rezultate din configurație. Aci avem de-a face cu comunicarea propriu-zisă, cu ceea ce poate *transmite* opera de artă (în caz că nu întrebuițez cuvîntul *sens* în înțelesul restrîns — cel care-i este de fapt propriu — voi anunța înțe-

lesul „larg”. Pe de altă parte, dacă vorbesc de precedența sensului prin raport la stil, o fac totdeauna într-o accepțiune temporală și referitor la tehnologia creației, iar nu dintr-un punct de vedere estetic categorial. O dată opera constituită, ne întâlnim cu vechile concepte de *formă* și *conținut* cu privire la care au curs pînă acum tone de cernelă și pe care nu doresc să le discut — aci — nici metafizic, nici gnosologic. Tot ce pot spune este că ele sînt (în cadrul operei) inseparabile ca cele două fețe ale unei medalii și că nu se pot stabili superiorități și inferiorități, importanță mai mare sau mai mică s.a.m.d. Despărțirea arbitrară a acestor concepte a dus în practică la niște confuzii regretabile, mergînd pînă la asimilarea „conținutului” fie cu textul vehiculat de muzică, fie cu argumentul literar (în piesele programatice), fie cu comentariul autorului (concentrat într-un titlu sau extins pe pagini întregi), fie pur și simplu cu „sentimente și idei” gratuit atribuite compozitorului și care erau presupuse a fi prezentate ascultătorului pe tava „forme”! Cum însă aici îmi propun să discut din alt punct de vedere — strict practic — unele din problemele creației muzicale, mă voi mărgini la conceptele de *stil* (care operează ca element ordonator la etajul structurilor) și de *sens* (care guvernează etajul configurațiilor). Stilul ca atare presupune integrări și delimitări istorice: el nu intră în încercarea de a face, așa cum am procedat referitor la imagine, un fel de anatomie și fiziologie a sensului în muzică.

Înainte de a încheia acest capitol doresc să semnalizez cîva factori de variație care trebuie luați în considerare cînd vorbim despre sens:

a) Între intenția inițială a compozitorului și realizare se pot ivi diferențe uneori mari: desigur un muzician genial în deplina posesie a tehnicii sale va încorpora în lucrare ceea mai mare parte a intențiilor urmărite. Dar pot exista realizări valoroase chiar dacă artistul nu a reușit acest lucru decît în

eliminăm — cred — ideea intenționalității permanente. Muzica poate să „transmită”, chiar dacă autorul n-a avut intenția precisă să transmită sau să exprime ceva, ci doar s-a jucat, sau pur și simplu a combinat — mesfestugărește — un obiect sonor.

Înch un argument pentru *concretul* muzicii în raport cu alte arte: fată de microvibrația ce constituie culoarea, vibrația acustică este de o grosolanie rară. În zona infra-sunetelor ea se transformă în seism!

Arta semantică, dar în același timp *invită* (și muzica mai violent decît oricare altă artă) la împărtășirea sensului transmis. Muzica e agresivă, e invadatoare, nu i te poți sustrage decît fugind sau replicînd cu o violență egală (de-aci probabil amuzanta pancartă care putea fi văzută în *saloon*-urile din filmele western: „nu trageți în pianist”). La ce ne invită muzica? Judecînd după calitatea aproape tactilă a materiei lui (se știe că ambiziile oricărui tenor este să spargă cu aculele măcar un bec sau un geam în viața lui), muzica este predestinată a transmite în primul rînd afecțiile. Ea poate acționa aproape ca o mîngiere, dar și ca un rînd de palme sunătoare. Capacitatea ei de șoc este unică, pentru că ea își administrează loviturile în rîngul strîmt al timpului obiectiv și întrușă capacitatea ei de calmare (*apaisement*). Virtuțile ei terapeutice n-au fost explorate — sînt convinși — decît într-o infimă proporție. Diapazonul ei figurativ (pentru că ne situăm cu investigația în stralul *figurativ* al sensului) este nelimitat

preogativele și energia sa.)

tot semantică dispoziția acestui *homo ludens* de a face uz de arta *semnifică*. (Chiar și în cazul artei văzute ca un joc, ea care), mi se pare că un adevăr general putem totuși stabili: ele am opta (și cred că o anumită parte de dreptate are fie poate vedea arta din cauza teoriilor. Pentru oricare dintre astfel încît de multe ori ai impresia că cercetătorul nu mai peste teorii, în general exclusiviste, s-au adunat asupra artei

o dovedește faptul, de exemplu, că microtonia și diferențierile ritmice de maximă subtilitate se întâlnesc și într-o parte a folclorului românesc, alături de diatonia modală cea mai precisă.

O generalizare ca cea de mai sus este extrem de schematică, îmi dau perfect seama. Dar ea nu poate fi fundamental greșită. Partea se pliază legii întregului, alcătuirea spontană a ritmicii și melodicii folclorice se explică prin întregul orizont cognitiv și etic al comunității de oameni în care au luat naștere. Adecvarea spontană a materialului la expresie și deci transformarea lui în limbaj duce în cadrul unui grup dat la făurirea unui arsenal bine definit de mijloace tehnice. În acest moment s-a constituit *stilul*. Acesta are tendințe conservatoare; el nu cedează pasul decât atunci când rațiuni suficiente în planul sensului vor face necesară modificarea lui. *Sensul precede și determină stilul*. Deși trebuie imediat adăugat că în continuare există și o acțiune reflexă a stilului asupra sensului; numai cu acest amendament poate fi acceptată afirmația anterioară.

14. Natura sensului

Ce poate să exprime muzica? Ce *nu* poate să exprime muzica? Ce nu poate să *nu* exprime muzica?¹

Arta-incantație, arta-comunicare, arta-cunoaștere, arta-limbaj, arta-joc, arta-expresie a vitalității creatoare; teorii

¹ Este poate incorect să spunem că muzica „exprimă”. Mai degrabă ea „transmite”. Autorul „exprimă”; expresia sa este opera, care la rîndul ei „transmite”. Tot astfel spunem că cineva „exprimă” ceva în cuvinte, iar acestea la rîndul lor „transmit” un sens. Termenul „expresie” are un *ce* de estetică romantică. Înlocuindu-l prin „transmisie” a unui sens,

parte, sau dacă în cursul muncii sale de creație s-au precizat înțelesuri *alte*, neașteptate, neprevăzute.

b) Sensul urmărit de compozitor nu are și nu poate avea unidirecționalitatea pe care o posedă în genere limbajul vorbit (cu toate că și aici ne întâlnim cu accepțiuni proprii, figurate, simbolice). Ceva mai mult: o anumită polivalență a sensului este implicată în actul creator. Artistul lansează un mesaj complex, din care oameni de o mentalitate profund diversă pot extrage semnificații altele decât cele urmărite de el și care totuși să fie valabile în *alt* orizont estetic.

c) Intenția compozitorului *nu* se transmite ca atare și pentru că este sortită a fi descifrată într-un fel sau altul de interpret, dar mai ales pentru că va fi fatalmente înțeleasă în moduri diverse de diverșii ascultători, chiar dacă ei se plasează în același orizont estetic. Felurile organizației psihice în care opera urmează să trăiască acționează ca tot atâtea oglinzi mai mult ori mai puțin deformante. Uneori — e drept — interpretul genial poate aduce și o *corecție* imaginii structurate de compozitor, după cum și ascultătorul cu mare intuiție poate aduce o corecție versiunii oferite de interpret.

d) Majoritatea lucrărilor complexe își cîștigă inteligibilitatea în timp, nu numai din pricina dificultăților obiective în precizarea configurațiilor (orice ascultător „știe” o lucrare numai după ce a „învățat-o”, după ce parcursul sonor îi este cît se poate de cunoscut), dar mai cu seamă din cauză că artistul adevărat are mai totdeauna intuiția unor sensuri deasupra înțelegerii medii a timpului său. Pentru familiarezarea cu aceste sensuri noi — de care nici artistul nu este întotdeauna perfect conștient — e necesar să treacă o anumită vreme, cîteodată chiar foarte mult. La gîndul acesta — în treacăt fie spus — se consolează toți cei care, știind cîte ceva din istoria muzicii, visează strălucite revanșe viitoare pentru operele lor mediocre.

e) În timp, sensurile se modifică în funcție de factorii

noi, surveniiți în orizontul psihic general. Tocmai de aceea „actualitatea” unor autori poate fi mai mare în unele epoci, mai mică în altele. Perenitatea capodoperei autentice stă în puterea ei de a furniza oricărei epoci viitoare (în grad variabil, fără îndoială) elemente care să suscite interesul și adevăruna. Nu rămâne însă mai puțin adevărat că obiectivul artistului va fi în principal contemporaneitatea, așa bună-rea cum se arată a fi. A crea cu gândul la ambianțe psihice viitoare cu *totul imprezizibile* este un non-sens. Artistul angajează un partiu cu viitorul, este cert; însă el nu-și poate abstractiza complet adresantul. Ar fi ca și cum și-ar imagina că-și poate crea o sursă de venituri jucând în fiecare lună un bilet la loterie.

Observațiile precedente erau necesare și am ținut să le fac aici spre a simplifica — în continuare — problemele. Analiza în sine a sensului o voi încerca deci eliminând pe cit post-bil factorii de variație semnalaiți mai sus.

II. *Putem defini sensul muzical?*

În termeni structuraliști, am fi tentați să spunem că dacă imaginea, în toată complexitatea ei, constituie „le significant”, atunci „le signifie” se suprapune cu ceea ce noi numim sens. Ar fi, hotărât, o simplificare excesivă a problemei și — oricum — nu ne-ar duce prea departe. Iar pe deasupra ne-am trezi pe brațe cu o serie de semnificații adiacente (de ex.: marșul semnifică și ordinul de păstrare a cadenței pasului, imnul național semnifică și apelul la sentimentul patriotic etc., etc.). Să căutăm deci sensul în puritatea sa muzicală, într-o cit mai depălină autonomie estetică. Din *acest* punct de vedere

ce la popoarele Orientului (mă gîndesc în special la arabi, persani, indieni) este în mare măsură cromatic și merge chiar pînă la microtonia cea mai subtilă? De ce ritmica po- poarelor din Occident pune un mare accent pe simetrie, pe raționalitatea raporturilor, pe realizarea unui drum cit mai direct între un punct de pornire franc și un fel clar, mărtu- risit parcă implicit încă de la desfășurarea primelor celule ritmice, în timp ce în Orient constatăm o pronunțată asi- metrie, o complexitate sensibil mai mare, raporturi de du- rată așa-numit iraționale, pe scurt — o mare disponibili- tate între momentul unui început care e mai degrabă o în- lănuire cu trecutul indefinit și un sfîrșit parcă niciodată cert, parcă mereu împins înainte? Nu materialul poate da socoteală de cele două rînduri de fenomene, ci un orizont psihic, etic și filosofic diferit. Poate nu gresesc prea mult dacă afirm, încercînd o sumară aplicare a metodei parale- liste schitate în capitolul trecut, că limbașul ritmic și melodic al popoarelor Occidentului (să ne gîndim în special la folclo- rul francez!) *figurează* decizie, voință, activitate, spirit de- ductiv și constructiv, viziune raționalistă și pragmatică asupra lumii, în vreme ce caracterele ritmico-melodice ale muzicii orientale figurează disponibilitate, spirit contem- plativ, viziune mistică și relativistă asupra lumii. Sentimen- tul timpului, emoționalitatea, gradul de determinare activă în fața vieții, înțelesul care este dat existenței în general sînt fundamental diferite într-o parte și în cealaltă și toate acestea la un loc au dat naștere unor muzici cu totul diverse care s-au constituit pe caracteristici structurale *apte să figu- reze* orizonturile spirituale respective. Este interesant de re- marcat că acțiunea reciprocă între psihic și material poate duce pînă la urmă și la mutații fiziologice. Este cert că pra- gul diferențial auditiv este *astăzi* divers la orientali și la occidentali. Că nu este aci vorba de un dat biologic primar, așa cum ar încerca poate să deducă o teorie vulgar rasială,

hilat ca ființă cu voință proprie — se lasă complet în seama pantelor obligatorii ale materialului și ale sensurilor degajate din experiența parcursului sonor. Același stadiu maxim poate fi desigur atins sporadic și în alte genuri de muzică. Cu cât piesa muzicală angajează mai puțin, cu atât valoarea ei pentru ascultător e mai mică. Poate fi vina piesei (insuficiență, inconsecvență) sau a receptorului (lipsă de fond apercceptiv, lipsă de concentrare). Muzica ușoară își angrenează ascultătorii violent (rock, pop, beat etc.) dar cu o zonă superficială: ea creează un câmp extrem de limitat, al evidenței — am putea spune, pe care înghesuie cu mijloace nu rareori brutale (ritm simplu și obsedant, mare volum sonor) pe toți cei cărora le face plăcere *să se simplifice* pe datele oferite. Muzica așa-numit serioasă angrenează în general mai puțin violent, însă ambiția ei — în momentele cele mai complexe — este să capteze toată personalitatea ascultătorului; ea oferă mai mult și pretinde mai mult, subtilitatea și diversitatea mijloacelor ei solicită atenția, memoria, inteligența, fantezia, afectul ascultătorului.

Rezultatele proceselor de adecvare a materialului la expresie se explică în oarecare măsură prin particularitățile materialului, prin rezistența lui specifică. Avem de contat fără îndoială cu importanța pe care anumite intervale o iau în mod natural în detrimentul altora, din cauza unor raporturi acustice fixe. De exemplu faptul că octava, cvinta sau cvarta dau un anume sentiment al stabilității, faptul că ele se constituie foarte adesea în *cadru* al unor desfășurări interioare, nu poate să nu fie pus în legătură cu numărul de vibrații al sunetelor respective, aflate în raporturi simple: $\frac{2}{1}, \frac{3}{2}, \frac{4}{3}$. Cele mai interesante observații vor trebui însă neapărat puse în legătură cu omul care face și consumă muzica, nu cu materialul însuși. De ce de pildă folclorul, popoarele din Occident este în imensa lui majoritate diatonic în vreme

orice muzică, oricât de funcțională și oricât de prinsă în sincretismul anumitor forme concrete, vehiculează — pe plan pur muzical — un sens, un conținut care poate fi gândit de noi ca autonom. Judecata de mai sus e cu atât mai legitimă cu cât cercetarea estetică însăși se dezvoltă abia în momentul când arta își dobîndește un anume grad de autonomie. Ea revine la trecut doar printr-un efort și comițînd asupra artei sincretice și funcționale silnicia despicării a ceea ce era gândit și trăit ca un tot. Totuși obiectul principal al cercetării estetice este în primul rînd contemporaneitatea (în înțelesul foarte larg în care spunem de exemplu „istoria contemporană“, înțelegînd prin aceasta nu prezentul, ci o porțiune mai mare sau mai mică, dar totuși considerabilă, din trecutul apropiat).

Arătam mai sus că un fapt acustic semnifică înainte de orice altceva sursa sonoră. Lătratul semnifică prezența cîinelui, tic-tacul prezența orologiului, sunetul de flaut prezența flautului și a celui ce-l utilizează. Pentru a dobîndi primul grad de semnificație artistică (cel gramatical) faptul acustic trebuie integrat într-o anumită ambianță constituită de cadrul unui flux sonor cu specificitate artistică. Clopotele unei biserici nu au semnificație artistică, nici cîntecul păsărilor — oricît de melodios, nici exercițiile din „Hanon“ pe care le face la pian copilul vecinului. Acestea toate sînt, chiar dacă au caracteristici de structură acustică ce le-ar permite integrarea într-un flux muzical, numai zgomote — plăcute sau neplăcute. Identitatea artistică (și o dată cu aceasta participarea posibilă la un sens) și-o cîștigă faptul acustic numai cînd în mod *intentionat* este integrat unui discurs muzical. Pentru a mai aduce o ilustrare: zgomotul tusei în sala de concert (deși perceput în același timp cu muzica și pe fondul ei) nu se integrează piesei ce se ascultă în acel moment, nu pentru că este urît ci pentru că *nu* este produs cu această intenție. La fel socotim și o coardă de vioară ciupită din greșeală de vreun orchestrant neatent.

b) viteza absolută (agogica) — decisivă pentru ca fiecare element de durată (relativă) și de înălțime să dobândească o anumită greutate în cadrul discursului (am văzut în cap. 9 ce importanță au dimensiunile absolute în muzică și cum este *imposibil* a le înfringe fără a modifica sensul);

c) intensitățile — menite a da relief imaginii, prin crearea unor zone mai puse în evidență (mai solicitante) prin raport la altele;

d) calitatea materialului (vocal sau instrumental) — importantă și ea pentru gradul solicitării exercitate de imagine. E împedecă, de exemplu, că vocea omenască acționează mai convingător (aș spune mai agresiv) decât instrumentele, ceea ce nu înseamnă însă că orice parcurs muzical sună mai bine în voce decât în instrumente. Există imagini dezvoltate cu precădere de tehnica vocală, altele specific instrumentale. Firește adevăratele materiale la expresie nu s-au făcut în mod deliberat, ci intuitiv. Parcursul temporal pe care muzica îl angajează pe cel ce o ascultă are obiectivul limitat de a-l convoca la un anume fel de trăire, de simțire, de înțelegere. În arta magică se poate urmări invocarea forței demonului și totodată crearea unei comunicări de simțire în cei ce participă la mister. În arta populară, de asemenea, întârzie participarea unei comunități de simțire în momente deosebite ale vieții (ritual, înmormântare, nuntă, colind, petrecere). În arta religioasă condiționarea psihică a participanților la serviciul divin, captarea și direcționarea atenției lor. În arta cultă crearea unui consens (cu semn estetic) asupra dublei valori de formă și conținut a unui obiect propus contemporanității, meditației, amuzamentului, plăcerii senzuale pur și simplu etc.

Ascultătorul poate fi angajat în actual recepției cu o mai mare ori mai mică intensitate. Stadiul maxim de angajare (aci s-ar potrivi cuvântul *subjugare*) atins de arta incantatorie, magică, religioasă e cel în care ascultătorul — ani-

Practica a selecționat în decursul vremurilor pentru fluxul „muzical” (pe baza calităților de structură acustică) unele tipuri de fapte acustice și a lăsat de o parte altele. Le-a numit pe primele sunete, pe celelalte zgomote. De la un timp a început însă să reîntegreze și unele feluri de zgomote: tot arsenalul instrumentelor de percuție, antice și moderne, populare și de muzică cultă. Erau însă niște zgomote „ingrijite”, distilate ca să spunem astfel, a căror structură acustică era pe de o parte constantă, pe de altă extrem de caracteristică (într-un fel să insist asupra profilului sonor al sunetului timpanelor, bongos-urilor, temple-block-urilor, gongurilor de tot felul etc.). În ultima vreme se ridică o altă chestiune legată tocmai de sensul faptului acustic primar. Raționamentul de la care se pleacă e următorul: dacă integrarea în fluxul muzical conferă identitate artistică, atunci poate fi integrat orice fel de fapt acustic. De pe estrada de concert s-au putut auzi (direct sau înregistrate) cam toate zgomotele imaginabile. Justificarea cea mai puternică pare a sta în faptul că sunetul muzical însuși este extrem de impur (la vioară, de pildă, frecarea părului pe coardă și ictura de început, la pian zgomotul mecanic al ciocănelului etc.). Principial nu se poate obiecta nimic contra unuia sau altuia dintre zgomote. Rămâne de stabilit un singur lucru: *at timp* își poate păstra faptul acustic brut identitatea artistică ce i s-a conferit și când recade din rangul la care a fost înălțat. (Avantajul sunetului „muzical” este că nu apare decît în opera muzicală. E clar că întrebându-l autorul dorește să semnifice ceva în planul artistic.) Faptul acustic brut are de luptat cu semnificația sa primă, cotidiană. Cînd sugestia practică asupra ascultătorului nu mai este operantă, faptul acustic brut este auzit drept ceea ce este și nu drept ceea ce ar vrea compozitorul să ne facă să credem că este. De aceea, de exemplu, trîntirea capacului la pian, chiar dacă a putut semnifica prima dată — în virtutea sugestiei și a surprizei — ceva într-un discurs muzical, devine la repetare

Cele două expresii vocale — cea vorbită și cea cîntată — por-nesc ambele din același fond de sensibilitate și este firesc ca unele particularități ale profilului lor sonor să fie mai mult sau mai puțin asemănătoare: *ele se modelează amîndouă pe aceeași dinamică psihică*, deși — cum am arătat — intonația vorbită (teren mai larg) poate influența în oarecare măsură intonația cîntului. Un studiu *ad-hoc* ar pune fără îndoială în lumină (în legătură cu limbaje muzicale concrete, istoric constituite) întreg procesul de adecvare a mijloacelor la expresie. Înainte de a încheia aceste considerente, e poate bine să ne oprim un moment la revoluția fantastică pe care a produs-o nașterea și dezvoltarea polifoniei: se propuneau pentru un parcurs *mai multe trasee posibile*, lăsînd conștiința ascultătorului fie să aleagă între ele, fie să facă efortul enorm de a merge simultan pe toate. În orizontul gîndirii muzicale a avut loc atunci o transformare probabil similară celei petrecute în gîndirea științifică în momentul în care s-a trecut de la concepția geocentristă la cea coperniciană.

Reamintesc că încerc aici să surprind procesul *inițial* de adecvare a mijloacelor la expresie. Ulterior intervin foarte multe interacțiuni (vocal-instrumental, cult-popular, laic-religios etc.), ca și o (de multe ori) viguroasă influențare reciprocă a diverselor arii stilistice. Procesele se complică imens, însă ele nu conduc la o autonomie a materialului. Decizia finală este luată — oricînd și oriunde — în funcție de sens, care trebuie urmărit și care trebuie *acceptat*.

Recepționarea sensului se face în dinamica parcurgerii unui traseu sonor și elementele decisive, din care pînă la urmă se încheagă pentru ascultător sensul, sînt următoarele (pentru faptul *pur* muzical și independent de un eventual text):

a) profilul caracteristic — rezultat din durate și înălțimi;

simplă trîntire de capac. Sugestia a avut bătaie scurtă, farmecul s-a risipit. La fel lovirea unui violoncel cu palma sau cu arcușul devine lovirea unei bucăți de lemn și duce inevitabil la asociații ideatice de cu totul altă natură decît cea artistică („oare nu se strică?“ sau „dacă ar avea un Stradivarius, l-ar izbi tot atît de nemilos?“ etc.).

Am făcut toată digresiunea de mai sus pentru a cîștiga încă de la examinarea succintă a elementelor acustice distincția între semnificația reală și cea sugerată. O vom regăsi la toate etajele sensului, și de aceea socot că este mai bine să precizăm de pe acum lucrurile: există o semnificație reală care se desprinde din experiența nemijlocită a parcursului muzical și — paralel cu ea — poate exista o semnificație sugerată (prin comentarii, titluri, locul de producere a fluxului sonor, atitudinea celor ce produc sunetele etc.). Să dăm cîteva exemple. Muzica executată la biserică, în cadrul serviciului divin, beneficiază de încrederea ascultătorului că ea exprimă un sentiment religios, deși lucrul poate fi adevărat *sau nu*. Argumentul, literar al unei bucăți (să ne gîndim la *Simfonia fantastică*, *La mer*, *L'apprenti sorcier*) sugestionează puternic ascultătorul, dincolo de semnificația pur muzicală. Rolul acesta poate fi jucat uneori chiar de titluri adăugate după compunerea bucății (simfonia „destinului“, simfonia „Jupiter“, sonata „lunii“ etc.). Seriozitatea cu care, în cutare bucată executată în sala de concert, interpretul scrie la mașină sau lovește corpul pianului cu diverse ciocănele contribuie mult la sugestionarea ascultătorului. Aceleași acțiuni îndeplinite cu degajarea cotidiană ar înceta îndată să fie luate drept semne artistice ș.a.m.d. Elementul de sugestie extra-muzicală nu are șanse de viabilitate decît în măsura în care el găsește o justificare în însăși substanța muzicală. Altminteri mai curînd ori mai tîrziu el se disociază de fluxul sonor și rămîne fără acoperire.

O observație asemănătoare se poate face și referitor la sunetele așa-zis muzicale, care beneficiază de la început de

mită capacitate a materialului de a semnifica nemijlocit. Cum, pe de altă parte, rolul convenției în stabilirea oricărui limbaj nu poate fi negat, ne rămâne să concludem cu următoarea afirmație: *Muzica semnifică pentru ascultător pe un dublu plan: cel direct, imediat, al materialului, și cel rezultat dintr-o determinare semantică pe bază de convenție tacită*¹. Propozițiunea de mai sus este grea de consecințe pe care voi încerca să le clarific la locul potrivit.

13. Adecvarea mijloacelor la expresie

Fără a intra într-o cercetare concret-istorică a paralelismului necesar semnalat în capitolul precedent, socot totuși că o aprofundare — fie și într-un cadru mai abstract — nu trebuie eludată. Pe ce considerente se făuresc și se aleg materialele? Care este rezistența lor specifică?

În orizontul spațio-temporal al auditivului am găsit (cap. 2) niște dimensiuni din care am subliniat pe cele principale: cea verticală cuprinsă între limitele audibilității (sau în limitele registrelor vocale și instrumentale disponibile) și cea orizontală, integrată în timpul obiectiv. Aceste dimensiuni se exploatează prin crearea unor praguri (trepte) care transformă continuul în discontinuu (atît pe verticală cît și pe orizontală). Muzica trebuie — cred — imaginată ca pornind de la ritm, deci de la înscrierea în continuum-ul temporal a unor evenimente periodice care marchează o prezență și o voință; pe de altă parte este un fapt că peste tot pe planeta noastră, după ce s-a ajuns la cucerirea extraor-

¹ Convenție care permite — evident — variații și nuanțări, dar care a fost făurită în timp și are constanță în timp.

în formele cele mai convingătoare și elegante (economice), un mesaj intraductibil în cuvinte; finalmente are și el sentimentul unui contact cu o substanțialitate de o coloratură afectivă și etică precisă, dar greu de definit. Dacă la audierea anumitor fluxuri sonore prezentate drept muzicale nu se încheagă nici un sens, este pentru că în mintea celui care le-a creat sau a celui care le produce (interpretul) nu există nici un sens. Compozitorul sau interpretul respectiv manipulează pur și simplu un material.

Ceea ce numeam la începutul acestui capitol straturile abstracte (gramatical și de finalitate) ale sensului în înțelesul larg determină congruența structurilor, adică *stilul*. Ceea ce numeam straturile concrete (figurativ și etic) determină congruența în planul configurațiilor, adică *sensul*. Există, în cadrul operei, un paralelism constant între elementele abstracte (gramatical și de finalitate) și elementele concrete (figurativ și etic). Planul concret (sensul) are un suport necesar în planul abstract (stilul). Inversul nu se verifică totdeauna. Planul abstract poate fi consecvent constituit fără un corespondent necesar în planul concret. Edificarea planului abstract (stilul) stă sub întrebarea *eficienței* lui în planul sensului.

Se observă că termenii „abstract” și „concret” *par* inverși. Este numai o iluzie și — eventual — un tribut plătit prejudecăților. Elementele figurativ și etic (ale sensului în înțeles larg) sînt concrete prin specificitatea lor, în timp ce elementul gramatical și cel al finalității sînt abstracte, exact cum în fraza vorbită elementul gramatical (a nu se confunda cu structura fonematică) este abstract, iar conținutul de reprezentări comunicat este elementul concret.

Ceea ce în muzică se numește *sens* trebuie căutat la nivelul configurației. Inutil a-l căuta la nivelul structurii obiective; foarte discutabil de asemenea dacă din combinarea pură a unor elemente de structură va rezulta necesarmente

un sens (în înțelesul restrîns). O congruență strict gramaticală înăuntru este garantată pentru existența sensului (am arătat înainte în ce condiții de control permanent poate avea loc — și a avut efectiv loc în decursul vremurilor — speculația la nivelul structurilor).

În limba vorbită, cuvîntul (structură fonematică) este purtător de semnificație; aceasta nu poate fi căutată în materialitatea acustică a cuvîntului ci este — în ultimă analiză — rezultatul unei convenții (altfel nu s-ar explica de ce același animal se poate numi *horse*, *Pferd*, *cheval*, *equus* etc.).¹ Dacă lucrurile se potrec la fel sau nu în muzică vom căuta să ne întrebăm mai departe. Este însă cert că în cadrul limbajului vorbit nimeni nu combină între ele sunetele notate cu literele alfabetului spre a vedea dacă nu rezultă cumva reprezentări încă neavute². Reprezentarea (fapt psihic) precede cuvîntul (structură fonematică). În practica alcătuirii muzicii nu poate fi altfel: configurația precede structura iar într-un plan mai general sensul precede stilul.

12. Fundamentele obiective ale sensului

Înțeleg prin titlul de mai sus nu *cauzalitatea* apariției sensului văzut la nivelul subiectului emițător, ci *determinarea* apariției sensului (de către structurile obiective materializate) în subiectul receptor. Cu alte cuvinte: prin ce mecanism cutare flux sonor determină în subiectul receptor întin-

¹ Las deaparte onomatopeele. Ele există și în vorbire și în muzică, dar nu constituie decît o infimă parte a limbajului. Ele au și au avut o importanță limitată, dar nu pot sta la baza unei explicații generale asupra dezvoltării limbajului (vorbii și muzical).

² Lettrismul rămîne totuși o glumă care poate amuza în timpul stielei.

de marea economie de mijloace a oricărei arte populare) va fi să stabilim un paralelism între fondul psihic și arsenalul tehnologic precis al sectorului cercetat, punîndu-ne în situația lui Champollion care a putut descifra scrierea vechilor egipteni numai după ce a găsit un text paralel în caracterere grecești și hieroglife. Avem în cazul muzicii populare acest text paralel mai clar și mai simplu decît în muzicile mai evoluate. De aici trebuie începută cercetarea. Nu intră în intențiile mele de a încerca acum o astfel de descriere. Pentru obiectivele studiului de față este suficient dacă *pun problema* în acești termeni. O astfel de cercetare va trebui — firește — să țină cont de o mulțime de factori, între care probabil și cei biologici, și să nu avanseze decît cu extremă prudență dată fiind diferența de natură a celor două domenii (pe de o parte un orizont psihic conturat, pe de alta un inventar pur tehnologic). Însă adevărul nu poate fi așteptat abia la *capătul* cercetării; el este inclus în înseși datele problemei. Există o adevărată mijlocelor la expresie și adevărarea se face pe baza caracteristicilor obiective ale materialului. Că vor fi constatate diferențe dialectale este cert, după cum este cert că figurarea plantelor, animalelor sau ființei umane nu s-a făcut de loc identic în diferitele culturi mari ale omenirii. Dar cea mai superficială privire asupra patrimoniului muzical al unei culturi populare date ne arată diferența între euforic și depresiv, între ritual și cotidian, între acțiune și contemplare, ne arată că expresiile sînt acceptate pe o arie largă și ne forțază să admitem că atare acceptare *nu poate fi* efectul convenției (sau efectul exclusiv al convenției), ci că expresia a fost acceptată pentru că limbajul materialului era deosebit de elocvent. În muzica populară se reflectă gîndirea și mai ales simțirea colectivă. Rostul ei este continua reamintire (în ocazii bine stabilite) a apartenenței la grup, la idealurile lui, la modul lui de simțire ș.a.m.d., iar faptul că un limbaj muzical popular a putut fi creat este mărturie pentru o anu-

să simplă (în comparație cu arta cultă) datorită oralității, străină de aporturile derutante ale individualismului, decantată pe linia unei exprimări esențiale. Avem, în cazul cercetării din *acest* punct de vedere a muzicii populare, pe de o parte un patrimoniu de melodii cu cea mai diversă și totodată precisă funcționalitate, pe de altă parte totalul observațiilor asupra orizontului psihologic și etic al poporului respectiv, așa cum reiese el din examinarea artelor plastice, poeziei, obiceiurilor, instituțiilor și istoriei sale. Între orizontul general psihologic și etic și cutare direcție precisă de activitate spiritual-materială, raportul este de la tot la parte. Ceea ce este valabil pentru tot este valabil și pentru parte. Fără a ignora faptul că orizontul psihic se formează în însăși activitatea creativă pe plan material (înglobând aci și domeniul artistic) și că orice lucru creat are la rîndul său o acțiune asupra cui l-a creat (deoarece lucrul fixează, dă relief și dă transmisibilitate unei etape anume a procesului de gîndire) rămîne totuși să acordăm procesului de gîndire un pas înaintea celui de fixare materială. În activitatea creativă pe toate planurile există și un procent de realizări datorate hazardului; în ansamblu însă creația umană este precedată de *intenție*, o realizează pe aceasta și devine platformă de formulare (de imaginare) a unei noi intenții. Deci nu-mi pare greșit dacă afirmăm că un domeniu particular al artei (în speță muzica) *exprimă într-adevăr* dispozițiile generale psihologice și etice ale unui popor. Stăpîni pe acest adevăr putem face un pas mai departe și anume putem cerceta *în ce particularități de structură muzicală se traduce fondul psihic al unui popor anume* (fond psihic pe care-l cunoaștem din tot restul activității sale). Pasul următor și decisiv (aci sîntem ajutați

la un fenomen de această natură v. studiul pe care l-am publicat sub titlul „Armonia lăutarilor ardeleni“ în *Studii de muzicologie*, vol. I, Ed. muzicală, București, 1965.

îția cutărui sens. Pentru a avea însă șanse de reușită trebuie totuși să începem cercetarea prin altă întrebare: cum poate ajunge un sens să fie incorporat într-o structură fizică (acustică)? Cele două întrebări cuprind circuitul integral al faptului muzical: subiect emițător → structură materializată → subiect receptor.

Ca sistem de semnale, asemănător pînă la un punct vorbirii, muzica presupune — indiscutabil — un element de convenție. Comunicarea muzicală se bazează între altele și pe faptul că la un anumit moment o comunitate de oameni determinată *acceptă* cutare tip de informație drept expresia cutărei stări afective, volitive etc. S-a format un cod și actul recepției presupune decodarea unui material dat. Întrebarea care ne interesează este însă: cum se ajunge la formarea codului? În ce fel ajunge un anumit tip de semnale să semnifice de pildă un anume afect? Precizarea semantică ține oare de întîmplare, ține oare de un determinism pur mecanic, așa cum se *întîmplă* că oameni situați la o mică depărtare și supuși unei condiționări biologice comune numesc totuși un același lucru, unii „porumb“ iar alții „cucuruz“? Sau există *în materialul muzical* însuși unele caracteristici (obiective) care — în orizontul psihic al unei comunități date — *se pretează la a figura* anumite date ale reprezentării? Altfel exprimat: capacitatea materialului de a figura este ea în ultimă instanță efectul convenției (cum e cazul în limbajul vorbit) sau este efectul unor caracteristici obiective ale materialului, sau reprezintă efectul *combinat* al ambelor elemente?

Întrebările nu sînt chiar atît de simple cum par la prima vedere. Înainte de a încerca un răspuns, socot că este nevoie să preîntîmpin o obiecție cvasi-inevitabilă: nu este cumva o contradicție între a afirma că „este inutil a căuta sensul la nivelul structurilor obiective“, iar apoi a cerceta dacă există „caracteristice (obiective) ale materialului muzi-

¹ Chiar dacă o parte a artei populare provine din sfera cultă (teoria lui „Gesunkenes Kulturgut” — în oarecare măsură și pentru unele arti probabil verificabilă), rămâne totuși incontestabilă împrejurarea că arta populară a primit numai *anumite* lucruri și a refuzat altele. A operat, cu alte cuvinte, o selecție în funcție de legile ei și de asemenea a impus materialeului transformări. Colectivitatea s-a recunoscut în acele intonații; ele i-au devenit proprii, integrându-se patrimoniului general al muzicii populare respective și suferind legile ei specifice de păstrare și circulație. Cu privire

Închid această largă paranteză și revin la întrebarea de- spre eventualele caracteristici obiective ale materialului, care s-ar preta la figurarea diverselor stări psihice. Pentru a ne crea condițiile cele mai favorabile de cercetare, socot că trebuie să formulăm întrebarea de mai sus în legătură cu stadii relative simple de dezvoltare a muzicii. Asemenea stadii le constituie pentru fiecare comunitate largă (popor) arta sa populară, născută spontan, netrecută prin procesele de elaborare complexe și în parte artificiale ale artei culte¹, răma-

nu avem criterii.

Închid această largă paranteză și revin la întrebarea de- altul decât doar cel gramatical. La nivelul materialului pur postula (în cazurile netipice) existența și natura unui sens imposibil ca limitându-ne la analiza structurilor să putem sensului în structuri (după ce sensul a fost transmis) și este

Prin urmare, este firesc să căutăm suportul material al a fi probată *eficiența* configurațiilor.

nu presupune neapărat și transmiterea unui sens. Rămâne tru consecvența gramaticală — a unor structuri originale fi comunicat decât astfel, edificarea — cu tot respectul pen- artistic se degajează din actualizarea structurilor și nu poate

Trebuie de asemenea să ne reamintim că dacă sensul mare număr de configurații *memorate*.

tipice. Experiența muzicianului profesionist presupune un- s-a fixat sub formă de releee necesare în foarte multe situații tutea faptului că legătura cauzală structură-configurație gătte au antrenamentul *imagindri sonore* a partiturii, în vir-

¹ Sensul finalității se degajează din macrostructură. Am fi îndreptă- tiți să-l socotim deductibil la analiza structurilor. De fapt nu este, pentru că el e înregistrat ca atare doar în experiența vie a audii. Timpul *durata* pe care îl generează audia (și o dată cu acesta și sensul finalității) este altceva decât timpul *obiectiv* (timpul—spațiu) în care putem să înscrinem și în care efectuăm analiza structurală. De aceea sensul finalității trebuie căutat în experiența audii directe.

Răspund:

Sensul este o realitate psihică, în subiectul emițător ca și în subiectul receptor. Mișlocitorul (vehiculul) sensului este materialul. Acesta *transmite* sensul însă *nu este* nicicum sensul. Structurile obiective sînt cunoscutibile *numai* analitic și din analiza lor se poate deduce cel mult stratal gramatical al sensului în înțelesul larg, dar nu celelalte trei straturi. Se poate vorbi de sensul finalității, de cel figurativ sau de cel etic numai *dupa* experiența audii directe, adică *dupa* ce configurația s-a precizat mai mult ori mai puțin și deci *dupa* ce sensul a fost transmis. Dar trebuie să știm că atunci (la analiza post-factum) avem în cîmpul observației două rînduri de realități: pe de o parte structurile, pe care le vom despică *analitic*, și pe de alta configurațiile pe care le-am recepționat *sintetic* (și pe care pe parcurs le-am analizat pe rînd pe măsură ce apăreau, integrîndu-le unui sens care s-a conturat deplin abia după încheierea audii, dîndu-ne „ideea generală” despre piesa în chestiune). Deci accen- tuez din nou: este *imposibil* a găsi la analiza structurilor (deci la exprimarea în ultima instanță a unor realități *cantitative*) altceva decât o congruență abstract-gramaticală. Pentru a da într-adevăr socoteală de muzică, analiza se cere îndreptată atît asupra elementului gramatical cit mai ales asupra elementelor figurativ și etic. Dacă totuși unele analize în situații relativ simple se pot face fără experiența audii directe, este pentru că anumite persoane deosebit de pre-

cal” care ar determina în subiectul receptor intuiția unui sens?

vism forțat sint inevitabil sortite a da naștere unor realități minore. Toate fenomenele concrete din istoria culturii (și avem o foarte bogată experiență în acest sens) confirmă relativ puțină vitalitate a unor astfel de mișcări artistice. Afară doar dacă așa-zisa reînviere nu este efectul unui adevărat *quiproquo* istoric-cultural cum s-a întâmplat în jurul anilor 1600 cînd italienii, gîndind să resuscite tragedia antică, au creat opera modernă!

Ceea ce vreau să accentuez aici este următorul lucru: fie că descoperă (creează cu șanse de eficiență) structuri noi în absolut — lucru tot mai greu de la un punct încolo, dar oricînd posibil — fie că redescoperă variante ale unor structuri care au mai servit cîndva — ceea ce de la același punct încolo comportă o probabilitate tot mai mare — artistul are a fi permanent atent asupra lumii *sale* interioare, lume extrem de complexă, ireductibilă la un simplu joc al inteligenței și — în esența ei — viguros contemporană. Ceea ce conferă valoare mesajului nu este atît o noutate *in abstracto* prin raport la un capital cultural clasificat (pe acest teren se poate infiltra oricînd arbitrarul), ci mai degrabă preocuparea artistului de a pune opera de acord cu ființa sa psihică în integralitatea ei.

Cîteva cuvinte, în continuare, despre concretul conștiinței muzicale. Copilul și-o formează în experiența și *memorarea* celor mai simple alcătuirii melodice. Adolescentul și-o lărgeste mai ales datorită șocurilor emoționale pe care le resimte la contactul capodoperelor, care-i dezvăluie (și poate îi revelează în propria lui ființă) zone de sensibilitate și cunoaștere umană nebănuite. Adultul și-o desăvîrșește printr-o frecventare de multe ori sistematică a producției acelor perioade istorice de care se simte atras. Experiența audiției este urmărită de omul cu sensibilitate muzicală pentru a-și afla un nou prieten sau pentru a regăsi un prieten vechi; altfel exprimat, pentru a lărgi sau consolida (concretiza) orizontul

ziune, la blazare sau pur și simplu la parcurgerea unui material?

Cînd am presupus că muzica ne invită la împărtășirea unui sentiment și am numit eventual și sentimentul (să zicem bucurie), asta încă nu spune mare lucru. Pentru că o piesă ne invită la *un anume fel* de bucurie, la un anume tonus vital, care e numai al ei și care în esența lui nu poate fi prins în plasa cuvintelor explicative. Numai o intuiție excepțională, dublată de un dar poetic similar ar putea reda în vorbe *ceva* din esența unei muzici anume. Dar cvasi-imposibilitatea de a exprima noțional acea esență nu este o dovadă despre inexistența ei și nici nu poate fi un motiv pentru a renunța din capul locului la încercarea de a o *spune* totuși. Ideea că un flux sonor poate fi pur și simplu interesant *in sine* nu se poate susține cu argumente convingătoare. (Poate fi în această atitudine doar un reflex al constatării precedente: într-adevăr e greu să explici *ce* spun sunetele, dar ele spun *ceva* — altfel nu le-am asculta.)

Acea muzică a întîmplării în care materialul este presupus a concentra tot interesul ascultătorului și care, deci, deliberat nu vrea să spună nimic ci se oferă pur și simplu (se aude din ce în ce mai multă în ultima vreme), propune de fapt niște forme mișcătoare, lipsite de cele mai multe ori de un sens gramatical suficient precizat, lipsite de un sens figurativ (aceasta poate răsări doar întîmplător și inconsecvent), lipsite în orice caz de un sens al finalității (ascultătorul nu este luat dintr-un loc ca să fie dus într-alt loc, ci doar invitat să meargă — împreună cu sunetele — fără să știe încotro, nici de ce și nici cît timp va dura plimbarea). Ni se oferă niște forme mișcătoare pe care le uităm de îndată ce le-am parcurs, pe care nimeni nu le poate reface. Sintem invitați să uităm — dacă se poate — de faptul că viața noastră spirituală a putut avea cîndva o concretitudine (sentimente, voință, idei) și sintem poftiți să ne transformăm

în viață de pianon, duse de valuri nu se știe unde, nu se știe de ce, nu se știe cîtă vreme. (Poate că viața în care alcătuiesc pianonul au totuși un ce difuz de sensibilitate care s-ar putea numi „așteptarea balanei”. Cine știe?)

Ceea ce rămîne din această muzică în afară de jocul pur de formă schimbătoare este faptul că totuși ea *ni se oferă și ne invită*. Ne invită la contemplarea inconsistentului și înfrumusețării din personalitatea autorului, unde pare a nu mai fi rămas nimic concret în afară de gustul pentru însoțirea și dorința de a transmite și altora acest gust și eventual nevoia de a fi admirat pentru acțiunea sa. Prin aceasta producția autorului respectiv *are un sens etic*.

Așa cum muzica populară conturează profilul etic al unui popor, muzica cu autor cert mărturisește despre ethosul autorului. Sensul etic al muzicii nu este filosofic, ci este mărturie unei determinări active a omului în fața existenței. Unele piese, admirabile prin calitatea sentimentelor pe care le propun și prin forța volinței pe care o mărturisesc, ne pun în fața unor răspunsuri cu adevărat extraordinare date în planul afectiv și volitional marilor întrebări ale existenței. Acestor piese le dăm de obicei calificativul de filosofice. Ele sînt mai degrabă înalte etice¹. Dar de fapt *toată* muzica este o măturie a unor atitudini etice (chiar cea distractivă, chiar cea derizivă, chiar și fluxul sonor care nu apucă să devină muzică pentru că autorul nu dă prilej materialului să se constituie în structuri definite capabile la rîndul lor să provoace nașterea unor configurații).

Nu se poate invoca pentru justificarea activității muzicale bazate pe oferta pură de material faptul că ar *inventa*. Alitudinea activă este *ethos*. Etica este disciplina filosofică ce se ocupă cu ethosul, cu fundamentările și implicațiile acestuia. Nu înțeleg prin sens „etic” o clarificare pe plan filosofic, ci manifestarea ethosului. Limbașul pretează la unele confuzii — cînd admite de exemplu expresia „etica individuală” în loc de „ethosul individual”.

valabilă, în primul rînd pentru că nu se poate prelua dintr-o arie spirituală profund diversă decît într-o măsură foarte mică și — de fapt — doar elemente oarecum exterioare care se pretează la transplantare¹. Evident, nimeni nu poate decreta vreodată că inventarul de structuri *a fost epuizat*, însă fenomenele pe care le semnalăm mai sus indică totuși că în orizontul culturii europene s-a atins în ultimele decenii un moment relativ dificil. Soluția îmi pare a sta nu într-o evadare către diverse obiective exterioare, ci într-o reînnoire cere a artistului la o privire mai directă asupra realităților complexe ale *lunii sale* psihice, singura care poate garanta autenticitatea mesajului său. S-ar putea ca în acest fel el să redescopere variante ale unor structuri pe care creația artistică le-a mai utilizat cîndva. Structuri obiective sensibile asemănătoare pot constitui suport pentru adevăruri subiective foarte diverse. Constanța schemelor logice fundamentale permite și — ceva mai mult — presupune un înfrînit joc al nuanțelor în aparițiile concrete. Dar aceste noi ipostaze ale structurilor de bază, această regăsire a unor arhetipuri structurale, se cere făcută spontan, intuitiv, din ciocnirea unor mari și generoase talente sau genii cu problematica spirituală cea mai adîncă a vremii lor; ea nu se poate petrece — cu rezultate într-adevăr semnificative — printr-un efort culturalist de reînviere a unor vechi forme. *Miscările* deliberat conduse în direcția unui „neo” oarecare sau unui primitiv-

¹ Există — în timp și spațiu — o multitudine de inventare de structuri *constituite istoric* prin acel proces de adecvare a mijloacelor la sensuri de care ne-am ocupat în cap. 12 și 13. Ceea ce face extrem de dificilă transplantarea structurilor dintr-o arie spirituală în alta este tocmai legătura lor profundă cu sensurile specifice fiecăreia din aceste arii spirituale. Tot din această cauză au avut pînă în prezent un răsunet destul de redus și încercările unor teoreticieni (de ex. Alois Haba) de a sparge liparele gândirii muzicale europene formate într-un proces istoric a cărui continuitate nu se dezminte de la vechii greci și pînă în zilele noastre.

interpreților altceva decît să producă în aceeași perioadă de timp un număr oarecare de sunete fără însă a le furniza programul de lucru potrivit căruia sunetele se vor rîndui — obiectiv — în structuri. Aici intră — evident — toată producția sonoră care pornește de la desene și sugestii verbale incapabile să constituie programul de acțiune despre care pomeneam mai sus ¹.

Este probabil că evoluția creației artistice este legată tocmai de descoperirea treptată (în sensul general — dar nu exclusiv — al unei complexități progresive) a inventarului de structuri posibile. Este de asemenea probabil că în cadrul unui anume orizont cognitiv format istoricește tendința artei este de a epuiza structurile materiale care constituie suportul structurilor psihice acceptabile (deci posibile) pentru *acel* orizont cognitiv. Dacă în cursul evoluției se atinge un punct în care cea mai mare parte a capitalului de structuri posibile a fost deja investit în opere, artistul se găsește într-o situație obiectiv nefavorabilă și pe care subiectiv el o va resimți ca pe o necesitate de a-și spori considerabil eforturile întru descoperirea noului. Va încerca în primul rînd o ieșire în direcția complicației printr-o sumă de căutări mai mult sau mai puțin intelectualiste și sterile, fără a-și da seama deocamdată că nu se poate complica la infinit. Se va apleca apoi asupra unor structuri mai simple din alte arii culturale pe care va căuta să le preia. Gustul pentru exotism nu are altă explicație și pînă la un punct el poate da rezultate (a se vedea de pildă unele realizări ale lui Messiaen). Totuși, nici acest drum nu e de natură să reprezinte o soluție perfect

¹ Distracția pe care o pot recolta eventual din această îndeletnicire cei ce se ocupă cu producerea unor asemenea fluxuri sonore, ca și mirarea ori entuziasmul de moment pe care-l suscită la curioși sau nepricepuți nu au prea mult a face cu arta muzicală. Fenomenul poate și trebuie să fie studiat, însă mai degrabă dintr-un punct de vedere sociologic decît artistic.

Se inventează mult mai mult, mai intens și mai cu folos (cu urmări) cînd se *comunică* ceva prin sunete. Dovadă, toată istoria muzicii.

S-ar putea în schimb susține că formele sonore mișcătoare, fără congruență gramaticală, fără o finalitate cît de cît decelabilă, fără sens figurativ și cu sensul etic pe care l-am văzut, ar fi totuși „frumoase” în felul în care sînt frumoase pietrele, norii sau apele învolburate. Țin să remarc că în ce privește pietrele, norii sau apele învolburate avem o îndelungată condiționare poetică și că de fapt ele sînt „frumoase” cînd sînt percepute ca părți dintr-un tot de o armonie magnifică. *Totul* artei este opera însăși (ce plicticos și finalmente ce indiferent ar fi un univers care s-ar oferi ochilor noștri numai sub formă de nori, sau de ape învolburate, sau de pietre!). Arta care nu *comunică*, ci *se oferă* pur și simplu, intră în competiție nu cu arta, ci cu tot ceea ce se oferă pur și simplu în univers. Și dacă domnul Corot putea face concurență naturii pentru că o figura adăugînd și propriul sentiment pe care ni-l comunica pe această cale, este cu totul îndoielnic dacă arta mineralizată, devenită obiect pur, poate ține piept frumosului natural.

Iată prin urmare ce nu poate muzica să nu mărturisească: ethosul autorului, substanțialitatea ființei sale morale.

15. *Autonomia structurii?*

Dogma despre primatul structurii obiective este atît de înrădăcinată încît nu numai că adeseori muzica este explicată doar prin structură (dacă se poate detecta *aici* ceva nou, atunci este în regulă, dacă nu, nu — fără întrebări ulterioare), dar se ajunge la situația curioasă că structura trebuie neapărat

povestită și că, indiferent de ce rezultat în planul configurativ al imaginii, ascultătorul este poftit să se bucure că s-a născut o structură pe lume¹. Subliniez că mă ocup de o eroare curentă a criticii, fără însă a nega implicit röstul unei muzicologii serioase, al cărei rol este și rămâne — în principal — studiul structurilor. Nu gândirea teoretică este reprobabilă (ea furnizează baza necesară progresului activității practice), ci gândirea dogmatică — mai cu seamă în aparițiile ei cele mai superficiale și gratuite, când devine o simplă manifestare a model și conformismului intelectual.

Am făcut în capitolele precedente disecția imaginii muzicale. Am văzut care este raportul între structură și configurație și am văzut de asemenea că numai coerența unui sens poate governa planul configurativ, după cum acesta la rândul său determină în ultima instanță planul structural. Vreau totuși să discut aci mai pe larg ideea puterii înrădăcinată că ar exista o autonomie a evoluției structurilor muzicale. Întîi însă o remarcă tangențială.

¹ Ceaaltă modalitate critică, de asemenea foarte răspîndită, constă în a aglomera niște expresii fără mare coerență, de preferință cu trimiteri științifice, în genul „galaxii”, „constelații”, „spații siderale”, „incandescent”, „irizări”, „filtre”, „indeterminare”, etc. etc. În curînd vom auzi de *spin-ul* electronului și de constanța lui Planck. Dar acest gen de critică nu are nimic nou. El este continuarea, cu vocabular la zi, a criticii impresioniste de totdeauna.

e) tipurile combinatorii nu se abordează nici ele într-un abstract pur al posibilităților, ci într-o adevărată continuă la dinamica psihică: aici însă ne întîlnim cu o remarcabilă constanță a afectelor și — în general — cu un număr relativ mic al atitudinilor posibile ale omului în fața realității. Toate cele de mai sus conduc necesarmente la concluzia că numărul structurilor muzicale posibile, deși mare, este totuși *limitat*. Subliniez încă o dată că vom numi structură *tipul* — sau, poate mai bine în ordinea artistică, *tiparul* — și nu alcătuirea fortuită. Dacă ceea ce este prezentat la un moment dat drept structură nu vădește aptitudinea de a genera apariții concrete în număr foarte mare și nu poate dobîndi o expresie logică relativ simplă, atunci nu avem de-a face cu o structură ci cu o alcătuire mecanică, întîmplătoare.

Auzim de atîtea ori relativ la muzică — și mai ales la muzica întîmplării — pomenindu-se termenul de „structură”. Citeodată e cert că el este întrebuintat abuziv sau pur și simplu în ne cunoaștință de cauză. O grămadă de pietriș se rînduiește în virtutea forței de gravitație într-un fel *oarecare*, neformînd însă o structură. Tot astfel un număr de sunete produse arbitrar și înghesuite pe o bucată de timp se vor rîndui într-un fel oarecare; ele nu constituie (pentru simplul motiv că umplu un timp dat) o structură¹, și mi se pare că în această categorie trebuie socotite o sumă întreaga de „muzici” pentru care în fond compozitorul nu cere

¹ Auditia subiectivă stabilește chiar între elemente produse (suprapuse) la întîmplare niște relații, în virtutea unor asociații gramaticale desprînse din experiența audiiilor precedente; ceea ce discut aici este *intenția* compozitorului și nu faptul că hazardul poate da naștere unor relații cunoscute și valabile în *alle* limbaje. Jocul supra-realist „le cadavre exquis” avea cel puțin o structură abstract-gramaticală bine precizată; hazardul consta în asocieria neprevăzută a unor noțiuni disparate, în cadrul unor fraze perfect construite din punct de vedere formal.

toate vădesc tendința de a se reduce la cel mai mic număr posibil. Ordinea artistică nu face nici ea excepție. Să ne gândim câte ipostaze sînt posibile pentru faptul literar, de exemplu, și înăuntrul acestora câte scheme funcționale de bază putem număra!

Cum stau lucrurile în muzică?

Trebuie să pornim de la ideea că nu putem numi structură orice alcătuire mecanică, ci numai aceea schemă abstractă logică capabilă să genereze un număr foarte mare de apariții concrete care se vor înfățișa ca tot atâtea variante ale ei¹. Discuția trebuie să ia în considerare în continuare câteva constatări:

a) întreaga existență a faptului muzical se cuprinde în terenul destul de limitat al audibilității (în sistemul temperat, cca. o sută de poziții posibile ale sunetului);

b) puterea de analiză (audiere diferențiată) și sinteză (unificare în memorie) a celui ce ascultă este și ea limitată²;

c) avînd în vedere cele de mai sus: numărul de combinații diverse posibile și eficiente la audiție, deși extraordinar de mare, nu este totuși nelimitat;

d) numărul *tipurilor* de combinații posibile va fi necesarmente *mult mai mic* decît numărul total al combinațiilor;

¹ Structura muzicală poate fi privită din punct de vedere formal sau din punct de vedere funcțional; depinde asupra cărui nivel de existență a faptului muzical concentrăm atenția noastră. În experiența audiției structura își vedește în special funcționalitatea, în memorie ea apare mai curînd ca tip formal. Ea poate fi deci privită fie ca tip de acțiune obligată, fie ca tipar de formă. Dar trebuie accentuat: ca și în ordinea naturală orice formă muzicală constituită presupune un *program de acțiune anterior*. Deci în ultimă analiză structura este întotdeauna rezultatul unui program de acțiune.

² Chiar oamenii dotați cu ureche absolută și putere de analiză spontană a unor mulțimi sonore limitate nu cuprind în audiția diferențiată întregul cîmp sonor, ci registre preferate (de obicei cel mediu) cu extensii în grav și acut.

sau ar fi rămas extrem de rudimentară¹; dacă ar fi existat numai cel semantic, muzica ar fi încetat de mult să fie o artă, pentru că pe terenul ei s-ar fi ivit posibilitatea de a minți, de a oferi — fără detectare posibilă — convenționalul drept autentic. O afirmație verbală în planul cotidian al existenței poate fi adevărată sau falsă. Ea trebuie pusă în corelație cu *acțiunea* omului spre a se controla adevărul ei. În artă nu este așa². Arta este ea însăși acțiune cu semnificație, iar dublul plan de semnificație al materialului ce o constituie denunță imediat minciuna. Compozitorul evoluat are la dispoziția sa un întreg arsenal de expresii deja făurite care au spus cîndva unele lucruri. Chiar dacă el ar vrea să reia în nume propriu acele afirmații³, nu o poate face pentru că este trădat de planul semnificației imediate a materialului. El va imita exterior dar nu va sesiza extrem de subtilele diferențieri de parcurs care fac toată deosebirea între autentic și contrafăcut. Invers, dacă compozitorul neglijează complet orizontul semantic deja constituit și vrea să creeze noul absolut, acest nou nu ar avea șansa să fie înțeles. Obiectul sonor ar fi expresia unei subiectivități pure, fără comunicație cu restul omenirii. (De fapt e foarte dificil să imaginezi „noul absolut” în artă.)

Ascultătorul prinde în același timp semnificația directă (imediată) și semnificația mediată. Însă — oricum am ataca

¹ Punctul zero al semanticii rămîne un simplu punct teoretic. Din momentul în care o semnificație a fost acceptată și *memorizată* ea devine element de limbaj. Convenția începe să ființeze.

² A nu se confunda vorbirea cu poezia. În vorbire se poate minți, în poezie nu.

³ Există pentru compozitorul evoluat tentația foarte puternică și adesea înconștientă de a minți, de a-și drapa gîndirea în gesturi muzicale pe care le admiră. E o problemă de creștere de care nu a scăpat însă nimeni pînă acum. Muzicianul nu se naște, ci *devine* (mai încet ori mai repede) *el însuși*.

problema — sistem nevoi¹ a trece prin planul semnificației. O *acțiune directă* a materialului nu există decât în ordinea pur fiziologică. Aceasta este condiția de existență a artei. Cu atât mai mult devine inevitabilă constatarea că evoluția ei nu se petrece determinată de planul structurilor, ci de cel al sensului, care se modifică când se modifică omul pe dinăuntru.

Și totuși, ideea evoluției autonome a structurilor se infățișează ca un miraj permanent, fiind probabil un reflex al gândirii hegeliene, unde categoriile nu erau văzute ca feluri de *a gîndi* lucrurile, ci feluri de *a fi* ale lucrurilor însele. Ceea ce se uită îndobște este că aceste categorii care sînt formele muzicale se aplică unor realități care înainte de a exista în obiectivarea lor materială au trebuit să fie concepute de cineva. Este prin urmare mult mai firesc a căuta în subiect principiul evoluției structurilor decât în obiect. Dar aici ne întîlnim cu adevărul extrem de simplu că subiectul nu a avut în decursul vremurilor — și nu are nici acum — motive îndestulătoare de a concepe structurile muzicale *in abstracto*, și că dacă el concepe niște structuri o face determinat de dorința (sau nevoia) de a comunica ceva. Deci demersul logic cel mai adecvat este a căuta rațiunea evoluției structurilor acolo unde ea există: în subiect.

Activitatea speculativă la nivelul structurilor, devenită posibilă numai după perfecționarea scrierii muzicale, este de nețăgăduit. Ea s-a petrecut în toate culturile care au pus la punct un sistem destul de evoluat de notare¹. Însă aici se cuvin făcute două observații: a) speculația la nivelul struc-

¹ Nu trebuie trecut cu vederea nici importanțul rol jucat de tehnica instrumentelor noi în evoluția gîndirii muzicale. Totdeauna, după inventarea unui instrument, au devenit posibile relații sonore nevăzute înainte. Posibilitățile tehnice ale noilor instrumente au reprezentat cîmpuri fertile pentru imaginație, dar ele nu au *determinat* evoluția ci doar au condi-

tea omenescă¹. Șirul limitat de legi fizice fundamentale, numărul redus de elemente chimice din care e constituită materia universului cunoscut, seria finită de structuri cristaline posibile, economia structurală a materiei vii și puținătatea funcțiilor ei de bază², toate acestea — pentru a nu lungi inutil lista — vin să confirme zăgăzirea naturii în crea structurile de bază. Numărul acestora este — în orice domeniu de cercetare — limitat, ceea ce și face posibilă *cunoașterea* respectivului domeniu, iar strădania minții omenești este peste tot îndreptată către aflarea principiilor unificatoare ale unui întreg și foarte lung șir de fenomene. Pînă acum ea a reușit să găsească în majoritatea cazurilor aceste principii, aceste scheme de bază ale realității, *pentru că ele existau*.

În prezent aparițiile atît de derutante ale particulelor elementare și comportamentul lor atît de neobișnuit aglomerat pentru cercetarea fizică un material imens din care — sînt convinși — mai cîrînd ori mai tîrziu o minte ieșită din comun va deduce legea sau legile generale care le guvernează.

În ordinea realităților psihice constatăm aceeași economie. Seria principiilor fundamentale ale logicii, tipurile de reacții în psihologie, șirul de adevăruri matematice fundamentale,

¹ Măsura în care o lege fizică fundamentala de pildă este o oglindă absolut fidelă a proceselor reale sau reprezentă în parte ordinea pe care logica noastră o impune lucrurilor rămîne o întrebare care nu afectează în mod mult argumentarea de față. Discuția natura totdeauna prin prisma imaginii pe care ne-o construim despre ea; deși se pare că fizica modernă (cantitativă) tînde să confere realitate absolută principiului identității. ² „Prodigioasa diversitate a structurilor *macroscopice* ale ființelor vii se sprîngă de fapt pe o profundă și nu mai puțin remarcabilă unitate de compoziție și de structură *microscopică*” (Jacques Monod — *Le hasard et la nécessité*, Ed. du Seuil, Paris, 1970, p. 61). Și mai departe, la pag. 118: „Știm astăzi că de la Bacterie la Om mașinaria chimică este esențialmente aceeași, alți în structurile cit și în funcționarea ei”.

țiilor posibile (optime) între diversele elemente menite să alcătuiască un tot, adică un *obiect muzical*.

În orizontul conștiinței muzicale *structurile* reprezintă categorii posibile de obiecte, sau poate — mai exact — categorii de obiecte posibile, scheme logice care guvernează constituirea nesfârșitului număr de obiecte concrete. De pildă structura extrem de simplă pe care armonia clasică o numește acord trisonic poate îmbrăca o mulțime de aspecte (să le zicem sub-scheme): acord major, minor, micșorat, mărit, în stare directă, în prima sau a doua răsturnare, putându-se forma pe oricare din sunete, îmbrăcînd o varietate timbrală și de nuanțe dinamice infinită etc. În fond însă rămîne mereu aceeași schemă logică ce prezidează la alcătuirea unei multitudini de micro-obiecte sonore, tot astfel cum felurile neamuri de furnici și diversele exemplare individuale prezintă diferențe sensibile între ele (dimensiune, formă, culoare, posibilități de mișcare etc.), dar sînt croite toate de natură după aceeași schemă formală și funcțională. În acest context naște o întrebare deosebit de interesantă relativă la structuri (accentuez că sub conceptul „structură“ se rînduiesc scheme logice de toate gradele și dimensiunile, de la cele mai mărunte organizații micro-structurale pînă la tipologia formală cea mai extinsă): *este oare numărul de structuri muzicale (posibile) finit sau infinit?*

Răspunsul nu poate fi dat în pripă. Un succint tur de orizont este — cred — necesar asupra altor domenii ale realului (fizice și psihice), pentru a încerca să vedem cum se petrec lucrurile acolo. Mai întîi în ordinea fizică: marea făuritoare de structuri (formale și funcționale) care este natura s-a limitat în (practic) nesfârșita ei activitate creativă la un număr impresionant de mic de structuri de bază, cu care a alcătuit tot ce ne poate cădea sub simțuri și tot ce poate constitui în ordinea naturală material de gîndire pentru min-

turilor s-a făcut sub controlul imediat al planului configurativ, deci în ultimă analiză al *sensului*, și b) în dezvoltarea istorică, marile evenimente, marile cotituri n-au rezultat din activitate speculativă, ci din necesitatea imperioasă de a comunica un fond de sensibilitate diferit pentru care deci vechile structuri deveniseră incomodante. Cel mai clar exemplu îl aflăm la începutul acestui veac cînd școala atonală vieneză a construit întîi practic o nouă lume intonațională, iar apoi și-a dat toate ostenele din lume pentru a teoretiza noua direcție. În calitate de ascultător, fie-mi permis să mă întreb dacă operele perioadei dogmatice a lui Schönberg sînt cumva superioare celor din perioada intuitivă. În acest caz a pune întrebarea echivalează cu a fi răspuns deja. Dar activitatea speculativă nu poate fi în nici un fel confundată cu așa-numita autonomie a structurilor, care în fapt nu este altceva decît *atenția* sporită pe care creația cultă (mai virtos în anumite epoci) o acordă problemelor tehnologice ale muzicii.

Să presupunem însă pentru o clipă nu o autonomie deplină a structurilor (nici Hegel n-a pretins așa ceva) ci acordarea unei legitimități activității de înnoire la nivelul exclusiv al structurilor. Muzica ar deveni deci un vast atelier în care s-ar inventa și s-ar breveta structuri. Ce fel de structuri? Ce calitate de structuri s-ar produce în cadrul acestei naturi în miniatură? Pentru că, dacă unicul scop este de a inventa structuri, atunci — inevitabil — ne aliniem la normele de producție ale marii inventatoare de structuri care este natura. Ori aceasta a produs niște structuri de o complexitate infinită. Generații întregi de oameni geniali s-au aplicat nu să inventeze ci doar să citească în structurile deja existente: a celei vii, a moleculelor, a atomilor. Nicăieri investigația omenească n-a dat de fundul cutiei cu mistere. E puțin ciudat ca în prezența acestor miracole structurale, muzicienii să-și limiteze ambițiile numai la a crea structuri (teribil de elementare în fond). La ce bun? Pentru că dacă acesta este scopul

mărturisit, cercetătorul nu are alege: e obligat să se ocupe și el numai de structuri și în consecință să le examineze complexitatea, funcționalitatea, ingeniozitatea, punându-le în paralel din aceste puncte de vedere atât cu structurile muzicale deja existente cât și cu structurile pe care le poate observa în alte zone de cercetare și în primul rînd cele studiate de științele naturii.

Încă o întrebare: oare structurile deliberat produse în vremea din urmă se pot compara (în complexitate și funcționalitate) cu structurile pe care le putem observa în — să zicem — creația lui Haydn? Las altora răspunsul. Numai atîta aș vrea să accentuez: nu țin să fac neapărat elogiu lătită se mai întoarce, și e bine că nu se mai privește lucid *realitățile* este forțat să constate cu oarecare amărăciune o diferență de nivel calitativ între structurile muzicale ale unor vremi care nu-și puneau prea mult sau chiar deloc aceste probleme și cele ale unei vremi care trăiește în ideea autonomiei și pînă la urmă a absolutului structurilor. Și este în drept să se întrebe: de ce această diferență? Nu cumva renunțarea la comunicare și expresie duce pînă la urmă la atrofierea chiar a structurilor?

16. Compoziția

Spre deosebire de alte ramuri ale activității umane unde totul sau aproape totul este controlabil (de ex. producția de bunuri materiale), activitățile artistice se caracterizează prin prezența în actul creației a unor elemente controlabile și a altora incontrolabile. O anumită doză de mister a planat totdeauna asupra creației artistice. Problema s-a pus și teo-

conștiința muzicală are în orizontul ei în primul rînd un număr mai mare sau mai mic de *obiecte muzicale*, mai apoi o cantitate variabilă de cunoaștere (sau intuiție) a relațiilor dintre acele obiecte și în fine un șir de criterii de valoare care diferă enorm de la individ la individ. Din cele spuse rezultă clar că ceea ce am numit conștiința muzicală se poate forma numai cu concursul activ al memoriei, ceea ce elimină cu desăvîrșire eventuala idee că muzica ar putea fi doar o plăcută îndelungă pentru simțul auzului la care unii oameni se dedau așa cum alții își găsesc mulțumirea în fumat sau în consumul de băuturi alcoolice. Orizontul ei de obiecte se formează în practica auditivei așa cum orizontul de obiecte al conștiinței în general se formează în practica incluctă-bilă a vieții, și el se constituie cu concretitudine numai în măsura în care memoria reține parcursurile obligate și sensurile multiploilor configurării cu care atenția intră în contact. Sistem — în ordinea conștiinței muzicale — ceea ce ne-a făcut diversele noastre experiențe auditive, iar gradul de concret al conștiinței noastre este în directă dependență de numărul și precizia evenimentelor înregistrate și păstrate în memorie (care are desigur legile ei generale și legile ei particulare, ceea ce face ca unii oameni să rețină mai curînd profilul unor parcursuri, alții mai degrabă specificitatea unor sensuri etc.). Nu rămîne mai puțin adevărat însă că o conștiință muzicală absolută (să spunem cazul Mozart, sau cazul Enescu) presupune o uriașă capacitate a memoriei de a conserva profilurile caracteristice, de a-și constitui — cu alte cuvinte — în primul rînd un orizont extrem de larg de obiecte muzicale.

În legătură cu cele de mai sus se va pune necesarmente (studii de față a subliniat acest aspect și-l va mai sublinia) chestiunea aptitudinii obiective a faptului sonor de a deveni fapt de memorie, chestiunea complexității maxiale și miniale a evenimentelor acustice ca și cea a rela-

menele contemporaneității se face dinăuntru unor realități în plin mers și nu din vreun punct privilegiat situat în afară ori deasupra. Dacă însă din acest motiv proporțiile lucrurilor nu apar totdeauna a fi cele pe care le va consemna judecata istorică imparțială, nu este mai puțin adevărat că mărturiile contemporanilor se vădese prețioase pentru cercetătorul obiectiv de mai târziu. Punind în balanță asemenea mărturii și cîntărind greutatea lor specifică el va reuși nu numai să cunoască un rezultat dar și să înțeleagă mai exact modul în care s-a ajuns pînă în cele din urmă la acel rezultat. În clarificarea estetică ce va veni *mai ales* prin activitatea practică a artiștilor, considerentele teoretice nu sînt totuși inutile. În acest spirit vreau să pun pe hîrtie nu adevăruri absolute ci unele gînduri care ar putea folosi și altora, în oarecare măsură încă de pe acum.

Înainte de a ataca direct niște probleme concrete mi se pare că e necesar să încerc o lămurire teoretică asupra unei noțiuni mai curînd presupusă decît analizată pînă la acest punct al argumentării. E vorba de *conștiința muzicală*, de natura ei, de orizontul ei, de condițiile în care se formează ș.a.m.d. Într-adevăr, imaginea muzicală nu plutește în abstract și nici nu constituie doar un fenomen pasager în conștiința pe care omul și-o făurește în viața cea de toate zilele. Ea vine să se integreze etajului special al conștiinței pe care o numim conștiință muzicală și poate fi activă (adică poate transmite sensul) numai în funcție de gradul de dezvoltare al acesteia. Ca și conștiința pur și simplă¹ — care e formată la primul nivel dintr-o uriașă cantitate de reprezentări ale unor obiecte, conservate în memorie, la nivelul următor dintr-o sumă variabilă de cunoștințe asupra relațiilor dintre acele obiecte, iar la nivelul suprem dintr-un șir de criterii de valoare (constituite foarte divers) — tot astfel

¹ Evident, e vorba de conștiință în sens psihologic, nu moral.

retic din momentul în care Platon a semnalat în „Ion” prezența și forța elementului irațional. S-a numit acest element în decursul vremurilor inspirație, har, spontaneitate, dar, intuiție. El a fost cînd prețuit, cînd disprețuit. Ultimele decenii au pendulat între ideea unei determinări raționale cit mai complete a operei artistice și cea a unei creații pur intuitive. Să încercăm să examinăm lucrurile mai îndeaproape, să surprindem — dacă se poate — actul compozițional în funcționalitatea lui.

Toate facultățile¹ artistului sînt puse în serviciul constituirii formei; orice mesaj se transmite numai prin formă. Ceea ce a dus la atitea și atitea erori în judecarea faptului artistic. Efortul de a constitui forma reprezintă indiscutabil majora parte a muncii de creație, iar antrenamentul pentru acest efort stă la baza oricărui învățămînt. Ceva mai mult: veacuri întregi de inocență artistică (inocență ce nu exclude nici substanțialitatea și nici grandoarea operelor, ba mai degrabă le presupune) au creat necunoscînd alt scop imediat decît acela de a produce *obiecte* de consum artistic. Nimeni nu-și bătea capul cu problema comunicării pentru că aceasta era de la sine înțeleasă în muzică, tot așa cum în pictură figurativul nu se discuta. Nimănui nu-i trecuse încă prin cap că s-ar putea face și non-figurativ. Nimănui nu-i dăduse încă prin minte că s-ar putea face o artă de non-comunicare. Se scria și se cînta pentru *celălalt* (că era episcop, prinț, burghez sau om din popor, nu are — în cadrul întrebării pe care o punem aici — prea multă importanță: era totdeauna *celălalt*), țintindu-se un ideal de adevăr, gust, naturalețe, sensibilitate potrivit rudimentarelor (și, judecînd după rezultate, suficientelor) idei estetice la modă. După ce artistul a făcut un enorm efort teoretic și a reușit să iasă din starea de inocență în care crease veacuri și milenii de-a rîndul,

¹ Psihologia mai recentă ar spune: funcțiunile. Am evitat termenul spre a nu crea confuzia cu funcțiunile muzicale.

III. INCURSIUNE ÎN CONCRET

18. Conștiința muzicală

Primele două părți ale lucrării de față încearcă să lămurească unele din aspectele teoretice și practice ale existenței și percepției faptului muzical ca și cele legate de mecanismul actului de creație. Dorește să sublinieze încă o dată aci că ideea principală pe care am căutat să o pun în lumină este necesitatea de a rîndui actul creației muzicale sub semnul *eficienței* și anume nu al unei eficiențe abstract-tehnologice, ci al uneia în ordinea psihică. Reiese — sper — din toată analiza precedentă opinia că *singurul criteriu după care putem judeca opera muzicală este aptitudinea ei de a angrena atenția și memoria ascultătorului și de a-i comunica astfel un sens, criteriu ce se completează firesc cu întrebarea despre natura și calitatea aceluși sens.*

Partea finală a studiului meu se ocupă de unele probleme practice care s-au ivit pe plan general în activitatea și gândirea muzicală a ultimelor două decenii. Este aproape inevitabil ca această secțiune să poarte marca unui mai pronunțat subiectivism decît precedentele: privirea către fenomenul

anumite idei au început să-i devină neclare. Primul rezultat concret: i-a fost rușine că scrie pentru altul. S-a drapat atunci în solitudine, s-a suit în turnuri (din fildeș ori din diverse alte materiale), a declarat război rece semenilor săi, i-a disprețuit, i-a bruscat, le-a făcut reproșuri, i-a ignorat, i-a iubit ostentativ, pe scurt a făcut orice numai să se comporte firesc n-a mai fost în stare. Al doilea rezultat concret: a început să se iubescă excesiv. Capitalul de afecțiune al omului este probabil fix și dacă nu-l repartizează echitabil între el și ceilalți, dacă pe ceilalți îi disprețuiește, este cu totul normal să transporte întreaga afecțiune de care este capabil asupra lui însuși. Pentru artist, aceasta a însemnat considerarea drept fel ultim al activității sale proiecția în afară a subiectivismului și atîta tot. Al treilea rezultat concret: lipsit de controlul necesar al ogîndirii în *celălalt*, artistul a început să plaseze absolutul în singurul lucru care-i rămînea: obiectul. Și astfel s-a ajuns la situația paradoxală că mijlocul a devenit scop. Forma, indispensabilă constituirii și transmiterii mesajului, a devenit scop în sine, iar comunicarea s-a pierdut pe drum. Dar pare că asupra formei rămăsă singură plutește un blestem: pînă la urmă se autodetovorează. S-a văzut și asta, așa că pot vorbi la trecut. Forma a cunoscut o evoluție din ce în ce mai precipitată, intruit neavînd rost să întîrzie pe drum în tovrășia sensului își găsea justificarea numai în propriile ei schimbări și după o cursă tot mai vertiginosă s-a prăbușit istovită în mlaștina fetidă a informalului.

După aceasta paranteză necesarmente schematică, să revenim la propozițiunea enunțată: *orice mesaj artistic se transmite numai prin formă*. Da, dar forma este determinată și guvernată de sens și oricît de lucizi am fi devenit în urma antrenamentului teoretic, *acest lucru* nu avem dreptul să-l uităm. Independent de faptul că obiectivul imediat este și rămîne constituirea formei — nu poate fi altfel — obiectivul

nu în cel al structurii obiective. Ori configurația înseamnă pînă la urmă (pentru ascultător) ecoul subiectiv al unor impulsuri obiective. Pentru individ, valoarea artei se stabilește în funcție de legile lui de receptare. Un adevăr obiectiv (în măsura în care se poate vorbi de *obiectiv* în domeniul valorii artistice) nu poate fi determinat decît avîndu-se în vedere calitatea și numărul adevărilor subiective exprimate (în manieră critică sau prin simplă adeziune spontană). Analiza structurilor devine interesantă *după ce* semnificația transmisă s-a dovedit importantă pentru consumatorul de artă. Din punct de vedere structuralist, nu avem criterii apriorice care să ne determine a întreprinde mai degrabă analiza unei poezii de Eminescu decît a uneia de Matilda Cugler. Preferăm să ne ocupăm de Eminescu numai pentru că semnificația lumii sale poetice ni se pare mult mai importantă, dar acest adevăr a fost pus în lumină atît de efortul criticii anterioare structuralismului (care nu *exclusea* referirea la structuri, dar nu făcea din aceasta baza argumentării) cît și de marele număr de adeziuni spontane.

Am făcut analiza de mai sus pentru a clarifica ideea de substanțialitate a muzicii, și am făcut-o alegînd cu bună știință doi autori din care unul vădește o perfecțiune *formală* mai mare, dar este depășit în planul semnificațiilor de către celălalt.

Conceptul estetic nu poate viețui într-o autonomie bazată pe ideea de perfecțiune formală. El se cuvine reintregit, revitalizat cu tot ce-i este cons substanțial. Esteticul nu-și poate trage seva decît din terenul concret și fertil al eticului. Abia atunci devine un concept adecvat, deci *adevărat*.

principal și suprem este și rămîne comunicarea unui sens. Ne vine poate greu să lucrăm *știind* acest lucru, însă nu avem ce face: țelurile fundamentale ale artei și mecanismul ei de funcționare nu s-au schimbat¹.

Caracterul cel mai frapant al actului de creație este că angajează personalitatea autorului în totalitatea ei. În lupta sa cu materialul, compozitorul este prezent cu toate facultățile sale psihice: inteligență, voință, fantezie, sensibilitate, iar ariergarda acestora o constituie imensul depozit al subconștientului și inconștientului. Nu se poate scrie muzică — cel puțin muzică bună — din virful peniței. Fără nici o îndoială viața psihică este de o unitate indisolubilă; așa-numitele facultăți nu apar de regulă ca strict delimitate, ele se întrepătrund, se colorează și se condiționează reciproc. Ceva mai mult: schimburile între zonele conștientului și ale inconștientului sînt de o frecvență și intensitate pe care abia psihanaliza a reușit să le clarifice oarecum. Analistul faptului muzical este însă obligat să constate că, în cursul muncii sale, compozitorul nu se comportă la fel de la început la sfîrșit. Sînt faze ale lucrului în care intră mai puternic în joc capacitatea sa imaginativă, altele în care inteligența ordonatoare pășește în primul plan etc. De aceea fie-mi iertat dacă recurg totuși la terminologia clasică și accentuez: într-un grad sau altul, *toate* facultățile artistului, *tot* fondul său psihic participă la creație. Dar în acest fond psihic găsim unii factori controlabili alții însă hotărît incontrollabili. Evident, inteligența își spune cuvîntul la punerea în acțiune a întregului proces tehnologic, dar ea exercită și un drept de cenzură asupra propunerilor venite din alte zone psihice.

¹ Reamintesc că nu discut aici relația formă-conținut din punct de vedere gnoseologic, ci doar încerc o incursiune în mecanismul actului de creație. Opera o dată constituită, se ivesc complet alte probleme, necuprinse în cadrul studiului de față.

partea lumina de întuneric iar uscatul se desprindea din ape. În această viziune, amănuntul nu mai are importanță, instrumentul e depășit, ideea se poartă majestuoasă în parcursuri multiple construite de o grandioasă forță polifonică. Nu există în Bruckner nici umbra unei disimulări; culoarea se naște o dată cu linia, tumultul conținutului este nedescusimțit și el echivalează cu un enorm flux de pasiune și dăruire, violența actului de captare se exercită asupra zonelor celor mai profunde ale ființei *celuilalt*.

Ravel este un om genial ce-și realizează traiectoria într-o lume de obiecte (muzicale în primul rînd) ale căror forme și culori se reflectă permanent în oglinda personalității și temperamentului artistului. Bruckner este omul ajuns în pragul unei lumi noi pe care o contempla. Semnificația superioară a muzicii lui Bruckner este (pentru cine cunoaște într-adevăr această muzică) evidentă: ea se stabilește într-un plan estetic complex în care determinanta etică apare decisivă pentru valoarea sensului vehiculat. Gîndind la cei doi muzicieni, compar și mă întreb ce zone ale personalității angrenează unul, ce zone angrenează celălalt; care este generozitatea umană a unuia și a celuilalt; care este forța de gîndire abstractă (pură) a unuia și a celuilalt; care este importanța pe care o acordă respectiv ideii și materia-lui, unul și celălalt. Toate acestea la un loc creează două orizonturi etice diverse, iar valoarea pentru existența umană a mesajului brucknerian apare clar superioară. Și — paradoxal — prin amploarea și originalitatea soluțiilor sale, dic-tate de o intuiție cu adevărat grandioasă, Bruckner se vă-dește — cu timpul — a fi un compozitor *mai modern* decît Ravel.

Se poate obiecta unei astfel de judecăți subiectivismul. Lucrul este nu numai admis, dar implicat în argumentarea prezentului studiu. Am subliniat în repetate rînduri că judecata de valoare se poate face numai în planul configurației,

Iată deci cum componentele psihice cele mai prețioase (pentru că cele mai concrete în planul artistic) ale activității creatoare nu pot fi comandate; ele pot fi cel mult cenzurate. Ele sînt efectiv cenzurate în momentul în care compozitorul refuză pentru diverse motive unele posibilități care i se prezintă în cursul lucrului său și acceptă altele. Caietele de schițe ale lui Beethoven reprezintă măturia unui proces genial de această natură. Inteligența însă nu creează material ci doar îl corectează forma și îl acceptă sau îl respinge. Toate lucrurile expuse mai sus se știau deja. Am ținut să le reafirm doar pentru a ajunge la o concluzie mai impor-

Dacă cele două facultăți enumerate mai sus furnizează elementele controlabile ale actului de creație (și ele pot controla la rîndul lor restul activității psihice), rămîne totuși un fapt că sensibilitatea și fantezia sînt, practic vorbind, în-controlabile în substanța lor, în înțelesul că nimeni nu se poate forța să aibă mai multă fantezie sau o altă calitate a sentimentului, fără a mai vorbi de zonele subconștientului și inconștientului aliate, în ce privește substanța lor, în afara oricărui control.

identitate proprie.

ea se transmite ca *armătură* a întregului dar prea puțin cu reprezentă, prin raport la operă, o energie oarecum abstractă: rea activă în fața vieții). Rămîne de subliniat doar că ea de alta în calitate de componentă a sensului etic (determina-vigoarea cu care muzicianul își duce la bun sfîrșit opera, pe Voința la rîndul ei își spune cuvîntul pe de o parte în specifice, rămîne aici *relativ puțin* folosită.

În această viziune, amănuntul nu mai are importanță, instrumentul e depășit, ideea se poartă majestuoasă în parcursuri multiple construite de o grandioasă forță polifonică. Nu există în Bruckner nici umbra unei disimulări; culoarea se naște o dată cu linia, tumultul conținutului este nedescusimțit și el echivalează cu un enorm flux de pasiune și dăruire, violența actului de captare se exercită asupra zonelor celor mai profunde ale ființei *celuilalt*.

El poate accepta sau respinge o mîlădiere sugerată de sensi-

momente din *L'enfant et les sortilèges*, momente din *Concertul în sol*), valsul vienez (*La Valse*, *Valses nobles et sentimentales*), elemente de muzică țigănească (*Tzigane*) sau preclasică (*Tombeau de Couperin*, Adagio din *Concertul în sol*) etc., etc. Când nu recurge la elemente stilistice străine găsește oricum o modalitate de a se disimula în dosul virtuozității instrumentale, peste tot de o strălucire aproape suspectă. Importanța amănuntului este de-a dreptul exorbitantă: ingeniozitățile pe mm² abundă. Un glissando orchestral este totdeauna o capodoperă tehnică la Ravel. Iar virtuozitatea este pusă în serviciul unei senzualități care nu coboară niciodată sub un anume prag destul de ridicat și care exclude într-un fel desfășurarea amplă a ideilor muzicale. Răfinamentul armonic ravelian este proverbial; în schimb capacitatea contrapunctică trebuie căutată cu luminarea (nu tehnica de compoziție, dar înclinarea pentru acest lucru). Forma apare de multe ori ca un desen preexistent, care ar fi fost apoi colorat cu idei.

Cu totul alt orizont dezvăluie muzica lui Bruckner. Forța lui de plăsmuire melodică este gigantică: a creat un număr enorm de teme cu un profil de neuitat. Monumentalismul formei e realizat printr-o stăpânire (câteodată chiar incompletă) a unei clocotiri tematice unice în toată muzica romantică. Materialul melodic determină forma și dimensiunile acesteia. Stilul compozitorului are calitatea directă a unei naivități geniale: și când împrumută (de la Wagner, din muzica de cult sau din cîntecul popular — deși adevăratul său antecesor rămîne Schubert), are o putere uluitoare de a transforma totul în „Bruckner“. Motivul cu care începe Adagio-ul *Simfoniei a 9-a* este pur și simplu o versiune extinsă a motivului inițial din *Tristan*, dar el spune cu totul altceva, ethosul său este altul. În lumile pe care la răstimpuri le deschide gestul muzical brucknerian se află ceva din grandioarea și puritatea zilelor dintii ale Creațiunii, cînd se des-

tantă. Dacă am constatat în procesul creației pe de o parte prezența unor factori rațional-voliționali, iar pe de alta a unor factori afectiv-intuitivi, și chiar a unora provenind din inconștient, rămîne să ne întrebăm care poate fi valoarea unora și a altora, care pot fi raporturile unora cu ceilalți. Cu alte cuvinte, care este rolul spontaneității în creație?

Muzicianul poate alege elementele morfologice și sintactice, poate determina întinderea piesei sale, poate lucra din plin asupra coeziunii gramaticale și a mijloacelor cu care înțelege să o realizeze. El poate avea un control foarte puternic și asupra sensului finalității. Din momentul însă în care intrăm în stratul figurativ al sensului, constatăm că muzicianul lucrează cu un material pe care-l poate mai mult cenzura decît determina. Cît despre sensul etic final el scapă evasi-complet de sub controlul imediat al voinței și rațiunii compozitorului. Omul este cel care este, cel care s-a construit pe sine pe terenul biologic și social dat — și nu altul. Acest om va trece în operă și eventualele lui eforturi pentru a-și ascunde ființa etică vor fi inutile. Și din acest motiv — mai ales din acest motiv — în muzică nu se poate minți. //

În continuare putem să ne întrebăm ce este necesar și ce este arbitrar în opera de artă. O judecată grăbită ar putea defini ca necesar ceea ce este perfect determinat (deci perfect explicabil, justificabil prin logica unui limbaj și a unei construcții) și ar putea privi cu mefiență și eventual taxa de arbitrarie impulsurile spontane, inexplicabile imediat. Socot că trebuie să nuanțăm mult analiza noastră în această privință. În primul rînd, se cuvine să eliminăm cazurile manifeste de lipsă de talent sau incapacitate tehnică. Acolo lucrurile sînt simple: într-adevăr autorul nu a ajuns (sau nu a ajuns încă) la un limbaj coerent. De cele mai multe ori „spontaneitățile“ sale nu sînt altceva decît neputință creatoare. Unui astfel de om (care poate fi — să spunem — un student cu certe calități) sîntem datori să-i vorbim de „nece-

tatea informației) este superioară la Bruckner¹. În ce constă calitatea informației?

Să cercetăm comparativ câteva elemente de structură și de sens în creația celor doi muzicieni. Există în Ravel o oarecare non-generozitate melodică. Temele sale sînt de multe ori scurte, închise într-un cadru precis. Rezerva sa, pudioarea sa extremă îi interzice revărsările melodice. El cizează încontinuu. Cel mai generos moment — cred — din întreaga sa creație este „Lever du jour” din *Daphnis și Chloé*: un moment de mare elan panteistic în care o celulă unică se poartă reduplicându-se mereu din grav către acut, în ambianța miilor de voci ale naturii ce se trezește la viață și luminează. Dar Ravel este rareori așa. Nu uit desigur finalul trio-ului și concertul pentru mîna stîngă și poate și alte momente de elan real. Nu știu însă dacă cel mai autentic Ravel nu este cel dintr-o anunțată zonă miniaturală care-și găsește o splendidă expresie în *Ma mère l'Oye* și în unele părți ale feeriei *L'enfant et les sortilèges*. În fond linia sa de maximă puritate melodică ține de o lume a copilăriei, de o supremă candoare care pare nefabricată, de o capacitate reală de a anima obiectele mărunte ale orizontului copilăresc. Ieșind din acest teritoriu de maximă sinceritate ne întîlnim însă cu niște disponibilități pentru disimulare pur și simplu fabuloase. Ravel s-a disimulat în dosul unei enorme cantități de elemente de împrumut: spaniolisme (*Bolero*, *L'heure espagnole*, *Rhapsodie espagnole*), jazz (*Sonata pentru violină și pian*,

¹ Termenul „concentrare” se aplică de obicei lucrărilor scurte. Mi se pare că e greșit. În acest sens *Souvenir de Dardla* ar fi o muzică concentrată, iar fuga lentă din *Cuartetul în do diez minor op. 131* de Beethoven o muzică mai diluată. Concentrarea nu are a face cu lungimea, ci trebuie pusă în relație cu substanțialitatea muzicii, cu acea calitate de a angrena cit mai *total* personalitatea ascultătorului. În accepția de mai sus un cvartet sau un lied de Schubert se pot dovedi mai concentrate decît piese similare de Webern.

sar” în termeni gramaticali. Problema se înfățișează în adevărata ei lumină de-abia deasupra unui prag tehnic foarte ridicat. Or aici lucrurile se schimbă. Fără a merge pînă la răsturnarea completă a judecății enunțate mai sus, voi spune totuși: are mai multe șanse să fie necesar în artă ceea ce vine din spontananeitate decît ceea ce provine dintr-o determinare conștientă rigidă. Chestiunea se pune în foarte mică măsură pentru veacurile de inocență estetică din motive lesne de înțeles. Autorii acelor vremi lucrau fie într-un orizont stabil al formelor — pe care le acceptau ca pe un dat natural — și se concentrau asupra expresiei, asupra conținutului, situîndu-se prin aceasta în plin teren al spontananeității; fie participau la una din marile coticuri istorice care erau determinate de necesitatea exprimării unui sens nou, deci iarăși se situau în plină spontananeitate. Briză calmă ori ciclon. spontananeitatea sulă în voie și constituia miezul legilor creației artistice. Că din aceasta rezulta pe deasupra și perfecțiunea formală nu putem decît să o constatăm, așa cum sîntem obligați s-o constatăm în toată arta populară, care ea, hotărît, nu și-a pus niciodată problema unei determinări intenționate a structurilor.

Chestiunea se pune mult mai acut pentru creația modernă, devenită supraconștientă, datorită unui tip de om care a învățat să-și despică viața psihică în felii din care de multe ori face compartimente etanșe. Dacă sensibilitatea și fațetă zia nu se pot manifesta fără a trece prin cîmpul luminos al conștinței, deci fără a suferi măcar o *anunțată* cenzură din partea voinței și rațiunii, apoi acestea se pot perfect dispensa de restul ființei noastre psihice. Ele pot construi în *abstracție* oricît de mult și oricît de complex. Întrebarea este: raport la sistemul închis pe care-l formează o construcție în sine, poate — prin raport la întregul ființei noastre, nu neapărat. Logica formei în sine nu este suficientă pentru opera

tate de ascultător de muzică. Este vorba de doi autori pe care în adolescență i-am iubit deopotrivă, pe care astăzi îi iubesc diferit, amândoi geniali, amândoi foarte mari muzicieni: Bruckner și Ravel. Apropierea poate părea curioasă, însă tocmai de aceea o și fac. Nu m-au mulțumit niciodată resemnările critice de genul „fiecare e bine în felul lui” care conduc doar la relativism și mai departe la scepticismul total. Din punctul de vedere al *unui* subiect receptor, și cu toate că sint momente cînd un autor îți merge mai bine decît altul, se stabilește involuntar o stratificare, o — să-i zicem — ierarhie, pe care n-aș vedea-o sub forma unei scări cu sus și jos, ci sub forma unor orbite electronice, după modelul atomic al lui Bohr. În ansamblu un autor este mai aproape de nucleul pe care-l constituie eul ascultătorului, altul se situează pe o orbită mai îndepărtată, altul poate avea o prezență efemeră, pierzîndu-se apoi în spațiile vide ale indiferenței și uitării. De asemenea nu aș dori să plasez întreaga responsabilitate a greutății etice specifice în seama autorilor respectivi. Există determinări de epocă, medii etice și culturale diverse, în care se mișcă diverșii autori, și mare parte din ceea ce le atribuim vine de fapt din orizontul psihic general al vremii în care trăiesc.

Am constatat, pentru a reveni la cei doi autori amintiți, că pe măsură ce treceau anii Ravel tindea să se ducă pe o orbită mai îndepărtată, în timp ce Bruckner exista pentru mine cu tot mai multă concretitudine și m-am întrebat de ce. Perfecțiunea formală a muzicianului francez este probabil mai mare, după cum este indeneșabilă o oarecare imprecizie de intenție a compozitorului austriac (care l-a și făcut să accepte atîtea sugestii ale lui Schalk sau Loewe, ba chiar să admită în simfoniile sale revizii făcute de aceștia!). Densitatea materialului (cantitatea de informație pe unitatea de timp) este mai mare la Ravel. Concentrarea în schimb (cali-

de artă. Nici o ființă redusă la starea de schelet (cit de logice sint scheletele!) nu mai poate fi considerată vie. Nervii, carnea și singele operei de artă, viața ei, vin din vastele zone ale sensibilității, ale fanteziei, ale inconștientului, iar acestea nu pot fi produse conștient și voluntar: ele sint cele care sint, cele care au fost determinate de *întreaga* noastră experiență de viață și constituie partea *necesară* a ființei noastre psihice. Ele și numai ele (oricît de complex structurate de forța logicii muzicale) pot furniza — în ultimă instanță — partea cu adevărat *necesară* a operei de artă.

Argumentarea de mai sus nu vrea să fie elogiul „inspirației”. Termenul a fost ridiculizat în toate felurile, tîrît prin toate noroaiile și — probabil — definitiv compromis. Ținta este alta și anume: a sublinia că inteligența, lansată *singură* în aventura artistică, are foarte multe șanse să se piardă în nisipurile mișcătoare ale arbitrarului.

17. Etic și estetic

Există o tendință a oricărei discipline, a oricărei direcții de investigație omenească, de a se autonomiza. Există de asemenea, periodic, eforturi de redobîndire a punctului de vedere general, a sintezei absolut necesare progresului gîndirii. Estetica a cunoscut și ea procese evolutive similare.

Multă vreme filosofia și practica frumosului nu au simțit nevoia să se unească într-un concept unic. Preocupările de metafizică a frumosului (pornind de la Platon) și cele de poetică (pornind de la Aristot) au mers în paralel. Cînd pe la mijlocul secolului XVIII s-a făurit, odată cu termenul „Estetică”¹, și disciplina cu acest nume, era cumva firesc

¹ Trimit lectorul pentru aceste probleme la excelenta carte a lui Carl Dahlhaus, *Musikästhetik*, Hans Gerig, Köln, 1967.

ca implicațiile celor două direcții de cercetare tradiționale să stea într-un echilibru instabil și într-adevăr, rînd pe rînd, esteticienii importanți au aplecat balanța cînd într-o parte, cînd în alta. Cu alte cuvinte, s-a mers cînd către o definiție. De cîte ori a fîntit spre autonomie s-a dizolvat pînă în cele din urmă într-un sistem de reguli menite să realizeze, în cadrul totului care este opera de artă, *perfectiunea*. Fără să ne dăm întotdeauna prea bine seama, ne aflăm totuși și astăzi din plin sub zodia perfecțiunii. Cea mai mare parte a vocabularului nostru estetic și critic duce ineluctabil către această idee. Consecvență, stil, unitate, funcționalitate, structură, formă, logică a limbajului etc. sînt noțiuni care vîrînd nevrînd deplasează centrul de greutate al cercetării în *obiect* și caută în alcătuirea acestuia un reflex al ideii de perfecțiune abstractă. Există în gîndirea muzicală și în cea despre muzică — pentru a spune lucrurilor pe nume — o foarte puternică tendință formalistă, pe care nu o pot elini ușor din loc nici apelurile disperate la o intuiție văzută oarecum haotic și nici terminologia științifico-bombastico-poetică ce se întinde de atîtea ori peste textele critice murdărindu-le, tot astfel cum rezidurile de petrol înnegresc din ce în ce mai des plajele Mediteranei.

Ideea de perfecțiune abstractizată, ideea de a justifica obiectul *in sine* are cîsurul că disjunge obiectul de subiect și *ipso facto* dă naștere imposibilității de a gîndi „obiectul perfect” sub semnul unei diferențe specifice concrete. Într-adevăr, care este pînă la urmă diferența între perfecțiune

nea unei opere minore și cea a unei opere majore? Dimensiunea? Cantitatea de informație? Dacă nu găsim puncte de sprijin în alt domeniu, sistem reduși finalmente la aprecieri cantitative care nu spun în fond nimic. 5 nu este mai prost decît 7 și nici mai rău decît 3. 11 nu este mai bun decît 25 și nici mai rău decît 47. 53 nu este mai frumos decît 8 și nici mai urt decît 114 — ș.a.m.d. Justificarea ultimă a operei de artă nu poate fi căutată în datele structurale ci numai în semnificație. Semnificație înseamnă subiect (emîțător și receptor) și totodată *valoare*. Nu o pură valoare de consum, care ar cobori arta la nivelul pastei de dinți, ci o valoare umană complexă ale cărei fundamente le-am găsit — în cursul analizei — în domeniul ethosului, deci al determinării active a omului în raport cu tot ce-l înconjoară. Artă este un răspuns specific la existență în general și tocmai pentru că este un răspuns *specific* nu-i putem rezolva valorile într-o anexă a preocupărilor și problemelor etice. E departe de mine gîndul unui tolstoianism tardiv. Am arătat că arta *nu poate să nu mîrturisască* despre ethos, că — în fond — aceasta este conținutul ei, dar *acest conținut se exteriorizează, prinde formă, și devine valoare estetică*; însă subliniez din nou că esteticul trebuie privit în toată complexitatea lui și că el nu se poate reduce la ideea de perfecțiune. Eroarea multor orientări estetice a fost tocmai descărnarea noțiunii de frumos, golirea ei de substanță, și aceste orientări, trecînd prin concepția aparent anodină a artei-joc, eșuează inevitabil în indiferența obiectivismului total. Din acest unghi de vedere un Dostoievski ar fi hotărît inferiorul lui Flaubert și un Shakespear inferiorul lui Racine. Este aceasta o boală endemică pe care Camil Petrescu o numea calofiliile și între simptomele căreia se numără — într-un stadiu avansat — și erupția purulentă a informalului.

Mi-am propus să dau concretitudine considerentelor de mai sus prin destăinuirea unor experiențe personale, în cali-

ții tehnice foarte diverse, ele provoacă cvasi-invariabil aceleași efecte psihice în ascultător, poate de multe ori fără voia expresă a compozitorului, care *el* ascultă pur și simplu de un program tehnic. Un argument în sprijinul acestei teze este faptul că foarte multe din efectele psihice provocate de muzica actuală au fost atinse (realizate) încă în perioada atonală liberă a școlii vieneze, care — prima — a mers decis în sensul dizolvării reperelor. Ceea ce și explică de ce în festivaluri de muzică ultra-modernă pot să răsune foarte normal și la locul lor operele compozitorilor pe care muzicienii tendințelor noi îi consideră aproape unanim drept clasici ai lor, opere scrise — unele — înainte de primul război mondial. Ele pot să răsune pentru că *de atunci și până astăzi s-au făcut foarte puțini pași în direcția cuceririi de noi sensuri*, de noi conținuturi¹.

Conținutul muzicii discontinuității răspunde fără îndoială în oarecare măsură sentimentului general de înstrăinare pe care l-a provocat în om dezvoltarea rapidă a civilizației moderne; genul acesta de audiție pasivă, fatalistă, este însă respins (deliberat sau instinctiv, nu are importanță) de majoritatea oamenilor. De fapt oricine *nu* se mulțumește cu *această* propunere etică nu poate privi operele respective decât ca artă decorativă. Un decorativ mai frumos sau mai urât, mai atractiv sau mai respingător. Și în bună măsură

¹ Situația este paradoxală: pe de o parte tehnicile evoluează atât de repede încât ele se demodează de la an la an, pe de alta înșiși organizatorii festivalurilor specializate în muzică „nouă” recunosc că piese de acum 50—60 de ani se potrivesc — din punct de vedere al sensului — perfect cu operele actuale. Situație absolut originală: nici o avant-gardă nu s-a reclamat vreodată de la muzica bunicilor! Creația „nouă” a urnit într-adevăr muzica din zona neo-clasicismului dar nu a reușit să o împingă mult mai departe de zona — la fel de veche! — a expresionismului; sau — dacă gustul sonorității senzuale este marcat, ca de atâtea ori la compozitorii francezi — să o plaseze acestul de aproape de zona (și mai veche) a impresionismului.

conștiinței sale muzicale. O lucrare căreia i-a acordat prețuirea lui îi poate rămâne prietenă pentru toată viața. Curba integrării ei în orizontul conștiinței muzicale presupune un prim șoc (care poate citeodată să nu coincidă cu prima audiție!), apoi un contact repetat, dorit, căutat până în clipa când omul simte că lucrarea a devenit într-un fel a sa (o știe, o poartă în el), după care revenirea la ea se răresc, poate și din cauza apariției în orizontul cunoașterii sale a altor lucrări capabile să-l intereseze, să-l subjuge. Și tot astfel în continuare, până la momentul de echilibru când iubitorul de muzică simte că „și-a făcut suma”: orizontul lui muzical este atât de larg cât permite personalitatea sa. De aici încolo dorința de noi prieteni muzicali se potolește treptat și se poate stinge cu totul. Amatorul mediu devine inevitabil un conservator, nu numai indiferent, dar citeodată chiar ostil la apariția unor lucrări noi. Profesionistul are — în general — în calitate de receptor al muzicii, o perioadă activă (mult) mai lungă, iar unii dintre ei și-o pot uneori păstra până la sfârșitul zilelor. În toate cazurile însă, fie că e vorba de copil, de adolescent, de omul matur, de amator sau de profesionist, conștiința muzicală se formează, se consolidează și se menține în special pe *terenul memoriei*. De aceea rămâne să ne întrebăm ce conștiință *muzicală* ar putea forma oamenii acele piese care nu numai că nu prezintă date obiective care să le facă apte de a intra în memorie, dar *din principiu* apar diverse la fiecare reluare. Acest flux sonor nearticulat, cum îl numeam, nu este el oare posibil numai pentru că există deja în ascultători o conștiință muzicală formată de adevăratele lucrări (fie ele și exclusiv muzică ușoară!)? Iar aprecierea favorabilă pe care o întâmpină în unele locuri primele audiții ale unor astfel de „lucrări” (despre secunde audiții în același loc aflăm mai rar) nu are cumva alte explicații decât valoarea muzicală?

Nu putem — evident — trece cu vederea posibilitatea sonor, chiar atunci cînd acesta nu posedă caracteristicile necesare pentru a se constitui în obiect cu formă. Mecanismul e simplu: fluxul sonor nearticulat poate determina în apericepție niște corelații spontane care — deși imediat uitate — determină totuși în scurtă lor existență o activitate asociativă (un soc emoțional) ce poate rămîne în memorie ca atare. Configurăția trăiește doar prin zona asociativă: ea nu are un fundament în obiect, iar motivul pentru care acest efect se dovedește totuși posibil este existența în ascultător a unei conștiințe muzicale făurite la școala lucrărilor cu formă.

Și pentru că totuși constatăm un interes pentru acest gen de „muzică”, să încercăm să numim cauzele:

a) Nevoia de nou a oamenilor de bună credință, dar cu insuficiență pregătire; este aci vorba mai ales de tineret, care în generozitatea lui proiectează asupra faptului sonor o sumă din frământările sale și care totodată nu și-a format încă niște criterii critice îndeajuns de întemălate.

b) Încredințarea unora că ceea ce este prezentat de critica curentă (ori de propagandă) drept zona cea mai „avansată” a muzicii este într-adevăr punctul cel mai înalt al unei evoluții vertiginose. „Chiar dacă noi nu pricepem deocamdată — își spun acești oameni — fenomenele se petrec și ar fi păcat să lipsim de la o astfel de sărbătoare”. Publicul (o parte din el) a devenit sensibil la acuzația — care i s-a aruncat de atîtea ori în obraz — că este inert, că se opune noului, că se zisează totdeauna cu întirziere valoarea etc., etc. Un astfel de punct de vedere este exploatat cu deosebită abilitate de cei care vor să impulsioneze difuzarea muzicii hazardului.

c) O accentuată doză de snobism din partea celor care oricînd și în orice domeniu al cunoașterii vor să se situeze

bila — ea înlocuiește genul de *astéptare activă*, cel cu care ne-a obișnuit muzica de logică și continuitate *figurativă* a veacurilor, cu un gen de *astéptare fatalistă*, în care inițiativa noastră este (uneori complet) anihilată și în care *orice* vine e bine venit, chiar dacă pînă la urmă nu vine nimic de care să ne putem agăța și sistem redus la a privi un caleidoscop fără sens, sau vehiculînd sensul că existența și existențul nu au sens — ca în muzica hazardului pur. Creația „nouă” a dizolvat reperele care făceau posibilă auditia activă: a dizolvat începutul cu începutul ritmul (înțeles ca o *organizare* a timpului la care sistem chemați să participați), a dizolvat sensul continuității melodice (purtau-oarea principiilor a figurativului în muzică), a dizolvat progresiv logica *acustică* a suprapunerilor (făcîndu-ne astfel să asistăm la coexistența inexplicabilă — sau explicabilă doar prin legiferarea specială a autorului — a unei cantități variabile de evenimente sonore), a dizolvat și sunetul simplu (înțeles ca poziție determinată a conștiinței muzicale) înlocuindu-l cu suprafața complexă și difuză. Toate aceste date fac ca fluxul sonor să nu mai poată fi modelat după dinamica spirituală concretă; el ascultă doar (cînd ascultă) de o programare logică abstractă care elimină de la început posibilitatea unui figurativ direct. Rămîne un figurativ indirect realizat prin aceea că muzica, prezentîndu-ne o lume din care majoritatea trăirilor noastre concrete este absentă, ne face să ne simțim stingheri, pierduți, înstrăinați, și declanșează pe această cale răbufniri de spaime fără nume, de amintiri nelocalizabile (poate misterioase reziduuri din memoria speciei), de senzații pe care numai în ilogismul viselor le-am putut încerca cîndva. Gradul de *intimplicitor* în realizarea acestui conținut prin rîcoșeu este — la ora actuală — uriaș. Datele constitutive ale structurilor muzicale au evoluat toate către dizolvarea progresivă a auditivei active și, deși operele „avant-gardei” contemporane sînt realizate în condi-

s-ar transforma într-o simplă descriere, cu cât mai lungă cu atât mai neconcludentă. Să încercăm deci, după ce am schițat unele din preocupările de structură ale muzicienilor contemporani, să investigăm și ceva din sensurile pe care creația lor ni le transmite, căutînd a le pune în legătură cu structurile respective. Numai după aceea putem discerne punctul de vedere estetic propriu-zis.

Cei care nu refuză *din principiu* să asculte muzica ce se intitulează „nouă” (și sînt considerabil de mulți cei ce refuză) au avut ocazia să-și dea seama, mai bine spus să experimenteze — mai intens ori mai superficial — unele trăiri noi, originale, sau poate cîteodată atît de vechi încît oamenii au avut timpul să le uite. Se degajă din foarte multe lucrări ale muzicii „noi” o nelămurită anxietate, un sentiment tulbure și ciudat (în germană s-ar numi „Unheimlichkeit”); imaginile se fac și se desfac cvasi-psihielice, violența este prezentă foarte adesea dar gratuit, inexplicabil; la răsîmpuri *parea* răsună formule incantatorii, magice, avînd o priză directă asupra inconstientului nostru, iar alteori se desenează arabescurile unui decorativ pur, exterior și abstract. Constatăm o lipsă quasi-totală de patetic, eroic, sublim sau profund și — în general — o răceală care exclude sentimentul familiar, veselia și zîmbetul, degajarea, umorul și ironia. Cînd și cînd se intră pe făgașul de timp al contemporanilor unor hăuri, unor „văi ale haosului”, obscure, dezolate și inerte. Dacă încercăm să explicăm toată această ciudată neliniște pe care ne-o strecoară muzica „nouă” (firește, mai ales cea foarte bine făcută) ne vom da seama că — prin particularitățile ei structurale care o fac (total) imprevizi-

ascultătorului? Și care ar fi diferența între simfoniile a 3-a și a 4-a ale maestrului german? Pentru că structura, văzută în sine, nu ne dă nici un criteriu pentru a prefera versiunea obișnuită micro-versiunii electronice sintetizate.

pe creasta valului de progres. Apar adesea la acest gen de concerte oameni care altminteri au foarte puține puncte de contact cu muzica, dar care s-au specializat în a gusta din fiecare cafea caimacul. „Dacă lumea zice că ăsta e caimacul muzicii, hai să-l gustăm; poate oricînd servi într-o viitoare conversație de salon”. Trebuie spus că snobismul poate fi în principiu un factor de progres dacă — incidental — obiectul preocupărilor sale prezintă valoare. Dar neajunsul este că snobul nu are criterii altele decît excelența propriei sale poziții într-o societate dată.

d) Solidaritatea inter-arte pe care vor s-o manifesteze pe această cale unii oameni de alte orientări artistice (pictori, poeți, romancieri, cinești etc.) care în domeniul lor se situează pe poziții avansate (să sperăm, cu realizări mai semnificative). Fenomenul este curent de la romantism încoace.

e) O anumită doză de frondă (destul de firească) împotriva lumii constituite, proprie copilăriei sau celor care păstrează vestigii ale mentalității copilărești (psihanaliza a descoperit cît de frecvent se întîmplă acest lucru). Viața este un basm și există totdeauna un „urît” (*un affreux!*) căruia trebuie să i se dea cu tifla. În cazul nostru „uritul” este principiul organizării în arta sunetelor. Dacă lumea ar consuma în special muzica hazardului, „uritul” ar fi neorganizarea și copiii cu barbă s-ar duce să aplaude game în *do* major și acorduri perfecte.

f) Curiozitatea — pur și simplu — pentru o sumă de instrumente noi și spectacolul neobișnuit al sunării acestora, ca și dispunerea lor insolită în spațiu.

Toate atitudinile semnalate mai sus nu constituie noutăți deosebite în istoria culturii. Ele au însă un „ce” comun: lipsa spiritului critic care să permită discernerea valorii de non-valoare. Aplicate — întîmplător — pe realizări excep-

ționale, ele constituie tot atîtia factori de progres. Aplicare — tot întîmplător — asupra unor performanțe aproximative sau de-a dreptul nule, constituie factori de derută.

Nevoia de nou, care este de departe cea mai valabilă dintre atitudinile descrise, nu este *intr-adevăr* satisfăcută decît dacă își găsește un punct de sprijin ferm în *obiect*. Simpla experiență (trăire) a subiectului nu este suficientă. Stăpîniți de o astfel de optică oamenii ar ajunge în curînd să se lepede complet de snobismul artistic și să caute „trairi excitante” în cu totul alte domenii, mai generoase din acest punct de vedere, ca de exemplu în emoțiile jocurilor de noroc, în delirvență, în erotismul exacerbant sau în lumea fantasmagorică provocată de droguri. Unele societăți care se consideră evolute au deja mult de furcă cu asemenea probleme. Artistul — dacă este într-adevăr artist — nu-și poate recunoaște dreptul sau obligația de a participa la debandadă. El este prin definiție omul care face, care construiește, care creează în virtutea lucrurilor trecătoare puncte de popas, de meditație, de reușire a conștiințelor în comuniunea unor sensuri cu semn estetic. Iar acest miracol îl realizează numai dacă lucrul minilor și minții sale produce *obiectul* și dacă-l produce *cu șanse de durată*, ceea ce implică forma perfectă. Aceasta este semnificația grandioasă a momentelor artistice care au intrat în *memoria* omenirii și care — alături de monumentele gîndirii — acționează în sensul consolidării conștiințelor și împotriva dezagregării. În ordinea spirituală artistului se opune creșterii entropiei; el realizează momente de entropie negativă a căror pondere este determinată de cantitatea de în-formație reală și adecvată pe care o imprimă materia-lui cu care lucrează. Iată prin urmare de ce muzica hazardului nu reprezintă un progres: *pentru că nu ajunge să constituie obiectul*.

O ultimă remarcă: ceea ce a atras la început pe tinerii muzicieni către compozitorii noii școli vieneze a fost conștientul lucrărilor acestora, îndubitabil mai modern decît cel al operelor neo-clasice și beneficiînd (în jurul anului 1950) de o prosepțime mai mare: într-adevăr curentele atonal și serial fuseseră fie neglijate, fie de-a dreptul puse la index de unele doctrine oficiale. Pe drum însă s-a produs o curioasă transformare: particularitățile tehnice au căpătat o pondere tot mai mare, iar paralel, preocupările pentru conținut au slăbit, ca rezultat al concentrării interesului asupra obiectului și a atenției tot mai reduse acordate subiectului (atît emițător cît și receptor). Litera a depășit în importanță spiritual.

Închei această largă paranteză și reiau cercetarea privitoare la datele esteticii noi.

Încep cu o întrebare care poate părea impertinentă: există o estetică nouă? Și dacă da, care sînt caracteristicile ei? Muzica a trăit în ultimele două decenii o mare reînnoire în prezentarea sonoră, e cert. Am încercat însă a fundamenta teoretic în primele părți ale lucrării de față ideea că a ne ocupa numai de structuri este cu totul greșit¹. Cercetarea

¹ Un tînar prieten îmi relatea cu entuziasm despre ivirea posibilității de a împărți — cu ajutorul celor mai moderne complexe electronice — semntonul în 84 de părți, în orice registru. În legătură cu aceasta îmi vine în gînd că s-ar putea propune un amuzant exercițiu structuralist. În definiție orice lucrare simfonică nu se desfășoară între mai mult de 84 de poziții diverse ale înălțimii sunetelor (7 octave, de la *do*-ul grav al contrabasului la *do*-ul supraacut al piculiniei). Dacă apelăm la cele 84 de poziții posibile în cadrul unui semiton, dînd fiecăreia locul unuia din semntonurile celor 7 octave orchestrale, putem — găsind eventual o restrîngere simfonică și pe orizontală ca și miște echivalente pe plan timbral și dinamic — să transpunem *intr-o singură structură* a unei simfonii de Brahms — să zicem — în cuprinsul unui semiton și al unei durate de cca. 35—40 secunde. Structura „obiectului” va fi aceeași, doar că redusă la scară, ceva ca un fel de microfilm. Care ar fi *efectul* unei astfel de „simfonii” filiforme asupra

vremi — ca o certitudine: oferea o tehnică rațională și perfect încheată, nouă în înțelesul că constituia o negație evasi-completă a gramaticii tradiționale, modernă pentru că propunea o elaborare aproape științifică a operei (e curios de observat cîți din exponenții marcanți ai muzicii „noi” au trecut și prin învățămîntul tehnic). Caracteristic pentru muzicienii „avant-gardei” este un anume absolutism al ideilor abstracte. O formulă tehnică (să spunem serializarea duratelor) capătă valoare *in sine* și este pusă în practică *pentru că* la stadiul de idee a dobîndit prestigiu. În fond este vorba de un refugiu în obiect și de o corespondență neglijare a concretului psihic al subiectului (emițător și receptor). Prin prisma acestei optici, serialismul (extins la integralitatea parametrilor) oferea cel mai îmbietor model tehnic. Restul direcțiilor componistice ale „avant-gardei” derivă prin ricoșeu (cu unele excepții desigur) din acceptarea inițială a *acestui* punct de vedere. Muzica suprafețelor acustice complexe, de pildă, arată doar înlocuirea unui criteriu tehnic (serialismul integral) cu alte criterii tehnice, starea de spirit a creatorului rămînînd în esență aceeași și anume: încredere în formula constructivă abstractă, neîncredere în dinamica spirituală concretă ca model ideal al creației. (În fapt cam aceiași muzicieni au trecut de la o formulă tehnică la cealaltă.)

Tipul de compozitor produs la școala serialismului integral se găsește gata condiționat pentru a îmbrățișa *orice* schemă tehnică abstractă care ar apărea în viitor. Iar acceptarea *acestui* punct de vedere este premisa necesară pentru efectuarea pasului următor: repudierea *oricărui* principiu de organizare și recursul total la intuiție. Formula tehnică în sine nu prezintă rațiuni suficiente pentru a se impune cu continuitate, iar dese schimbări ale formulelor sînt de natură să pună sub semnul întrebării utilitatea lor ca atare. (Iarăși se cuvine observat că muzicienii „intuiționiști” se recrutează în general din foștii „abstracționiști“.)

19. Unele probleme ale muzicii noi

Creația muzicală a ultimelor două decenii a adus o sumă apreciabilă de noutăți, îndeosebi pe plan tehnic, din care una deosebit de caracteristică este renunțarea treptată la sunetul cu intonație fixă ca material de bază al compoziției. Acesta (să-mi fie permis să-l numesc *sunetul simplu*, cu toate că orice cunoscător într-ale teoriei știe că nu e deloc simplu, dar nu văd un termen mai propriu!), a fost considerat prea nud și — poate — prea uzat de activitatea creativă (multi-) milenară. S-au făurit alte materiale în care sunetul simplu intra în calitate de component, dar în care el își pierdea greutatea sa specifică, devenind doar element oarecare al unei *mulțimi*. Modalitățile tehnice pentru constituirea mulțimilor variază desigur. Cred însă că ele se pot reduce la cîteva tipuri: a) *clusterul* (ocuparea unei zone, mai limitate sau mai extinse, cu toate sunetele care pot fi produse — din semiton în semiton — în acea zonă); b) suprafața constituită *stochastic* (prin aglomerarea după principii probabiliste a unei zone cu o mare mulțime de sunete izolate care dau o rezultantă sonoră, așa cum picăturile de ploaie pe un acoperiș creează un zgomot continuu); c) suprafața compactă constituită *aleatoric* (cu aproximativ aceleași efecte); d) *suprafața compactă* constituită ritmico-melodic, dar calculată în așa fel încît rezultatul să fie ocuparea continuă — prin mișcare interioară — a unei zone date; e) *glissando*-ul de grup (în care mulțimea se deplasează ascendent sau descendent — de fapt un fel de *cluster* în mișcare pe verticală) etc.

Materialele făurite aveau (în cazurile reușite) caracteristici de sonoritate cu totul originale, care nu puteau lăsa indiferent pe oricine avea gustul dezvoltat pentru pasta sonoră, pentru calitatea tactilă a faptului acustic. Tocmai de aceea compozitorii care le-au inventat au stîrnit între colegii

lor o emulație extraordinară. Astăzi se compune foarte mult marea lor *complexitate acustică*, în raport cu sunetul simplu. Se propune deci ascultătorilor nu o audție întemeiată pe perceperea individuală a sunetelor, ci una bazată pe perceperea globală a unor suprafețe complexe (evident, variabil constituite).

În legătură cu aptitudinea obiectivă a materialelor acustice complexe de a impresiona pe ascultător și de a-i prilejui observații diferențiate, îmi iau permisiunea să plictisesc cititorul cu o comparație poate neașteptată, dar din care se pot trage — cred — unele concluzii utile. (Picături de ploaie de mai sus nu le-am propus eu, dar ele îmi dau curaj pentru ceea ce urmează.)

Să presupunem în fața noastră un corb — sau o cioară. Pasărea poate sta imobilă, fie cu fața spre noi, fie — dimpotrivă — cu coada, fie orientată spre dreapta sau spre stînga, ori poate mișca din aripi stînd pe loc, ori poate cînguli ceva, ori poate păși încet într-o direcție sau alta. Individualizăm fiecare trăsătură a ei, forma ciocului, a capului, a ochilor, a trupului și a cozii, culoarea și lucirile penajului etc., etc. Un poet român năstrușnic, zărind o cioară imobilă pe sîrma telegrafului, și-a putut permite cîteva zeci de strofe de comparații pur vizuale și deosebit de hazlii, iar mai de mult un altul — american — descriind vizita unui misterios corb, pe care-l proiectează în simbol, a creat unul din marile poeme ale lumii. Fabulistul la rîndul său a făcut din această pasăre personaj al unora din cele mai delicioase piese ale genului. Etc., etc. Cantitatea de situații în care se poate afla exemplarul individual și în consecință cantitatea de observații care se pot face asupra lui este — practic vorbind — nesfîrșită. Să luăm acum mulțimea de indivizi: *stolul*. Deși probabil de la începuturile speciei umane și pînă în ziua de azi n-au fost două stoluri care să prezinte ochiului aceeași formă, ci

tică) consecvența stilistică. Excluzivismul unora duce la perigură a unui stil cu funcțiuni multiple și *organice*.

Dacă în cele ce urmează mă voi ocupa aproape exclusiv de tendințele componistice desemnate în general cu numele de „avant-gardă” o fac din următoarele motive:

— discuția pornită se cere continuată, și tot efortul teoretic al noilor tendințe este o discuție pornită;
— pe drept sau pe nedrept, compozitorii *acesor* tendințe reprezintă modelele celor care deschid acum ochii asupra muzicii — și, despre ceea ce li se propune, debutanții trebuie să gîndească nu numai apologetic dar și critic;

— orientările „avant-gardei” au, cu toate limitele lor, meritul foarte mare că au urnit muzica din zona destul de stagnantă a neo-clasicismului; dacă au reușit să o urnească în direcția cea bună e altă chestiune și tocmai asta căutăm să lămurim aici.

Introduc în acest punct o paranteză necesară. Înțeleg prin „avant-gardă”, în esență, direcțiile compo-nistice rezultate din acceptarea și generalizarea serialismului ca metodă principală de lucru, cu toate consecințele pînă la zi. S-a crezut cîva timp — după cel de al doilea conflict mondial — că idealul neoclasic ce se prezicase în perioada interbelică va continua să domine. Și de fapt primele modele, ale tinerilor compozitori pînă către 1950 au fost Hindemith, Bartók din faza ultimă sau Honegger, ca și o sumă de alți maeștri de această orientare din diversele școli europene. Curînd însă a venit redescoperirea școlii vieneze (Schönberg, Berg și mai cu seama Webern), combinată cu influența unor artiști independenți ca Varèse sau — mai eficient pentru că fundamenteat teoretic — Messiaen. Serialismul avea un enorm avantaj în faptul că se prezenta — în descumpănirea acelei

chiar un fel de obsesie stilistică, ceea ce face din ei — în multe cazuri — niște artiști pînă la stereotipie. Formula tehnică pe care au pus-o la punct îi stăpînește — cel puțin o bucată de vreme și face ca lucrările lor să se asemena între ele, așa cum se aseamănă între ele pinzele în perioade lungi din producția unor Hartung, Soulages, Rothko, Mondrian, Kline etc; cîteodată — dacă nu au preocuparea să se reînnoiască — ei pot deveni compozitorii unui singur gest muzical, repetat cu mici variante. În afară de ei există și acei compozitori care refuză să adere la sisteme, sau să se lanseze în inventarea de sisteme proprii, gîndind arta muzicală sub semnul unei complexități mult mai mari decît o permite restringerea la un sistem oarecare, voluntar elaborat în toate amănuntele sale. Nu se manifestă la ei nici pe departe atît de puternic ca la primii *nevoia* de a-și pune creația la adăpostul unui scut teoretic. Cred că ceea ce face toată diferența între aceste două tipuri de muzicieni este înțelesul deosebit pe care-l dau fiecare noțiunii de *stil*.

Unii cred că stilul rezultă din limitarea la un număr restrîns de elemente, voluntar alese, între care se pot *legifera* niște funcțiuni. Pe cale de consecință, fiecare din aceste stiluri elaborate are nevoie de o teoretizare așa cum o societate nou înființată are nevoie de un statut. Ceilalți sînt de părere că stilul nu se fabrică înaintea lucrărilor, ci că el rezultă finalmente *din* lucrările pe care artiștii le scriu (în orizontul spiritual vast al epocii în care trăiesc) cu preocuparea de a transmite niște sensuri. Selecție de mijloace există — firește — și la aceștia, însă condusă de necesitatea realizării unui figurativ consecvent al imaginilor muzicale și deci ea poartă asupra unui ansamblu mai larg de mijloace (din care nu sînt excluse nici sugestii venite de la colegii de alte tendințe). În fond, unii construiesc stilul conformîndu-se unei rigori logice *abstracte*, iar ceilalți preferă să se conformeze unei dinamici spirituale *concrete* care ea determină și impune (cînd e auten-

totdeauna una ușor altfel (dispoziție diferită a indivizilor densitate mai mare într-o parte sau alta, dispoziție diversă a aripilor exemplarelor individuale etc.), ochiul înregistrează și mintea cunoaște o singură realitate: *stolul*, care poate sta pe loc, poate fi surprins în momentul în care își ia zborul ori — dimpotrivă — se așează, sau în zbor — într-o direcție sau alta, la o înălțime sau alta. Și cu asta s-a cam terminat. De la primii săi pași pe pămînt, omul cunoaște atît exemplarul individual, pe care îl percepe ca atare, cît și stolul, într-o percepere globală. Dacă însă ar fi să investigăm memoria literară a omenirii, scoțînd în paralel seria de observații asupra indivizilor și cele asupra stolului, probabil că prima serie ar fi de zeci de ori mai lungă decît a doua. Pentru că despre pasărea luată ca individ se pot spune o mie de lucruri, în timp ce despre mulțimea percepută global extrem de puține. Ceva mai mult: chiar cunoașterea științifică asupra speciei se ocupă, în imensa majoritate a timpului, de individ (ca reprezentant tipic) și în numai cîteva vorbe explică cum că individul se poate deplasa în mulțimi (stoluri) ș.a.m.d.

După incursiunea puțin obositoare de mai sus să revenim la muzică. Cum se comportă atenția ascultătorului față de „stolul“ de sunete, față de suprafața complexă acusticește? Inevitabil, din momentul în care se pune problema compoziției, o va considera drept *individ*, un individ infinit mai complex decît indivizii cu care-l obișnuise muzica veacurilor (sunetele simple) dar un individ — de vreme ce se urmărește (și se înfăptuiește) perceperea *globală*. Să urmărim în continuare parametrii noului individ muzical. El va avea, ca și predecesorul său (sunetul simplu) o durată (dar în genere mai mare, pentru a-și putea dezvălui țesătura), o intensitate (care poate varia desigur pe parcurs) și o culoare timbrală (rezultată din culoarea timbrală a mijloacelor întrebuințate). Înălțimea sa însă nu va mai putea fi considerată

fixă sau absolută, ci doar relativă: nici o ureche, oricât de exercată, nu poate determina exact înălțimile absolute *între* care se făcuse materialul complex și nici nu ar avea rost s-o facă. Înălțimea se va desena mai degrabă prin registrul general în care se situează materialul. Va exista apoi firește o mare diversitate de fesațiuri în prezentarea unor asemenea benzi sonore, de la banda continuă și brută (cluster), pînă la cea mai complicat calculată suprafăț (eventual chiar cu ajutorul unor creiere electronice), parametru pentru care nu există corespondent la sunetul simplu (cu toate că și structura *fizică* a acestuia variază enorm după timbrul întrebuintat și după modul de emisie). Excepțind această unică adăugire, suprafăț complexă *nu are alți parametri decît sunetul simplu*. Mai mult chiar, unul dintre parametri (înălțimea) decade de la determinarea absolută la cea relativă.

Dar în cadrul noului parametru (să-l numim *textura*), ce posibilități de percepere diferențiată are urechea ome-nească? Mi se pare că tot atîtea (dacă nu mai puțin)cite are și ochiul omului cînd privește stolul de păsări. Variațiile pot fi *obiectiv* infinite; *subiectiv* se vor percepe foarte puțin. Stolul¹ de sunete se va identifica prin gradul de densitate, prin genul de sunete („specia de păsări”) cum ar fi: mulțime de piziccate, de sunete ținute, de figuri legate, de sunete staccate etc., și în fine prin direcția generală („de zbor”): în sus, în jos sau la înălțime constantă. Și, fără îndoială, mai există și posibilitatea de a „găuri” acest sunet complex, de a-l vida pe anumite zone întieroare.

Diversele formule pentru alcătuirea unor materiale acustice complexe (unele sînt admirabile prin ingeniozitatea pe care o vădesc) au propus de fapt urechii cam ceea ce pune microscopul ochiului atunci cînd pe o suprafăț meta-lică ce pare perfect netedă îi revelează existența unor nebdă-nite porozități. O astfel de privire *nouă* asupra materialului muzical era inevitabil sortită să suscite o cantitate aprecia-

te, prezente în grad variabil pe un larg front al creației contemporane. Trebuie accentuat însă că artistul adevărat, oricît de eronate i-ar fi principiile estetice, găsește totuși în instinctul său resurse pentru a realiza (pe lingă și în ciuda principiilor) artă autentică, chiar dacă uneori de semnificație mai redusă. Cît despre cel neadevărat, nu principiile bune îi vor salva producția de la pierire! Aș dori de asemenea să risipesc o confuzie posibilă: s-a putut eventual înțelege că ridic, din cine știe ce motive, obiecții împotriva unor tehnici anume. Țin să subliniez apăsător: împotriva unei tehnici ca atare nu există și nu poate exista obiecție de principiu, cu condiția să fie într-adevăr vorba de o tehnică¹. Ceea ce am căutat să fac a fost să explic de ce *unele* tehnici nu au dus la rezultate într-adevăr semnificative pe plan artistic; prin prisma criteriului suprem, cel valoric, avem oricînd dreptul și datorită să cercetăm *a posteriori* și eficiența criteriului tehnic.

Muzica contemporană este un domeniu foarte vast în care tendințele de care mă ocup aici în special reprezintă o parte considerabilă, dar totuși numai o parte. E drept, o parte care prin predicția ei și — aș spune — prin pasunea ei pentru teorie incită la discuție. Compozitorii aparținînd acestor tendințe, foarte diverși între ei, au totuși (cu excep-ții, desigur) o trăsătură care-i caracterizează: preocuparea foarte marcată pentru puritate stilistică, am putea spune

¹ Jocul de-a muzica hazardului nu este o tehnică. Dacă nu avem puțină griță pentru proprietatea termenilor, vom ajunge în curînd să numim „tehnică” este cît se poate de clar: ansamblu de procedee propriu unei circiți — elefant și musca țete — tigrul de Bengal. Înțelesul cuvîntului „tehnică” este cît se poate de clar: ansamblu de procedee propriu unei direcții de activitate umană *cu scop precizat*. Cînd compozitorul propune interpretărilor doar un desen sau un text el nu delimittează suficient nici procedeele, nici scopul (înțîșarea operei), ci pur și simplu tînde să elibereze din adîncurile conștiinței acestora fluxul automatismelor, așa cum Eol dădea drunul vînturilor închise în peșteră.

accentuată puținătatea folosului ei real pentru inovația muzicală.

Creația artistică are fără îndoială norme riguroase, dar totodată de o diversitate istorică extraordinară. Un sistem de norme se poate detecta numai în cadrul unui stil bine afirmat și el are (împreună cu stilul) o viață limitată, fiind înlocuit — evolutiv sau revolutiv — de alte sisteme care la rândul lor se vor epuiza. Încercarea de a alinia arta muzicală la sistemul riguros de norme al gândirii științifico-matematice (care nu are „nici timp, nici loc“ și care în zona aritmetică cel puțin e sortit să dureze cât va dura și universul fizic) a condus în cele din urmă — printr-o reacție destul de firească — la descătușarea și reînvierea unor tenebroase superstiții care tindeau să dispară din orizontul uman.

Efortul structuralist de nuanță științifico-matematică pe de o parte și orientarea intuiționistă pe de alta (pornită inițial tot din încercarea de a găsi ceea ce în mod eronat se considera că ar putea fi structuri) pun în lumină, ambele, același dezechilibru funcțional al creației artistice. El se poate exprima astfel: importanță exagerată acordată căutării de noi ipostaze materiei artistice — factor care conduce lent dar inexorabil la atrofierea conceptului de formă — și paralelă neglijare a căutării de sensuri, adică de noi ipostaze ideii artistice. Cele două tendințe se condiționează și se agravează reciproc. Revoluția în prezentarea sonoră nu a fost decât în măsură redusă efectul unei revoluții paralele în substanță.

21. Date estetice în muzica contemporană

Critica dezvoltată în capitolul precedent privește, evident, nu atât niște apariții concrete (doar cazurile extreme corespund semnalmentelor arătate) cât mai ales niște tendin-

bilă de interes. S-a putut crede un timp (se mai poate crede și astăzi) că asistam la nașterea unui întreg șir de metode noi de *compoziție*. De fapt era mai curînd vorba de un șir de metode tehnice originale pentru producerea unor sunete complexe, a unor materiale acustice noi și cîteodată foarte atrăgătoare, a unor prefabricate care de-abia după ce au fost produse urmează să ia parte (în calitate de prefabricate) la construirea *forme*. Problema compozițională nu se rezolvă la nivelul unor noi materiale, oricît de neobișnuite și interesante; ea se pune — integral — de la acest nivel încolo¹. Dacă muzicianul modern nu-și dă seama de această realitate, el cade invariabil într-o zonă pur decorativă, fără mari perspective, pentru că textura nu poate ține loc nici de formă, nici de dramaturgie². Eroarea de a asimila *forma* cu *formula* utilizată pentru producerea sunetului complex a fost și este încă destul de curentă.

Să ne întrebăm în continuare ce calități obiective prezintă noile materiale (noii „indivizi“ muzicali) pentru construirea *forme*. Prima constatare este aceea că prin gigantismul lor *restring spațiul muzical* (pentru subiect!), atât pe verticală cât și pe orizontală. Celor aproximativ o sută de sunete ale sistemului temperat (pentru a nu mai pomeni de subtilitățile melodice netemperate) li se substituie *cîteva*

¹ Aceeași observație e valabilă pentru muzica electronică și cea concretă.

² Dacă suprafața complexă este foarte ingenios constituită, o anumită dramaturgie interioară există totuși, care poate de altfel exista și la sunetul izolat: a se vedea diferența între un *la* al diapazonului și un *la* al Mariei Callas sau al trompetei lui Armstrong! În timp însă ce sunetul izolat are o structură acustică determinată (armonicele fiind la aceleași înălțimi în toate cazurile și numai jocul intensităților lor determinînd timbrul) suprafața complexă este un sunet *posibil*, alcătuit pe criterii voite de autor. Evident, în textură pot avea loc variații mai mari decât într-o structură acustică naturală, mergînd uneori (destul de rar) la acea dramaturgie internă (deci repliindu-se asupra ei însăși) de care vorbeam.

zone de înălțime relativă (determinate — cum am văzut — prin registru), iar pe orizontală posibilitatea de a face să se succedă sute și eventual mii de stări de tensiune diverse este înlocuită de necesitatea de a construi compoziția din *câteva* succesiuni de suprafețe complexe, pentru că timpul obiectiv (în care atenția ascultătorului poate fi captată) nu este extensibil. Totul apare deci ca și cum compozitorul, mișcându-se pe același teren — al audibilității — ar fi încălțat cizmele fermecate ale motanului din povești și din clișiva pași parcurge una din dimensiuni, iar din alți clișiva pași o epuizează pe cealaltă. În loc de plimbările nenumărate pe care le putea face (și pe care efectiv le-a făcut sute și mii de ani la rînd) este redus la a-și măsura cu pasul domeniul devenit celula de închisoare, pentru că din limitele audibilității nu poate ieși și nici din cele ale duratei obiective. Dar în afară de considerentele privind dimensiunile absolute ale materialelor complexe, există altele care se pot face dînt-un unghi de vedere strict compozițional. Să examinăm întii ce posibilități oferă sunetul simplu luat ca material de construcție. El poate intra în relație intervalică melodică cu sumedenie de alte sunete (cu diferențieri precise de ordinul zecilor); el poate intra în relație ritmică cu sunetul sau sunetele ce-l preced sau îl preced; el poate intra în relație intervalică armonică cu 1, 2, 3, 4 etc. alte sunete; în fine, în calitate de component al unei succesiuni melodice, poate intra în relație contrapunctică cu alte sunete din altă sau alte succesiuni melodice suprapuse. Toate aceste relații sînt strict determinabile cantitativ și pot fi percepute ca atare, ansamblul lor constituie o structură care poate fi extraordinar de complexă, iar rezultatul în planul configurației are toate șansele să fie cit se poate de concret, deoarece fiecare din relațiile cantitative puse în acțiune are o componentă calitativă certă. (Cvînta ascendență, de pildă, este complet altceva decît sexta ascendență; nu e vorba numai de niște

cea în caracter latine.) Există, indiscutabil, o bucurie pur picturală a scrisului, lucru care determină pe mulți poeți și muzicieni să-și îngrijească în mod particular edițiile. Pe de altă parte practica muzicală contemporană a făcut necesare semne noi, care veneau să îmbogățiască și să diversifice aspectul grafic al muzicii. De la o vreme însă asistăm la explozia unei adevărate manii grafice: se inventează cu rost sau fără rost semne peste semne, uneori semne noi pentru cele mai nevinovate alcături sonore. În acest turn Babel al semnelor au devenit necesare pagini întregi de explicații la fiecare partitură și chiar congrese internaționale pentru compararea punctelor de vedere. Lucreul în sine nu este noiv decît în măsura în care împiedică pe oameni să se înțeleagă între ei, dar de vreme ce artistul mărturisește cite o dată expres voința sa de non-comunicare, cu altă mai bine. Cel ce se îndelungă cu *observarea* fenomenelor este totuși obligat să sublinieze doza de irațional din această compoziție, cantitatea de manifestă supersistență cu privire la puterea magică a semnului de a crea niște relații muzicale sau de a ține loc de ele¹. Se înțînesc și compozitori care rezolvă toate problemele lor pe cale grafică și pentru această *aspectul paginii* este într-un fel adevărul ultim: cum *suna* pagina și eventual ce *sens* vehiculează fluxul sonor sînt întrebări mai mult sau mai puțin superfine. Pasiunea grafică în sine nu poate constitui o supărare pentru nimeni, dar se cuvine

¹ Trebuie remarcat încă ceva: semnul grafic determină *acțiunea* executantului, dar pentru ascultător semnul, în muzică, nu este grafic, ci *acustic* și el determină constituirea configurațiilor iar mai departe nașterea *sensului*. Ascultătorul nu are nici un contact cu semnul grafic de care se îngrijesc alții unii compozitori astăzi. El confundă planul unui sistem de semne strict practic menit să determine o acțiune cu cel al unui sistem de natură artistică, menit să determine nașterea unui sens și a emoției estetice. Pentru pasagerul unui autocar codul rutier nu are nimic a face cu frumusețile peisajului!

Evident, din momentul acesta nu se mai poate replica, se poate numai constata. Și constatăm — asta e meseria cercetătorului — că toată treaba este un enorm joc de copii mari, câteodată inocent, câteodată făcut anume în necazul altora. Distracție macabră? Cult parodistic al neantului? Contestație anti-burgheză? Bucurie copilărească a distrugerii? Disperare metafizică? Sau — pur și simplu — disperarea neputinței? E greu de precizat și — oricum — motivele pot varia, de la caz la caz. Teoretic trebuie însă arătat că: a) schemele grafice (sau verbale) furnizate de compozitor nu presupun corespondențe muzicale; ele ar putea la fel de bine (și cu mai multă îndreptățire) să furnizeze motive decorative pentru tapete sau imprimé-uri de vară; b) „realizarea“ muzicală nu are legătură cu ceea ce e așternut pe hîrtie; c) în aceste condiții structuri veritabile și opere muzicale nu pot lua naștere; rezultatul sonor este un flux nearticulat a cărui materie primă o formează automatismele nesemnificative ale interpreților. Un foarte apreciat coleg argumenta odată că dacă o asemenea schemă grafică poate da naștere la zece mii de „lucrări“ diverse, apoi o atare „lucrare“ poate fi atribuită la zece mii de scheme diferite, ceea ce revine la a spune că în aceste condiții lucrarea propriu-zisă nu există nicăieri și — pe cale de consecință — nici autorul. De ce totuși manifestările de acest gen sînt posibile am căutat să arăt într-unul din capitolele trecute. În relație cu cele de mai sus, aș vrea să mai discut un aspect foarte caracteristic al unei mari zone din producția contemporană și anume *grafismul*, înțelegînd prin acest cuvînt atenția exagerată care se acordă aspectului paginii de muzică (sau „muzică“).

Fără dubiu, semnele muzicale, ca și semnele scrise în general, au foarte adesea calități plastice deosebite. O pagină de partitură poate fi frumoasă ca și o inscripție egipteană sau asiro-babiloniană. (Personal, mărturisesc că pagina cu caractere grecești mi-a părut totdeauna mai armonioasă decît

relații cantitative diverse ci de un specific calitativ divers; etc. etc.) În aceste condițiuni sensul — rațiune ultimă de a fi a muzicii — se poate *incorpora* în material și se poate *transmite*.

Cum stau lucrurile în compoziția cu suprafețe acustice complexe? Pentru că problema compozițională, subliniez încă o dată, nu constă atît în a imagina *formule* pentru alcătuirea materialului, cît în a întrebuiința materialul la edificarea *forme*. Să luăm pe rînd relațiile pe care le constatăm posibile pentru materialul numit „sunet simplu“ (de fapt, altele nu sînt posibile) și să încercăm să le aplicăm materialului numit „suprafață acustică complexă“. Relația melodică (succesiune de înălțimi diverse), realizîndu-se *nu* între înălțimi absolute ci între înălțimi relative (desemnabile prin *registru* și necesarmente *mai puține*), își pierde inevitabil din specificitate și deci din varietatea posibilă. Relația ritmică — avînd în vedere durata obligatorie considerabil mai mare a noilor materiale — devine greoaie și laxă în același timp: un raport de durate de la 2 la 1 de pildă va fi mult mai greu sezisabil, iar subtilitățile și complexitățile ritmice inter-suprafețe vor fi cu desăvîrșire imposibile. Relația armonică și relația contrapunctică nu vor fi de fapt realizabile: o suprapunere de două zone complexe va fi primită mai degrabă ca o singură zonă cu un vid la mijloc (trec peste rezultatul estetic care s-ar putea degaja din etajarea a două sau mai multe zone de activitate sonoră complexă). În schimb se poate aplica tehnica pedalei: o suprafață complexă cvasi-staționară *peste* care se suprapun periodic diverse alte evenimente sonore.

Iată deci cum unele din posibilitățile de integrare într-o construcție pe care le oferea sunetul simplu sînt mult restrînse, iar altele cvasi-imposibile. Ceea ce se poate construi cu noile materiale — și ceea ce efectiv s-a construit — au fost cel mai adesea un fel de „melodii“ de suprafețe acustice complexe, sau — poate mai exact definit — niște alternanțe

de asemenea suprafețe¹. Există un lung șir de compoziții care prezintă exact aceeași înfățișare (putem spune că au aceeași formă): alternanțe de suprafețe acustice complexe, alcătuite (când sînt bine făcute) cu un foarte sigur simț al contrastelor și cu menajarea unui sau unor puncte culminante. În fond este vorba de o schemă compozițională *melodică*, redusă la un stadiu mai degrabă rudimentar. Este tot ce se putea face cu noile materiale și este cam tot ce s-a făcut pînă acum. E prea puțin.

Un ultim aspect pe planul tehnic al chestiunii și care se cere consemnat este posibilitatea crescută a strecurării arbi-

trarului în *compoziția* de acest gen. Rațiunile pentru care un compozitor pune un sunet după alt sunet sînt mult mai stringente decît cele după care un alt compozitor poate rîndui suprafețele complexe. Ce — într-adevăr — poate pleda cu forță în favoarea succesiunii suprafețelor în ordinea A B C D mai degrabă decît în ordinea A C B D sau A D C B sau D B A C etc.? Considerente tonale sau modale (ca în domeniul melodiei pure) nu există, nici considerente de revenire motivică, nici de simetrie a frazei, nici de cadențare a discursului. Sau — în tot cazul — ele nu pot exista cu forța cu care își fac simțită prezența dincolo. Recursul la o noțiune ambiguă ca aceea de „formă deschisă”, devenit necesar tocmai din cauza celor semnalate mai sus, nu poate supleea indefinit lipsa formei.

În ceea ce privește *sensul* care se poate transmite în compoziții utilizînd acest gen de materiale, se cer făcute unele nuanțări. Fiecare suprafață, luată în sine, poate

¹ Coloane sonore gigantice au existat în muzică de la Bach încoaace; ele se înfățișau ca niște cadre ale unor desășurări interioare. Astăzi se apelează la momentele paroxistice de odinioară *cu continuitate*: se transformă în miez, în substanță niște elemente de demarcație. Este ca și cum s-ar construi temple din coloane lăfite și de diverse înălțimi puse una lîngă alta.

perspective îmi pare a oferi și constituirea *mecanică* de tipuri structurale (botezate pentru circumstanța arhetipuri) și care în fond este tot interpretare muzicală a unui concept geometric rudimentar. Dintr-o neîncredere fundamentală în puterea artei de a crea structuri proprii nu pot ieși rezultate prea spectaculoase.

Cealaltă tendință majoră — recursul la intuiție — a fost în bună măsură provocată de prima. Este — în mod straniu — o reacție de neîncredere la o atitudine de neîncredere. Pornind de la observația paradoxală — dar justă — că unele rezultate obținute de maxima organizare pot fi atinse printr-o maximă dezorganizare (de fapt o maximă îndeterminare a acțiunii interpretilor), direcția aceasta n-a intrizat să se transforme într-o apologie a intuiției, poftite fiind la ospățul teoretic psihanaliza, teletransportarea, polihronismul („Vielzeitigkeit”) și alte asemenea. Executantul e presupus a produce — la contactul cu unele sugestii furnizate de compozitor — nu numai tot ce are mai bun în el, dar adevărate și originale structuri muzicale. Unul din corifeii actuali ai orientării spune textural: „Cînd în piesele mele... se cîntă citeodată — avînd în față două sau trei fraze — timp de patruzeci de minute, în sensul unei orientări spirituale care reiese din text, atunci muzicanții cîntă mult mai degajat („viel gelöster”) decît cînd le cer să repete opt zile... Muzicanții se pun acum — prin textele mele — în contact direct cu intuiția. Trebuie să cercetez în anii ce vin dacă, de pildă, o anumită instrucțiune pe care o semnez cu numele meu duce la o muzică specific arhetipică, în comparație cu alta instrucțiune”. Etc., etc.

mai poate ghîdi în datele ei proprii și e fericit să se bage în serviciul culiva mai puternic. Dar inversul în relația artist-om de știință se verifică? N-am auzit niciodată ca Gauss să-și fi căutat idelle în sonatele lui Beethoven!

namento“ al muzicii, care s-ar ține astfel în pas cu dezvoltarea științifico-matematică, îmi pare complet iluzorie. Terenul audibilității este mult prea îngust pentru a permite aplicarea concretă a calculelor foarte complicate — sau dacă acestea se fac totuși înseamnă să operăm cu mulțimi de sunete practic inutile de mari. Disocierea auditivă are limitele ei. Pe de altă parte specializarea la care au ajuns astăzi matematica și științele exacte, specializare care interzice — de pildă — fizicianului teoretician să-și mai elaboreze teoriile fără ajutorul unor matematicieni, exclude complet ideea că muzica ar putea „urmări“ dezvoltarea științifică. Ea se poate găsi cel mult în situația unui copil cam anemic care strigă „ura!“ la matchul inter-grei pentru titlul mondial de box.

O variantă la direcția descrisă mai sus găsim în traducerea muzicală a altor tipuri de structuri: logice, lingvistice, fizice etc. Explicația de fond este — cred — aceeași¹. Puține

¹ Apelul la structuri din alte domenii este motivat cu ideea — foarte discutabilă astăzi — a unificării diverselor direcții spirituale. Fenomenul alinierii creației muzicale la realizări din alte domenii nu este nou. În epoca romantică muzica s-a aliniat de multe ori la literatură, în cea impresionistă mai ales la pictură. Era și într-un caz și în celălalt o aliniere posibilă, pentru că făcută (inter-arte) în planul sensului și anume: sensuri poetice noi, explorate și exprimate de celelalte arte au fost mai mult sau mai puțin re-create cu mijloace specific muzicale. Mutația realizată la etajul sensului determina cvasi-spontan o structurare sonoră nouă. Alinierea modernă se face de obicei la alt etaj: cel al ideilor abstracte, al structurilor logice. Se încearcă în general găsirea unei „traduceri“ în structuri muzicale. Gîndirea aritmetică sau algebrică simplă, calculul statistic, logica matematică, structurile lingvistice, ideile abstracte asupra categoriilor cunoașterii, toate au fost rînd pe rînd luate ca punct de plecare pentru inovația muzicală. N-ar fi exclus să se vorbească în curînd de protomașerie, de cinetica gazelor, de mezonii grei și eventual — de ce nu? — de $E = mc^2$. Toate aceste lucruri, bune și frumoase la ele acasă, dovedesc în muzică doar atât: departe de a fi un spirit generos care încearcă să cuprindă (astăzi!!) toată cunoașterea omenească, artistul își mărturisește pe această cale neputința și disperarea. El nu mai crede în arta sa, n-o

acționa plăcut sau neplăcut, însă într-un înțeles mai degrabă decorativ. Ansamblul, neutilizînd elemente cu înălțime certă (deci memorizabilă), iar acestea neavînd între ele — practic vorbind — o relație ritmică diferențiată, nu poate conduce la nașterea în psihicul ascultătorului a unor configurații deosebit de clare. El va rămîne cu memoria unor șocuri de diverse tensiuni, dar nu cu memoria unui parcurs sonor caracteristic și ireversibil. Mesajul care se poate transmite în acest fel va fi în mod inevitabil confuz și — dată fiind puținătatea obligată a elementelor participînd la construcție — mai curînd rudimentar. Întrebarea care trebuie pusă cu curaj la capătul discuției este următoarea: se pretează materialele de acest fel încorporării și trasmiterii *ideilor* muzicale sau nu?

Mi se pare că unii compozitori, renunțînd la sunetul simplu, renunță la un material extraordinar de apt construcției, deci alcătuirii structurilor și edificării forme, deci în ultimă instanță trasmiterii prin intermediul configurațiilor, a sensului, în favoarea unor megaloelemente poate interesante în ele înșile (mai ales sub aspect decorativ), dar improprii construcției. Adevărați albatroși baudelaire-ieni, acești coloși acustici se mișcă anevoie pe singurul teren posibil, cel al spațiului sonor limitat, pentru că nu-și pot lua zborul în vreun alt spațiu. Ei își poartă — greoi și decorativ — penajul, și este singurul lucru pe care-l pot face¹. Experiența merita să fie tentată; ea era fascinantă și a fost întreprinsă cu pasiune și curaj. Este mai mult decît probabil că același curaj va însufleți — la timpul potrivit — și tragerea concluziilor.

¹ Ideea eventuală că o mașină electronică de calcul, operînd cu asemenea megaloelemente ar putea alcătui niște megalocompoziții este pur utopică; lucrăm în același spațiu sonor, iar posibilitățile urechii omenești de a diferenția sint limitate. Despre compoziția însăși cu ajutorul calculatoarelor electronice, mai departe la cap. 24.

Am subliniat în capitolul precedent originalitatea unora din materialele făurite de muzica nouă. Pentru a fi drept, trebuie să accentuăm că *mai toate* materialele utilizate în ultimii ani, nu numai suprafețele acustice complexe, vădesc o preocupare deosebită pentru originalitate sonoră. S-au introdus în formații instrumentale rar întrebunătate (europene sau, mai ales, exotice), s-au explorat posibilitățile cele mai neobișnuite ale instrumentelor tradiționale, s-au constituit ansambluri instrumentale neîntîlnite încă, vocilor omenеști li s-a cerut să emită diverse sunete neuzuale, s-au prospectat posibilitățile stereofoniei, s-au asociat sonorităților directe sonorități (eventual preparate) ale benzii de magnetofon etc., etc. Pe scurt, compozitorii au dovedit că posedă un real gust de aventură și îndrăzneală de a trece peste orice tabu-uri. O bună parte a muzicii contemporane *sună* complet altfel decît muzica predecesorilor, ceea ce — în sine — constituie un fapt apreciabil. Întrebările pe care cercetătorul este obligat să și le pună în continuare sînt:

a) dacă revoluția în prezentarea sonoră a fost efectul unei revoluții paralele în substanță;

b) dacă și în ce măsură muzica contemporană a vădit capacitătea de a constitui forma, adică de a elabora acele structuri (micro și macro) durabile care să poată vehicula o substanță, un sens.

Să începem cu întrebarea a doua; ea ne va oferi în cele din urmă răspunsul și la prima întrebare.

Semnalăm în capitolul precedent apariția aceluia tip de compoziții care constă din alternarea unor suprafețe complexe și arătăm că în fond el se reduce la o schemă compozițională melodică rudimentară. Să aprofundăm acest aspect care la prima lui prezentare a putut isca unele nedumeriri. Pentru

că există acolo un teren al similitudinii, al consecvenței stilistice, ceea ce se știa dinainte. În edificarea formei în sens larg — pe de altă parte — găsim firește anumite proporții (foarte variabile de la o școală la alta, de la un stil la altul), dar care în traducerea lor numerică nu spun mare lucru. Instinctul proporțiilor în muzică (să ne gîndim la toate simetrile din muzica populară!) nu dovedește nimic în imensa matematică. Lucrările respective *nu* s-au construit (în imensa majoritate a cazurilor) prin speculație numerică și ca atare numerele pe care le conțin sînt *pe plan artistic* neesențiale, neconcludente. Aceeași observație cu privire la abordarea unor astfel de fenomene din punctul de vedere al logicii matematice.

Cu totul diversă este starea de spirit a unora din muzicienii moderni care atribuie numărului — în mod aproape superstitios — o virtute în sine. Numărul (sau, dacă vrem, relația dintre numere, care e tot un număr) devine un fel de osatură cvasi-mistică a structurilor; *el* conține secretele, *el* garrantează trîniția. În unele cazuri se poate observa la compozitor o adevărată mîndrie că a jonglat cu cifrele, ca și cum activitatea sa ar fi fost utilă nu numai pe plan artistic (asta se înțelege de la sine), ci chiar pe plan matematic. Și este dezarmantă candoarea cu care unorii muziciani așteaptă credit artistic *pentru* că a lucrat pe bază aritmetică (sau geometrică, sau algebrică). Cred că explicația de fond a acestei atitudini este *neîncrederea* în soliditatea terenului artistic (teren al concrețului material și al semnificațiilor) — și nee-conformarea ei la un șir de calcule care ar reprezenta un adevăr indiscutabil. În fapt, dacă o creație de acest fel este edificată consecvent (ceea ce presupune, între altele, o relativă nepăsare față de configurația rezultată) ea poate duce, în cel mai fericit caz, la un gen de corespondent muzical al picturii geometrice, cu toate calitățile și defectele implicate. Ideea însă că tipul acesta de compoziție ar fi un fel de „aggior-

turi (cantitative) și ca atare orice eveniment muzical poate găsi o expresie numerică (exactă sau cu oarecare aproximație)¹. În ordinea artistică însă aceasta este (sau era pînă nu de mult) o realitate *neesențială*. Zdrobitoarea majoritate a structurilor muzicale *nu a fost inventată prin speculație numerică*, ci în mod spontan, în activitatea creatoare de obiecte muzicale utile (eficiente), ceea ce înseamnă — spunem noi — că structura era permanent controlată prin configurație. Cifrele au constituit în multe cazuri niște *repere* utile, dar nu mai mult². Răspunsul unei fugi păstrează aceleași distanțe între sunete ca și subiectul, pentru că muzicianul reproduce la cvintă *imaginea melodică*, și nu pentru că el ar relua o succesiune de cifre și rapoarte (pe care de altfel le poate încălca într-un răspuns modificat, de exemplu în cazul fugilor tonale). Cumva în același sens am putea arăta că toate punctele unui tablou pot căpăta expresie numerică prin raport la coordonatele pe care le constituie marginile tabloului, dar lucrul ar fi complet nesemnificativ. (El capătă *oarecare* semnificație — practică — în reproducerea motivelor decorative.) Tot astfel, toate valorile ritmice dintr-o simfonie de Haydn (ca și relațiile melodice și armonice) pot fi exprimate în șiruri numerice extrem de lungi, dar aceasta nu are nimic a face cu simfonia respectivă. Expri-marea cantitativă a microstructurii lucrărilor clasice este *total* neconcludentă; ea nu poate demonstra eventual decît

¹ Mă refer aci la raporturile intervalice sau ritmice simple, și nu la probleme legate de structura acustică a sunetului și de propagarea undelor sonore care presupun niște relații matematice destul de complicate chiar în cazul sunetului izolat. În cazul însă al sunetelor organizate în structuri muzicale complexe naște din punct de vedere acustic o polifonie de ecuații absolut inoperantă și la urma urmelor complet inutilă pe plan artistic.

² „Per Numeros intelligo Elementa Arithmeticae... quibus *tanquam ancillis*, ad intervalla sua reperienda, Musicus utitur“ etc... spune J.J. Fux. (s.n.).

cine examinează atent structurile compoziționale reiese clar următoarea deosebire între elementele de microstructură, pe de o parte, și macrostructură, pe de altă parte:

— Elementul de microstructură (ritmic, melodic, acordic etc.) se caracterizează prin aceea că *presupune* o asamblare ulterioară cu alte elemente, prin aceea că vădește o funcționalitate tranzitivă. Un acord presupune înlănțuirea cu alt acord, o celulă melodică înlănțuirea cu altă celulă melodică, o formulă ritmică înlănțuirea cu alta (fie și o simplă repetare a ei) etc. Așijderea (arătăm la cap. 10 al acestei lucrări), entitatea complexă care este imaginea muzicală cere înlănțuirea cu alte imagini, iar diversele secțiuni (imagini complexe) cer înlănțuirea cu alte secțiuni. Această *continuitate* a discursului muzical este o condiție *sine qua non* a transmiterii continuității unui sens. Toate elementele subordonate trebuie să poarte în ele o funcționalitate tranzitivă.

— Forma muzicală în schimb, luată ca întreg, demonstrează tendința de a se replia, de a se închide, de a alcătui un tot suficient sieși.

Suprafața acustică complexă prezintă adesea o structură internă foarte elaborată, dar în măsura în care această structură are drept țel făurirea unui „individ“ muzical ea rămîne preponderent tehnologică; ea nu devine *compozițională*, adică nu generează funcționalitate tranzitivă. S-a creat, e drept, o suprafață sonoră interesantă, care însă în cadrul formei este asimilată de atenția ascultătorului cu un element *unic*, pentru că însăși perceperea mulțimii de sunete este globală. Or toată structura interioară a acestui „individ“ muzical (cînd se poate realmente vorbi de o *structură*) se repliază asupra ei însăși și nu presupune funcționalitatea compozițională, tot astfel cum structura *acustică* a sunetului izolat nu are mare relație cu structurile compoziționale, cu forma — în ultimă instanță. Naște deci contradicția între niște elemente (suprafețe complexe) care *nu* cer, *nu* presupun neapărat

Orice structură muzicală este o schemă abstractă de raport nici o contradicție între lumea sunetelor și lumea numerelor. Trebuie spus de la început că nu există — principial — (total) la intuiție. Să le examinăm pe rând.

rea de a crea tot structuri printr-un recurs masiv (citeodată cazuri — *din cauza* deziluziei cauzată de prima, este încerca-doua, apărută ca o reacție împotriva primei și — în unele (matematic, cel mai adesea) pentru crearea structurilor. A sens larg — este încercarea de a găsi un suport științific alta și se condiționează una pe alta. Prima — istoricește, în (destul de orgolios) „nouă” sau „vie”. Ele derivă una din

Există două tendințe majore în muzica ce se intitulează în sensul celor afirmate.

lice; ele vor avea — poate — darul să lămurească pe cititor de față. Dorese să analizez acum câteva aspecte caracteris-poate fi astfel, am arătat în primele secțiuni ale studiului nivelul material ar fi eficiență în domeniul psihic. De ce nu s-o demonstrez anterior: ideea că orice structură edificată la punctul de sprijin într-o idee a cărei netemeinicie am căutat (rîi) și este așa chiar când nu pare. Acest efort își găsește list (în mod fatal concentrat îndeosebi asupra micro-structu-Efortul compozitorului modern este în esență structură-lități pentru asamblare.

bine să fabrice elemente care ulterior nu prezintă mari cabilă construcție. Și în primul rînd pentru că se poate foarte cu așa ceva îi va lăsa foarte puține șanse de a realiza o veritabuinătate de alții, se înțelege foarte bine că timpul cheltuit ele să nu aibă nici o asemănare cu elemente anterior între-toate elementele viitoare și încă cu preocuparea ca Dacă însă orice constructor începe prin a-și fabrica întii o casă frumuasă, utilă și comodă dacă materialele *există*, mei, deci pentru aprofundarea sensurilor. Se poate ridica cu prea puține resurse pentru elaborarea substanței și a for-efortului său în vederea făuririi de noi materiale și rămîne

¹ Și de cite ori în compoziția cu nolle materiale nu străbat automa-tisme de conținut, vechi și chiar răsuflate!

Ceea ce am putut constata în cazul extrem al compoziției cu suprafețe acustice complexe poate fi extins, în măsură variabilă — desigur, la multe din manifestările compoziționale ale contemporaneității. Lupta muzicianului modern pentru cucerirea *noului* înveșmintează un dramatism cu totul particular, sesizabil în faptul că el își cheltuiește majora parte a

doar o exprimare mesetugită. (pentru că ele sînt indifferente unele altora) rămîne de fapt să stabilească la voia inspirației succesiunea elementelor buințat în genere în cazurile cînd interpretului i se permite ferente. Conceptul contradicțoriu de „formă deschisă” întrenumărul elementelor complexe utilizate sînt într-un fel indin nu are suficiență coeziune internă și în care succesiunea și un obiect cu formă ci un *conglomerat*, deci o alcătuire care caracteristic¹. Dacă nu face acest lucru, el va produce nu și să menajeze prin puncte culminante un profil dinamic zeze cu abilitate bătrînu principiul al contrastelor necesare întrebuiuneze pînă la sfîrșit același soi de materiale), să utili-să mențină unitatea stilistică (adică, în cazul de față, să mize extrem de simple. Pentru aceasta artistul nu are decit concept compozițional foarte vechi: cel al unei melodii artisterne, ci este făcută (cînd e bine făcută) în temeiul unui astfel de suprafețe nu rezultă din datele structurilor lor inpoate ține loc de funcționalitate *transitivă*. Înălțuirea unor pentru că funcționalitatea *internă* a suprafeței complexe nu buințată (oricare ar fi ea) nu poate structura *forma* generală inoperanță în planul construcției generale. *Formula* întrestruirea „prefabricatelor” rămîne în cea mai mare măsură își ajung loruși. Ingeniozitatea pusă în acțiune pentru con-trebuie să opereze în acest caz cu elemente autonome, care înălțuirea cu alte elemente și conceptul de *formă*, care

rită interacțiunii sens-mijloace pe care am căutat să o pun în evidență într-unul din capitolele precedente. Eroarea (într-un fel firească, voi căuta să arăt mai departe de ce) unei considerabile părți a muzicienilor timpului nostru a fost să înlocuiască actul de creație complex (cel care angajează toată ființa) cu analiza și combinațiile structurale. Nu poți porni scrierea unui poem de la constituirea vocabularului și elaborarea regulilor gramaticale, nici de la determinarea numărului de adjective, substantive, verbe, prepoziții etc. și repartizarea lor după reguli *prestabilite*. Nu poți lăsa *sensul* unui mesaj verbal să fie tocat în grile geometrice și în periodicități ale funcțiunilor¹. Poți eventual tenta ulterior o analiză pe astfel de criterii (care va duce unde va duce), dar nu poți porni creația literară *de la* efortul analitic (și apoi sintetic) pe plan gramatical. Acest lucru poate fi făcut pentru exemplele unui manual de gramatică elementară (gen „calul fuge“, „cîinele latră“, „m-am suit *pe* scară“, „m-am dus *la* fereastră“ etc.); dar acestea nu au cum să fie premisele artei. Ceea ce nu se poate face în creația literară n-are de ce să fie normal în creația muzicală. Dar — în mod straniu — s-a practicat din abundență.

¹ Discut aici cazul cel mai generos: acela în care compozitorul imaginează *el* combinațiile structurale și face din aceasta baza exclusivă a activității sale creative. De multe ori însă asistăm la altceva: muzicianul analizează pînă în străfunduri cutare operă sau opere care-i suscită admirația în planul structurii, stabilește schema structurală — desenul abstract — și o *umple a doua oară* cu alt material (desigur poate combina diverse scheme). Lucru admisibil poate în primii ani de studiu dar nu pentru artistul copt. Mă întreb cită stimă putem acorda muzicianului care se transformă într-un etern student de conservator. E necesar să înveți toată viața, dar — de la un punct încolo — mai mult din munca ta și mai puțin din a altora; compoziția este altceva decît muzicologia. Și cine nu-și acordă răgazul maturizării ideilor *sale* devine un cameleon care-și schimbă „stilul“ la hazardul partiturilor pe care le întîlnește în cale.

utilizarea efectivă a muzicii imprevizibilului și discontinuității cunoaște situații subordonate și — în esență — decorative: pavilioane de expoziție, spectacole „son et lumière“, film, teatru etc.

O variantă de esență suprarrealistă (deci apelînd tot la un fond de sensibilitate al anilor 1910—1920) este — mai recent — colajul muzical realizat în felurite chipuri și al cărui principal rost îmi pare a fi acela de a readuce puțin umor în sfera artei de „avant-gardă“. Perspectivile sale — în măsura în care *nu* este creator de structuri ci trăiește din exploatarea parodistică a unor fragmente de mare popularitate — rămîn însă destul de reduse.

În critica curentă, evidenta limitare a sensurilor muzicii discontinue a fost adesea supleată printr-un efort literar de calitate dubioasă și — nu rareori — prin apelul la unele concepte estetice vechi și verificate, care însă aveau prea puțină legătură cu realitatea sonoră. Asupra acestor lucruri voi mai reveni.

Am afirmat mai sus că nu totdeauna compozitorul zilelor noastre este direct răspunzător de sensurile pe care le vehiculează muzica lui. În ideea că structurile ar reprezenta singura realitate muzicală, el se conformează unor modele pe plan tehnic și cum aceste modele — elaborate în „spiritul vremii“ — îl conduc către o muzică a imprevizibilului și discontinuității, rezultatul vrut sau nevrut va fi cam același (anxietate, straniu, sentimentul înstrăinării etc. pentru cei sensibili la *aceste* lucruri, valori pur decorative¹ pentru ceilalți). Care este acea *atitudine fundamentală a artistului* față de artă sa care duce la numitele efecte? Mi se pare că ea poate fi definită cam în felul următor: există în muzicianul contemporan un refuz de a prelua, refuz tenace și anco-

¹ Valorile decorative pot atinge din cînd în cînd un nivel cu totul remarcabil.

rat într-un individualism acerb. Compozitorul se delimitează față de lumea sonoră exterioară (dar care în fond este și a conștiinței sale) prin opoziții de principiu: el va fi *a-tonal*, *a-ritmic*, *a-tematic*, *non-melodic*, *non-armonic*. El va fugi nu numai de ce a introdus tradiția în conștiința sa muzicală, dar și de ceea ce a creat el însuși: va fugi continuu de el însuși din pricina groazei de a prelua, de a nu reface cumva drumuri deja făcute. Este în fond o estetică a rușinii și desprinderii, care — în ultima instanță — duce la rezultate concrete aproape la fel de stereotipe ca și cele ale atitudinii de strictă obediență la cutare sau cutare ideal declarat¹. Fiind mereu forțat la opoziție și la delimitare de către punctul de vedere *principal* pe care l-a adoptat (lucrul acesta are fără îndoială explicații foarte complexe), artistul va evita deliberat orice căi *firești* și relaxate; el va trăi într-o continuă încordare, într-o permanentă stare de alarmă pentru a nu pași pe terenul minat al deja-făcutului. Din evitarea consecvență a modalităților *firești* vor rezulta niște modalități *nefirești* care — în marea majoritate a cazurilor — vor fi pentru ascultător *discontinue* și *imprevizibile*, oricât de variate ar fi fost schemele abstract-logice de acțiune. Aerul comun al lucrărilor aparținând acestor tendințe este cumva o fatalitate: ascultătorul — negăsind repere — nu va mai avea nici pe departe aceleași posibilități de diferențiere pe care le găsea în timpul continuității și al previzibilității, și va rămâne cu impresii similare chiar dacă materialele discursului discontinuu sunt extrem de diferite între ele. Imprevizibilul în modalitățile

¹ Vorbesc aici — evident — de omul de bună credință și cu vocație artistică a cărui stare de spirit și a cărui dramă încere s-o surprind. Pictura imitatorilor este la fel de activă ca oricând, dar — date fiind formulele tehnice extrem de particulare — mai *vizibilă* decît oricând. Se practică pe scară largă un fel de corespondent al spionașului industrial: valoarea inventează iar non-valoarea pîndește, se documentează și se grăbește să arunce pe piață produse imitate.

24. Înnoirea necesară

Există în om o nevoie permanentă de *nou* în toate domeniile, dar în artă mai mult poate decît oriunde. Categoria noului se definește ca atare mai puternic în unele epoci; a noastră este una dintre acestea. Ceea ce nu înseamnă că epocile care nu au vorbit aproape deloc despre „nou” nu-l realizează. Doar că-i spuneau astfel sau pur și simplu nu simțeau nevoia să-l numească. Dar noul a apărut permanent în evoluția artistică a omenirii și *el este echivalent cu substanțialitatea*; a apărut citeodată în torent vijelios, alte dați în rîu cu meandre, alte ori în fluviu majestuos și lent, dar a apărut încontinuu pentru că el nu izvorăște din altceva decât din *sentimentul adecvat al contemporaneității*. În măsura în care *trăiește* (și nu vegetează), omul este totdeauna nou. Dacă acest om reușește să-și încorporeze gândirea și sensibilitatea într-un material artistic, el face o artă *nouă*. Prin urmare vremea noastră nu este confuzată din acest punct de vedere cu o problemă absolut originală. Originală este confuzia de păreri cu privire la natura și identitatea „noului”. Dacă — așa cum spuneam — unele epoci nici nu simțeau nevoia să-l numească (deși îl făceau din plin), iar altele se mulțumeau să-l identifice prin denumiri în fond convenționale ca „bun gust” ori „sentiment”, a noastră vădește o adevărată pasiune pentru „nou”, ajungînd să-l absolutizeze, aproape să-l deifice, și plasîndu-l exact acolo unde ar putea fi confundat — pe plan artistic — cu orice alcătuire arbitrară: în structuri.

Că arta nouă va fi constituită pe structuri noi (sau cel puțin *altfel* decît cele din orizontul nostru imediat) este mai mult decît evident. Dar ea trebuie să fie în primul rînd *sens nou, substanță originală*; acestea și numai acestea pot duce la elaborarea unor structuri viabile, în cursul și dator-

ză numai dacă în cursul activității sale a reușit să cîștige atît încrederea artistului cît și a consumatorilor de artă, dacă — cu alte cuvinte — a dovedit și redovedit cu prisosință că nu urmărește altceva decît afirmarea adevărului, adică — în esență — a valorilor estetice și umane. Pentru atingerea acestui țel el are nevoie de o capacitate de înțelegere uriașă, de o deschidere extraordinară în fața fenomenului muzical și a problemelor reale ale creației, de o integritate morală absolută, de un mare altruism. Regula principală a conduitei sale nu poate fi alta decît: a lucra tot timpul în folosul *tuturor celorlalți*, dar nicio dată în propriul său folos. Numai prin observarea acestui precept are el șansa de a deveni oglinda nedeformantă în care atît artistul cît și publicul să se poată reflecta. Personalitatea lui se realizează în măsura în care el se face acceptat ca *factor de cunoaștere adecvată a fenomenului estetic* de către cel mai mare număr posibil de oameni. Este — poate — mai greu (în tot cazul mai rar!) a fi mare critic decît mare compozitor. Sînt necesare primului calități mai multe decît celui de al doilea.

Dar tocmai pentru că efectele negative ale activității critice necompetente sau neloiale pot fi mari, trebuie demascat cu hotărîre criticul fals, intrusul, cel care știindu-se instalat într-o poziție-cheie își etalează sfidător aroganța, face și desface toate cele ca seniorul feudal în fieful său și caută să introducă într-un domeniu atît de legat de etică domnia arbitrarului și a bunului plac. Cîtă vreme activitatea unor astfel de personaje nu avea altă consecință decît aceea că furniza materiale pentru antologii umoristice era un lucru; din momentul însă în care unii din ei sînt în stare să falsifice cu succes scara de valori și să producă perturbații considerabile în drumul însuși al artelor, lumea are dreptul să se întrebe *ce răspundere reală și față de cine* au cei cărora li se încredințează o asemenea putere.

tradiționale era sarea în bucate; în orientările „avant-gardei“ contemporane este sare pur și simplu, fără bucate. Cristalele de sare pot fi superbe; ele nu pot — singure — astîmpăra foamea.

Explicația istorică a acestei stări de lucruri îmi pare a fi următoarea: preluarea moștenirii webernienne nu a fost făcută atît pentru a se afirma un nou *sens*, negîndu-se implicit o formă veche, cît pentru a se afirma o nouă *formă*, pierzîndu-se mai mult sau mai puțin din vedere sensul, care — fatalmente — a suferit o involuție. De la acest moment înainte înnoirea, purtînd în principal asupra factorului formă, n-a mai reprezentat o negație dialectică, ci a devenit tot mai mult negație metafizică. Interesul fiind concentrat în obiect, *se înlocuiește* pur și simplu o formă cu alta, într-o cursă tot mai vertiginoasă, pînă cînd finalmente muzica „intuiționistă“ neagă forma ca atare. Punctul zero al muzicii (sau al muzicianului?) se atinge în „muzica tăcerii“ sau în distrugerea fizică a instrumentelor cînd se neagă atît forma cît și materialul. Între diversele faze ale unei evoluții de acest fel legătura (sinteza) devine practic vorbind imposibilă. De pildă între serialismul integral și muzica „intuiționistă“ nu există absolut nici o legătură¹. Muzicianul modern s-a autoeducat încetul cu încetul în spiritul esteticii refuzului permanent, pentru că de la un punct al evoluției încolo el n-a mai văzut înnoirea ca afirmare de *sens nou* (care se poate acomoda — am văzut de ce — și cu structuri deja utilizate) ci ca afirmare de *formă nouă* (care nu poate fi decît absolută și care în cele din urmă duce — practica a dovedit-o — la

¹ Faptul că în improvizația „intuiționistă“ se strecoară formule internaționale puse la punct de tehnica serială nu trebuie să ne înșele asupra naturii adînci a fenomenului. Lucrul se întîmplă *pentru că* improvizația este realizată de artiști educați la școala muzicii seriale; ei produc *automatisme* lor. Dar muzica intuiției pure nu presupune cîtuși de puțin formule ale muzicii seriale mai degrabă decît oricare alt gen de formule.

anihilarea conceptului însuși al formei). După atingerea punctului zero al evoluției, estetica refuzului permanent devine însă un iremediabil anacronism.

În ideea falsă că structurile sînt totul și că *aci* se decid destinele muzicii (nu voi înceta niciodată să denunț această eroare), artistul modern a abordat și problema originalității dintr-un punct de vedere inadecvat, impropriu unei rezolvări adevărate. În loc să realizeze că singura creație de originalitate este dinamica spirituală *complexă* (și, în măsura în care trăiește și nu vegetează, omul *este* de cele mai multe ori original), muzicianul s-a înerezut mai degrabă în posibilitățile unei activități combinatorii pure, la nivel structural. În loc să se încreadă în forța *personalității sale concrete și complexe*, el s-a lăsat mai degrabă în seama forței speculativ abstracte. Efectul acestei comportări a fost cu totul nebanuit și spectaculos în același timp: spre deosebire de arta continuității, unde structurile se nasc mai greu dar se academizează numai *după* ce au generat un lung șir de variante concrete, arta discontinuității *produce direct structuri academice*. Complexitatea și profilul cu totul particular al acestora le fac *complet improprii* prelucrării, reproducerii. Primul exemplar poate fi absolut original; al doilea este deja academic. Refuzul de a prelua se transformă din virtute în tristă necesitate. Dar în ciuda onestității artistice a muzicienilor născuți (cei care caută să se reînnoiască permanent), pletora imitatorilor a luat asupra ei sarcina de a demonstrea că nici un tip de structuri nu generează un academism mai insuportabil decît cele elaborate de arta socotită astăzi cea mai avant-gardistă.

În fine, o ultimă observație în acest context: genurile serioase ale muzicii culte (ceea ce germanii numesc „*ernste Musik*” iar italienii „*musica seria*”) s-au autonomizat treptat față de arta sinceră, netîind însă punțile către muzica legată de prilejul social (și în primul rînd cea populară

ba de probleme intime extrem de nuanțate și se poate întimpla ca tocmai trompetarea lor (admițînd că ar fi just și integral sesizate de un critic cu talent) să determine în artist o reacție negativă, o închistare și o înăpăcîinare destul de explicabile. Dacă el nu are nici un prieten care să-i spună între patru ochi lucruri de genul acesta, este — practic vorbind — inutil să i le spună în auzul tuturor criticul; năfîrcî înăsa omul fără prieteni. Cît despre impostură, care este indiscutabil o formă de fraudă (mai degrabă socială decît artistică!), fraudă reală și înjositoare, nu-mi amintesc de multe cazuri în care ea să fi fost demascată la timp de critică. Impostorul (trebuie spus apăsător că el nu este artist, nici prin talent, nici prin mentalitate) se drapează de obicei în faldurile modei și reușește să păcălească cu cea mai mare eficiență în primul rînd critica, pentru că degvizajul lui este făcut *cu acest scop*. Impostorului îi trebuie publicitatea și gloria și nu adezunerea consumatorului de artă pe care *știe* că nu o poate obține. Impostorul nu poate fi lesne înălțurat pentru că el nu are rușine și dacă-l dai afară pe ușa intră înapoi pe fereastră. Nu cred că s-a găsit pînă acum o formă de apărare eficace împotriva lui. Poate că numai nivelul cultural ridicat al publicului ar putea furniza anticorpii necesari. În ce privește critica însă — repet — ea (și mai ales cea formală — mai puțin cea intuitivă) îmi pare slab înarmată pentru lupta cu aceste specimen care se pricep să ia — proteic — exact formele prin care o pot induce în eroare.

Criticul muzical adevărat, cel care-și înțelege rolul și-și pune toată puterea de muncă în serviciul apropierii reciproce dintre artiști și public, cel care lucrează pentru binele unora și altora cu tact, competență și pasiune, îndeplinește o funcție socială de mare noblețe pe care mi-aș permite s-o asemuiesc — pînă la un punct — cu cea a judecătorului. În timp însă ce în societatea evoluată judecătorul observă niște legi scrise și acceptate, criticul e dator să vorbească în numele legii nescrise a valorii. El poate deveni un element de referință pentru părțile în cau-

fica niște intuiții ale publicului, nu de a *impune* gusturile și preferințele sale.

A treia superstiție (și poate cea mai extraordinară): critica (cea jurnalistică) este necesară artistului cum sînt aerul și lumina necesare vieții; ea îl „îndrumă“, îl ferește de greșeli, îi dă bice cînd e nevoie etc., etc. Nu vreau să reiau argumentul zecilor de mii de capodopere create pînă la apariția criticii (în sensul modern) și nici să insist asupra faptului că sub ochii noștri muzica de jazz și cea ușoară se dispensează — practic vorbind — de critică. Vreau însă să spun că orice artist, cînd simte nevoia unui ochi străin asupra operei sale (ceea ce se întîmplă deseori, dar alteori hotărit *nu*), apelează la colegi din mediul profesional în care are încredere, iar discuțiile care se pot duce între oameni de meserie (cu partitura în față) sînt infinit mai fructuoase decît orice activitate critică jurnalistică. Cît despre reacția publicului, artistul (dacă e artist și nu un simplu infatuat) o simte mult mai fin decît oricine altcineva, iar critica spontană a celui care *are* nevoie sau *nu* are nevoie de o lucrare este poate cea mai eficientă din toate.

A patra superstiție și ultima (am terminat enumerarea elefanților): există în oricare artist o irezistibilă tentație la fraudă și trebuie să fie cineva care să se însărcineze cu ordinea publică în acest sector. Criticul va semna deci fraudele (influențe, ne-realizări etc.), va face admonestările de rigoare și va aplica amenzile corespunzătoare. Aici trebuie arătat că orice artist — chiar și cel mai puțin dăruit — are *totdeauna* intenția fermă de a face cît poate el mai bine și dacă *nu face* mai bine este că *nu poate*. Critica nu poate fi denunțare de fraude artistice, ci în primul rînd afirmare de valori. Da, exsistă momente în drumul unui artist cînd el are într-adevăr nevoie de un sfat competent și înțelept, de un imbold, eventual chiar de o scuturătură bună, dar cine își inchipuie că strigarea în piața publică a acestor lucruri ar fi metoda cea mai bună greșește profund. Aici e vor-

sau — în zilele noastre — cea ușoară). Există un fel de garanție că una nu se va rătăci în abstracții prea alambicate și că cealaltă va beneficia din cînd în cînd de cuceririle primei. Pentru a nu relua lucruri știute de toată lumea în legătură cu frecvențele întrepătrunderi observabile în tot cursul istoriei între muzica populară și cea cultă, țin să subliniez numai un aspect modern al fenomenului: schimburile extrem de fertile între muzica impresionistă și cea de jazz. Prima a furnizat jazzului bună parte din arsenalul lui armonic, iar acesta a furnizat primei atît repere melodice cît și culoare armonică *refiltrată*. Aproape nimic de natura asta nu se mai observă astăzi (free-jazz-ul este un fenomen *paralel*, nu condiționat și rămîne ca el să-și dovedească vitalitatea). Muzica ușoară își vede de drumul ei, viguroasă dar pîndită tot mai mult de banalitate, iar muzica cealaltă (mare parte din ea) s-a închis în rezervații. Între ele, singura legătură concretă o constituie acel simpatie și aiurit tineret bărbos care, după ce îngurgitează o doză rezonabilă de muzică anxioasă, se revanșează în lungi săptămîni de ascultare a celei mai concrete și realiste muzici ușoare. Este un gen de legătură *personală*, așa cum stabileau pe vremuri regii Spaniei cînd li se întîmpla să posede și Austria sau Flandra! Nu socot că ar fi — într-o mai largă și generoasă viziune asupra artei — suficient.

Nu aș dori cu nici un preț să se creadă — în urma discuției de mai sus — cîteva lucruri:

— că aș pretinde că muzica numită „de avant-gardă“ a contemporaneității ar fi neinteresantă artistică; ea constituie o generoasă și extrem de utilă experiență care — orice drumuri ar lua arta sunetelor în viitor — merita din plin să fie făcută și care trebuie continuată pînă la epuizare;

— că aș socoti că singura soluție a viitorului o va furniza muzica ușoară; o iubesc pe aceasta și cîteodată o și admir, însă există vaste zone de spiritualitate umană pe care

nu le acoperă și nu *poate* să le acopere din cauza însăși a datelor ei constitutive;

— că așa încerca să pun sub semnul întrebării utilitatea executării muzicii discontinuată; dimpotrivă, cred că ea trebuie să fie propagată prin toate mijloacele onorabile și să răsună cât mai mult, pe de o parte spre a elimina factorul curiozitate la public, lăsându-l să judece finalmente substanța, nu forma — iar pe de alta pentru că sint convins că numai contactul real și de durată cu publicul poate determina în compozitorul autentic o stare de spirit propice creației; din izolare prelungită (în propria persoană sau în grupuri închise) nu pot ieși căldura și generozitatea de care lumea are astăzi nevoie mai mult poate ca niciodată.

22. Muzicianul

În peisajul extrem de variat al compoziției contemporane, zona cea mai activă (să spunem a oamnelor care au acum între 30 și 50 de ani) ¹ poate fi împărțită *grosso modo* în două sub-zone, dacă adoptăm un punct de vedere tipologic. Se apelează în general — pentru o diferențiere de acest fel — la noțiunile de avant-gardism și tradiționalism, care au însă defectul că nu acoperă realitățile. Un compozitor poate acționa — deși apelînd la mijloace ultra-moderne — într-un *spirit* perfect academic, tradiționalist (atîta doar că-și alege modelele în trecutul imediat), după cum un altul — care evită din anumite motive o sumă de *mijloace* noi — poate

¹ Nimic nu împiedică însă excepțiile. Un om poate ajunge mai repede la cristalizarea unui stil *propriu* (deși, în condițiile contemporanității, ceva mai greu), sau dimpotrivă poate conserva intactă capacitatea creativă și după limita indicată aici. Este vorba de niște praguri de vîrstă care pe plan tipologic pot furniza astăzi constatări interesante și nu de un proces de generații.

Din momentul însă în care compozitorul înțelege înfine

că reputația se construiește nu atît în camera de lucru sau în sala de concert, cît — mult mai sigur — în coloarele zărelor și revistelor, el se va strădui să provoace reacțiile favorabile ale *criticii*. Inconștient sau poate — uneori — perfect conștient, el va încerca să capteze bunăvoința celor care *pot* fabrica reputațiile. Și începe (cu mijloace elegante sau mai puțin) o adevărată bătălie pentru spațiul tipografic. Prin mecanismele enumerate mai sus, critica (mă refer numai la cea făcută fără vocație, talent, cultură sau onestitate), devenind dispensatoare de valori și — indirect — în drumătore a creației (1), exercită o adevărată presiune psihologică asupra artiștilor, căreia îi pot cădea victime în deosebi oamnenii cu sensibilitate și talent, dar încă neconsolidată pe fundamentele unei personalități bine definite. Lumea fictivă a opiniei inadecvate constituită de critica fără vocație se sprijină pe cîteva supersterii, așa cum într-o vechă concepție cosmologică universul era o vastă platformă susținută de spinăriile a patru elefanți.

Prima supersterie: orice critic, pentru simplu motiv că s-a apucat de meseria asta, are capacitatea de a detecta valoarea. Altfel nu s-ar fi apucat. Fabulistul a reușit, mai bine decît aș face-o eu, să dea o expresie plastică acestui gen de supersterie:

„Si call lui Ahil, care proorocescu,
Negreșit e-au fost, de vreme ce-l trăgeau.”

A doua supersterie: arta (mai ales cea modernă) e prea grea; publicul nu poate pricepe și trebuie să se găsească cineva care să-i spună ce să gîndească. Aici se poate face observația că dacă arta nu e suficient de puternică pentru a grăi singură, atunci se ivește întrebarea în ce măsură mai este artă. Criticul trebuie să *ajute* înțelegerea operei, nu s-o *provoace*. Și oricum, rolul său e acela de a confirma și clari-

plecare al unor grave perturbări pe care neamul „păsărilor“ îl poate aduce în relațiile necesare artist-public.

Critica greșit înțeasă ca meserie și practică fără vocație (trist individ acela care o poate gândi doar ca sursă de venituri ori de afirmare personală) duce la unele consecințe directe asupra mentalității compozitorului. Se va spune poate că artistul adevărat trece peste toate acestea. Aș răspunde că pe de o parte înainte de a deveni artist adevărat el este un om *în formare*, și contează enorm în ce climat spiritual se dezvoltă, iar în al doilea rând aș reaminti că problemele stricte ale meseriei se pun astăzi cu atîta intensitate compozitorului și îi trebuie atîta înțelepciune pentru a-și găsi personalitatea proprie, încît un factor de perturbare în plus (și cît de virulent!) poate avea un efect mult mai puternic decît în condiții — să zicem — obișnuite, în condiții de relativă stabilitate stilistică. Un om prins pe picior greșit poate fi răsturnat extrem de ușor — și de cîte ori nu se găsește astăzi artistul pe picior greșit în farandola stilurilor, pe care — vrînd-nevrînd — e obligat s-o danseze! Iată aceste consecințe:

Lădat peste măsură, adulat, proclamat fenomenal ș.a m. d.¹, artistul se infoiază ca un curcan, capătă idei nemăsurate despre sine, devine răsfățat, capricios și vanitos, iar dacă nu posedă un cap suficient de lucid și independent se falsifică iremediabil, ca om în primul rînd, ca artist în al doilea. Invers, dacă este permanent neglijat începe să fie ros de rugina descurajării, cu efectele imaginabile pentru arta sa.

¹ Observăm adesea cîte un artist foarte discutabil care e mai celebru decît o sută de oameni de știință — cu merite poate capitale — la un loc. Dar cum lucrul se întîmplă și mai și cu unul care știe să dea solid cu pumnul nu ne rămîne decît să tragem concluzia că în scara de valori a omenirii se pot strecura și unele ciudățenii.

fi totuși un febril căutător. În plus, noțiunile pomenite (avant-gardism, tradiționalism) sînt adeseori întrebuintate într-un spirit reciproc polemic, ceea ce nu e de natură să limpezească lucrurile. Fenomenul acesta al dihotomiei tipologice este mult mai subtil și am impresia că el cuprinde — astăzi — o mare doză de originalitate, cauzat fiind de realități specifice vremii noastre, mai profunde decît simpla împărțire (valabilă oriunde și oricînd) între temperamente progresiste și temperamente conservatoare. Cu alte cuvinte, mi se pare că se adoptă un criteriu învechit atunci cînd se constată în zilele noastre orientarea unui compozitor numai după cantitatea de *procedee* noi pe care le întrebuintează — și că s-ar cere de fapt o investigație mai nuanțată, pentru că în ecuație a intrat un termen inedit: ideea foarte diversă pe care și-o fac diferiții compozitori despre *procesul compozițional*. Am schițat în capitolul precedent ceva în această direcție; se cuvine acuma să aprofundăm.

Procesul de lucru al compozitorului începe — invariabil — prin ideea realizării (construirii) unui obiect muzical menit să aibă o utilitate determinată¹. Ceea ce declanșează acțiunea sa este o comandă, fie una în sens literal, fie una socială, fie una țîșnită din propria sa personalitate. Artistul a primit un impuls și își încordează forțele pentru a atinge obiectivul pe care singur sau de acord cu alții și l-a fixat. I se impun — din acest moment — două preocupări precise: *ce să spună* (ce sens va căuta să transmită prin obiectul pe care-l va crea, cu alte cuvinte ce gen de emoție estetică va căuta să încorporeze în și să provoace prin material) și *cum să spună* (ce mijloace va întrebuinta în acest scop, adică ce corp sonor, ce formă și ce structuri). Toate acestea depind de genul de proiect pe care și l-a stabilit, de natura utilității pe care o urmărește. Poate fi o utilitate

¹ Fie și numai utilitatea de a-l scăpa de niște obsesii sau de a-l afirma.

legată de un scop bine precizat (muzica de dans, educativă, festivă, cultică etc.), ori subordonată unui proces artistic complex (teatru, film, televiziune), ori pur și simplu o utilitate estetică pură (care apare ca atare, fie că muzica e legată de un text, de un program literar, de un libret ori de un scenariu, fie că este complet autonomă). Utilitatea estetică pură la rândul ei poate îmbrăca — în ideea compozitorului — justificări diverse. De cele mai multe ori un autor urmărește producerea unui obiect *frumos* în acord cu idealul estetic care-l stăpânește, însă alături el își poate propune realitatea unei *cunoașteri* a sufletului omenească în ce are el mai profund (investigând resorturile ascunse ale propriei sale sensibilități), sau realizarea unui joc (care exprimă în fond bucuria de a trăi), sau în fine își poate propune — în principal — *prospectarea posibilităților într-un domeniu dat*, să spunem tehnica unui instrument (de exemplu: cicluri de studii pentru pian, sonate solo pentru un instrument de coarde etc.), sau virtualitățile unei forme (de exemplu: fuga), sau ale unei formații (de exemplu: cvartetul de coarde) etc.

Nu este vorba de justificări exclusive; ele se pot asocia și disocia pe parcurs, sau pur și simplu să nici nu apară conștient în mintea autorului, care-și poate mărturisi că scrie pentru că scrie.

Pe tot parcursul lucrului său se produce un proces dialectic între *sensurile* urmărite și *mijloacele* puse în acțiune. Motorul acestui proces este — indiscutabil — sensul (ce calitate de emoție estetică vrea autorul să încorporeze în obiect, sau să producă *prin* obiect), dar mijloacele — la rândul lor — au o acțiune reflexă foarte importantă asupra sensului. De remarcat că simpla idee a obiectului, deși de multe ori oferă de la început un cadru de acțiune (de exemplu ideea unei simfonii, într-un orizont estetic dat oferă corpul sonor mai mult sau mai puțin precizat, ca și — în *abstracto* — o aprehensiune a formei), nu este încă de natură să declanșeze

Prima variantă în schimb nu arată decât înăpăăinarea „criticului” de a se opune cu orice chip noului, *pentru că nu-l poate recunoaște*, pentru că n-are antene pentru așa ceva. Dacă criticul nu are vocație, dar are totuși bun simț, el reușește în general să se strecoare printre reciturile descrise mai sus, și devine un rutinier care acționează în virtutea unui număr limitat de reflexe. El va descrie conștiințios și inspid structuri, căutând în aceasta un fel de „acoperire”, sau va fi de tipul celor ce caută cu luminarea „influențe”, favorizând în felul acesta estetica refuzului permanent, sau în fine va fi genul care se lansează în inventarea de așa-zise confidenții, recurând la o poetizare găunoasă și făcând apel la concepte estetice cu totul inadecvate. Aceasta din urmă categorie de „critici” s-a arătat îndeosebi activă în punerea la punct a teribilului jargon care bintuie bună parte din texte. Pare că există undeva un demon literar malițios care împunge cu furca pe „critici” (nu numai pe cei muzicali, dar mai ales pe ei) pentru a face să își nească perle.

Cît despre judecata de valoare, scopul ultim al oricărei activități critice, ea este în general eludată. În parte din necesitate (este greu să afirmi fără să poți argumenta suficient), în parte și din prudență (cu totul explicabil). Dar există un mijloc de a formula *implicit* judecata de valoare și la el apelează și criticii adevărați și „criticii”. Și anume: *spațiul tipografic*. În extensia și importanța care se acordă unei opere, unui autor, unei școli și în revenirile care se fac asupra subiectului este implicată judecata de valoare. Or tocmai această manieră *neaparentă* poate duce — sub semnul incompetenței, dar sub masca obiectivității — la cele mai calificate abuzuri, la adevărate acte de agresiune împotriva opiniei publice. „Criticul” are posibilitatea (fără să aibă aerul că ar face-o) de a practica o adevărată „spălătură de creier” asupra cititorilor. În această aparent inofensivă latitudine (omul este liber să scrie despre ce vrea!) găsim punctul de

nimic de a face cu valoarea artistică. Și fiindcă pe aceasta el nu se pricepe s-o detecteze, va fi fericit să poată povesti publicului despre dispoziții originale ale orchestrei, despre acțiuni coregrafice, despre moduri „noi” de a suna instrumentele, despre jocuri de lumini etc. Sau va spicui din declarațiile compozitorului acele observații relative la structuri care i se par originale. Întrebarea tip a unui astfel de critic este: „Ce probleme *speciale* v-ați pus?” Dacă într-o bună zi i-ar trece prin cap unui compozitor năstrușnic să ceară instrumentiștilor să cinte cu mânuși de box, putem fi siguri că mulți „critici” vor consemna faptul.

O altă situație în care criticul fără vocație își trădează menirea este aceea în care — dintr-un motiv sau altul — devine exponentul exclusiv al unor grupuri închise, al unor tendințe extremiste și nu mai vede realitatea decît prin prisma mentalității unor — să le spunem pe nume — coterii artistice.

Acest păcat capital se asociază deseori cu un altul pe care l-aș numi *snobismul ideilor preconcepute*. „Criticul” nu pricepe ce aude, dar nu-i trece prin cap că ar putea mărturisi niște rezerve privitoare la capacitatea sa de înțelegere imediată. Dimpotrivă, se cuirasează în propriile idei (puține dar fixe) și vine la concert cu hotărîrea dinainte luată să-i placă sau să nu-i placă. Și — mîndru de încăpăținarea sa — va avea unul din următoarele comportamente: sau va trata cu dispreț tot ce este evoluat, în numele unui discutabil „bun simț comun” pe care și-l atribuie fără ezitare, sau va lua peste picior orice nu e „progresist” în numele unei capacități divinatorii pe care n-o posedă. Această din urmă variantă mărturisește despre spaima de a nu fi considerat retrograd; numitul gen de „critici” favorizează cursa ne bună spre nou-tate (dar falsa noutate, cea exterioară, nu cea în substanță) și deviza lor — pentru a parafraza o cunoscută formulă a revoluției franceze — pare a fi „pas d'ennemis en avant!”

procesul compozițional a cărui esență rămîne tocmai *interacțiunea sens-mijloace*. Deci el începe din clipa în care apar în mintea autorului primele rudimente ale sensului (în cazul amintit: cam *cum* va arăta în concret simfonia pe care o va scrie, ce culoare și dinamică particulară va trebui să aibă, ce ethos va incorpora în ea etc.). Chiar și în cazul particular al unui șir de studii pentru pian, deși autorul poate fixa de la început că va urma — să admitem — cutare plan tonal și că va căuta să cuprindă cutare modalități tehnice precise, procesul compozițional începe într-adevăr numai în momentul în care muzicianul începe să fie stăpînit de *concretul* formei, care este deja *sens*¹. Simpla idee abstractă asupra formei viitoare lucrări nu este decît un preliminarium al procesului compozițional.

¹ S-ar putea observa pe bună dreptate că ceea ce am numit concret al formei este în același timp *deja structură*. Evident, însă aici trebuie făcute următoarele precizări: sensul muzical nu apare izolat, în stări de spirit sau concepte; acestea pot fi (și de obicei sînt) procese psihice premergătoare ale compozitorului (după cum vor intra și în activitatea asociativă — involuntară — a ascultătorului), dar *sensul apare în momentul în care muzicianul a imaginat și reținut pentru viitoarea lucrare niște configurații*, fie și — într-o primă fază — încă nedefinitiv precizate. Făcînd astfel, el acceptă *implicit* unele elemente de organizare structurală. Însă se cuvine încă o dată subliniat că hotărîrea de a reține o configurație imaginată poate fi luată cu șanse de succes în primul rînd în funcție de sensul pe care-l poartă ea (punînd desigur în balanță și desfășurări ulterioare posibile) și numai în al doilea rînd în funcție de datele abstracte ale structurii. Cît despre activitatea însăși de imaginare a configurațiilor, ea se petrece într-un cîmp de posibilități dat de elementele generale ale limbajului (gramaticii) în care gîndește muzicianul. Cu cît această gramatică este mai profund asimilată și mai original interpretată de conștiința sa muzicală, cu atît sensul va găsi condiții mai propice pentru a se naște și incorpora în configurații, această activitate ducînd progresiv și la îmbogățirea elementelor înseși ale limbajului. Cu cît însă gramatica va fi mai străină conștiinței *muzicale* a artistului, cu atît șansele pentru imaginarea unor configurații purtătoare de sens vor diminua. (Tocmai de aceea gramaticile ela-

Problema deosebit de originală pe care o suscită o sumă din tehnicile noi este următoarea: cum trebuie condus procesul de creație, cum trebuie repartizat efortul compozitorului? Sînt două păreri net despărțite:

— pe de o parte cei care consideră că trebuie să se urmărească stabilirea unui algoritm (șir predeterminat de operații deductive) care să determine aprioric cit mai complet fiecare element al viitoare compoziții;

— pe de altă parte cei care consideră incompatibil cu esența artei un procedeu de acest fel și preferă să adopte numai o determinare inițială aproximativă, repartizîndu-și apoi efortul pe *intregul* parcurs al procesului compozițional.

Intuiția aspectului viitoare lucrări (de fapt intuiția conținutului și odată cu ea a sensului) poate juca un rol în prima modalitate de lucru, dar poate și lipsi; în cea de a doua modalitate ea constituie baza de pornire *sine qua non* a procesului creator.

Compozitorii din prima categorie cred în puterea unei scheme abstracte logice de a genera opera (aceasta devenind simplă traducere sonoră a schemei respective — care poate fi eventual o structură matematică — și fiind valabilă și interesantă *dacă* și *pentru* că schema este de la început valabilă sau interesantă pe planul unui adevăr și unui frumos abstract, logic). Ei vădese o încredere nemărginită în forța speculativă a intelectului și mai cu seamă în capacitatea structurilor elaborate pe această cale de a constitui armătura unor obiecte

și transmiterea sensului.)
 Mai trebuie spus că nu numai *tema* (în accepția clasică) este deja sens, dar și *seria* — o dată ce a fost stabilită — și *suprafața sonoră completă* — din momentul în care compozitorul a hotărît asupra calității texturii — cu toate că în acest din urmă caz e vorba de un sens mult mai difuz, din cauze arătate la timpul lor.

fără pregătire, talent, discreție și onestitate poate deveni o calamitate publică și trebuie considerat în consecință. După cum în comedia lui Aristofan pășările se instalaseră între cer și pămînt, făcînd imposibile contactele zellor cu oamenii și viceversa, tot astfel tagma criticilor nechehemați se instalează și sfidător pe tărîmul presei, falsificînd și deformînd mesajele artiștilor către public și reacțiile publicului destinate artiștilor. Acest gen de critici, din clipa în care realizează valoarea strategică a poziției ce ocupă, dobîndesc o tot mai înaltă idee despre rolul lor, iau poziție de superiori-tate paternalistă atît față de artist cit și față de public, emit oracole, stabilesc și distrug reputații, fac — cum se spune — ploaia și timpul frumos pe domeniul „lor”. O mie de oameni ascultă o lucrare, dar alți o sută de mii vor citi a doua zi părerile „criticului” și bună parte din ei vor fi destul de naivi să le ia în serios. Și astfel, ziarele și revistele fiind multe și cititorii beeechet, s-a format începutul acel factice teren al „opiniei despre” unde se rezolvă totul. Pentru că o mie de oameni pot fi sinceri entuziasmați de o lucrare, dar dacă — cum se întîmplă de atîtea ori — au surpriza să citească a doua zi că au fost niște imbecili și că lucrarea (care dintr-un motiv sau altul n-a plăcut criticului) e de fapt proastă, ei vor fi indubitabil derutați (autoritatea cuvîntului tipărit!), fără a mai pune la socoteală că alți treizeci de mii vor rămîne convinși (pe neauzite) că lucrarea n-ai nu merită să fie ascultată. Și invers. Am arătat în capitolul 7 unele din greșelile curente ale criticii, examinînd chestiunea la modul abstract. Voi încerca să atac problema în concretul ei.

Există o lege de aramă a jurnalismului care-l obligă să dea relief faptului de excepție. Criticul cu talent va pricepe repede că în artă senzaționalul este reușita, substanța originală, valoarea. Cel fără vocație și talent în schimb va fi impresionat de tot felul de amănunte exterioare care n-au

și artistului). Ce constatăm dincolo și în afara funcțiunilor firești ale criticii?

Mai înainte însă de a răspunde la întrebarea de mai sus se cuvine să subliniem o particularitate a activității critice: ea trebuie — în ultimă instanță — să formuleze *judcăți de valoare* fără a le putea argumenta decât foarte sumar. Spațiul restrâns în care se cere conținută, faptul că se adresează marelui public care nu cunoaște și nici nu are nevoie să cunoască prea mult din vocabularul tehnic, în fine obligația de a formula cel mai adesea judecata de valoare în urma unor prime impresii și deci în lipsa unei cit de mici perspective istorice — exclud cvasi-total posibilitatea unei argumentări temeinice. Toate acestea presupun însă — în compensație — o enormă autoritate morală și profesională a criticului. Într-adevăr, atât publicul cit și artistul au dreptul să se întrebe *cine* este cel care vorbește și care este competența lui. Simpla absolvire a unor cursuri teoretice și simpla îndeminare a condeiului nu înseamnă încă nimic. Criticul își afirmă și își consolidează autoritatea morală numai dacă procentul de greșeli pe care-l face în aprecierile sale nu depășește o limită omeneste admisibilă. Altminteri toată activitatea lui devine o pură pălăvrăgeală cu efecte negative destul de considerabile.

Ce constatăm în fapt? Există — fără îndoială — critici care își îndeplinesc cu decență, cu talent și cu tactul necesar rolul. Ei sînt, în aceste cazuri, nespuse de prețioși și n-ar putea fi îndeajuns lăudați. Există alții care-și trădează menirea și pentru aceasta nu vor putea fi niciodată blamați îndeajuns. Un compozitor fără talent este un biet om care se străduiește dar nu-l ajută puterile; el va merge — inevitabil — să îngroașe rîndurile miilor de anonimi care pier pentru cucerirea citadelei frumosului, iar dacă activitatea sa e purtată cu bună credință, el are — într-o oarecare măsură și pe plan pur uman — dreptul la stima noastră. Un critic

sonore cu valoare certă în planul artistic. Arătăm că intuiția formei *poate* juca un rol (de cele mai multe ori ea e prezentă — inițial), dar procesul compozițional — în esența lui — constă în aceste cazuri tocmai într-o activitate combinatorie la nivelul datelor abstracte. Ca atare el poate să fie completat *înainte* de a se ivi problema verificării eficienței concretului sonor rezultat ¹. O astfel de verificare ar fi de altfel inutilă, pentru că valabilitatea pe plan logic a schemei *garantează* valabilitatea (și deci eficiența) artistică. Preocuparea de capetenie rămîne prin urmare inventarea unor scheme structurale cit mai originale.

Muzicienii aparținînd celeilalte orientări procedează la o determinare inițială de principiu, purtînd asupra corpului sonor, datelor generale ale formei și elementelor de limbaj (cînd se pun probleme speciale) și construiesc obiectul muzical lăsînd o destul de mare libertate desfășurării procesului dialectic dintre sens și mijloace. Pentru ei sensul nu *derivă* din mijloace, ci el *provoacă* mijloacele; dar cum sensul înseamnă *concret artistic*, rezultă că — întrevăzut inițial cu mai multă ori mai puțină claritate în detalii, însă certamente cu un demers de ansamblu ideal ² — el se precizează pe parcurs în însăși acțiunea de modelare a materialului care poate suporta variate transformări (adecvare la sens) pînă să-și capete forma definitivă. Compozitorul de această orientare

¹ Tot aprioric valabil este considerat de mulți și orice procedeu instrumental nou, *pentru că* este nou.

² Poe spune în eseuul său intitulat *Philosophy of Composition*: „Numai avînd permanent în vedere deznodămîntul, putem da unei intrigi („a plot“) aerul ei indispensabil de necesitate (consecvență) și cauzalitate, făcînd astfel ca toate detaliile și *mai ales tonul* în toate punctele să tindă spre desfășurarea *intenției*“. (s.n.). În muzică, „deznodămîntul“ este *sensul* general (întrevăzut) al piesei și el guvernează intenționalitatea fiecărui element de detaliu.

Încercăză întens asupra concretului imaginii muzicale¹, moldind-o pînă cînd în planul sensului ea răspunde perfect intențiilor sale. E împede că în aceste condiții, o determinare inițială absolută este exclusă.

Acestea sînt cele două poziții exprimate în ce au ele mai caracteristic. Nu înseamnă (îndeosebi pentru prima) că lucrurile merg de la început pînă la sfîrșit exact așa. Gradul de determinare inițială poate varia în aceste cazuri, dar la modul ideal el va fi complet. Pe de altă parte, a doua orientare (care este continuarea celei experimentate de-a lungul veacurilor) poate să cuprindă astăzi, cînd *nu* beneficiem de un limbaj general oarecum stabil (cum se întîmpla în alte epoci), un grad foarte ridicat de reflexie asupra structurilor, deci de determinare inițială conștientă. Starea de spirit fundamentală diferă însă radical și ea își află explicația în convingerea înrădăcinată a unora că noul sălășluiește în — și rezultă din — structuri originale care se elaborează prin speculație abstractă și în convingerea nu mai puțin înrădăcinată a celorlalți că noul poate apărea numai în planul sensului, iar sensul se naște *în conștiința muzicală* și se modelează — în ultima instanță — pe o dinamică spirituală concretă.

Nu tîm să fac o paralelă amănunțită între cele două orientări; după tot studiul de față n-ar mai avea nici o utilitate. Doresc însă să subliniez două aspecte de ordin mai general.

a) Muziciianul profesionist are — că vrea sau că nu vrea — o anume sensibilitate a lui, o anume conformație psihică, un anume tonus vital care, în compoziția de tip — să-i spunem — tradițional, are toate șansele să treacă integral în

¹ Chiar și prin control la pian! Nu e nici o rușine, de vreme ce l-au practicat și Beethoven și Wagner și Stravinsky și altele altele zeci de mari compozitori. Una e să compui *cu ajutorul* pianului și alta e să-ți iasă temele din degete.

forță ce s-au constituit în trecut imediat, cele care — se zisate — ar fi de natură să furnizeze elementele pentru construirea unei platforme teoretice necesare evoluției ulterioare. Prin greșita estimare a unuia din felurile ei principale, activitatea analitică poate compromite și atingerea celuialt fel (poate mai important) și deveni astfel nu numai inutilă, dar și nocivă.

Dacă din motivele arătate analiza nu se poate aplica asupra fenomenelor strict contemporane decît cu folos profesional, critica muzicală este totdeauna contemporană. Născută din dorința și nevoia de informație, crescută o dată cu jurnalismul, ea poate și are datoria să exercite unele funcțiuni precise pe care voi încerca să le expun și să le analizez în continuare.

Pornesc de la adevărul că lucrarea muzicală are un singur rost pe lumea aceasta: a fi ascultată și a produce un anumit efect (în general scontat de autor) asupra ascultătorului. Prin prisma acestei constatări, funcțiunile criticii pot fi următoarele:

a) *A informa publicul* despre activitatea artistică în general și despre reușite în special, ceea ce presupune din partea criticului o mare cultură de specialitate și generală, o mare onestitate și un real *talent* pentru discernerea valorilor. Consecințele acestei activități, cînd e bine condusă, vor fi educarea publicului și favorizarea răspîndirii lucrărilor care merită să ocupe un loc în memoria oamenilor.

b) *A constitui pentru artist* un soi de public ideal după reacțiile cărui el să poată studia ecoul imediat al lucrărilor sale.

Funcțiunile enumerate aci sînt singurele posibile. Ele conțintribue amîndouă la realizarea unicului rost real al operei. Ceea ce este dincolo sau în afara acestor două funcțiuni devine superficial sau de-a dreptul vătămător (și publicului

tetic al unei mișcări sau al unui artist izolat etc., etc., caz în care poate și trebuie să adopte atît puncte de vedere generale (epoci întregi) cît și particulare (evoluția unui gen, unui artist important, unui concept estetic etc., etc.). Analistul serios știe că nu este prooroc și de aceea preferă să se instaleze pe un teren deja solidificat de trecerea timpului și acolo să reconstituie (pentru istoria ideilor!) un proces extraordinar de complex. Ceea ce constatăm însă în zilele noastre este ambiția imposibilă de a scrie *istoria* zi cu zi, minut cu minut dacă se poate. Opera se naște aproape simultan cu ceea ce ar vrea să fie înregistrarea ei istorică (!), iar compozitorul, zăpăcit de focul reflectoarelor analitice concentrate asupra sa, dobîndește tot mai mult ideea nenorocită că *face* istoria, pierzînd corespunzător ideea sănătoasă că ar trebui să scrie niște opere cu utilitate mai mult sau mai puțin imediată. Răspunderea lui reală față de contemporaneitate este preschimbată într-una ipotetică față de viitorime. Vedem în jurul nostru nenumărați „deschizători de drumuri” pe care nu-i urmează nimeni și care nu sînt decît rezultatele transformării de mentalitate operate de exacerbaria analitică. Susțin că analiza veritabilă a unei opere este imposibilă în contemporaneitate. Ea se face abuziv, în absența unuia din criteriile ei de bază (verificarea istorică a eficienței lucrărilor), pe care-l înlocuiește cu supoziții și prooroci. În loc să explice de ce cutare structuri determinate *au avut* eficacitate, ea încearcă să demonstreze de ce niște structuri *vor avea* neapărat eficacitate. Ea devine de fapt o simplă descriere nediferențiată de structuri, însoțită de speculații gratuite asupra istoriei viitoare a acestora, speculații parțiale, adesea pătinoase și fatalmente înexacte — și cu cît ele sînt mai numeroase cu atît mai sigur va fi efectul lor nefast asupra mentalității artistului. Fără a mai vorbi de faptul că istoricizarea continuă și în detaliu a prezentului construiește un paravan care poate ascunde adevăratele linii de

operă. Fondul sensibilității muzicale a compozitorului nu este condiționat mecanic de experiențele sale trecute, ci reprezintă o alegere pe care a făcut-o — în insondabilul ei mister — *personalitatea* sa. Iar acestei personalități i se creează condiții optime pentru o dezvoltare organică. Opera va mărturisi despre om. În celălalt sistem de lucru muzicianul nu va fi atît compozitorul fondului *său* de sensibilitate, cît al ideilor abstracte care se pot modifica oricînd și oricum, nefiind ancorate în concretul unei personalități ci doar în capacitatea speculativă care — de fapt — este perfect anonimă. Opera va fi — în cazul extrem — obiectivă ca un brevet de invenție.

b) Cele două tipuri de muzicieni — combătîndu-se acerb și nu totdeauna într-un *fair-play* desăvîrșit — divizează efortul unor generații întregi întru cucerirea noului. Fiecare luptă pe cont propriu dar nimeni nu mai beneficiază într-adevăr de realizările celorlalți, de existența unor date generale de limbaj care să permită direcționarea efortului artistic către veritabilele sale obiective, liberînd muzicianul de preocuparea destul de meschină a *materialelor*.

Independent de considerentele de mai sus, trebuie accentuat că arta este — totdeauna — un act de credință și că în această materie nu studiile teoretice vor avea vreodată cuvîntul decisiv. Orice experiență artistică trebuie epuizată istoric; concluzia finală este totdeauna trasă din trăinicia faptelor.

Cîteva cuvinte — în continuare — despre condițiile în care se dezvoltă și despre perspectivele compozitorului *în spe*, a studentului care simte o clară vocație pentru această dificilă îndeletnicire¹. Primul lucru care se cuvine remarcat

¹ Despre muzicianul mediocru, scos pe bandă rulantă, nici nu e cazul să mai vorbim, de vreme ce între drepturile studentului de conservator (la compoziție!!) se numără și acela de a absolvi, orice s-ar întîmpla pe parcursul studiilor.

dări tot timpul mecanismul creației și de a arăta cu degetul și a sublinia cu comentarii orice pas al artistului n-a existat. Raportul artistului cu publicul este un raport *direct*, sau pur și simplu *nu este*. Nu se poate înlocui raportul direct și *necesar* (studiul de față a subliniat în repetate rânduri acest aspect) cu unul mijlocit pe tărîmul comentariilor și citeodată — s-o spunem pe sîleau — al palăvragelii despre. Creatorul de artă are nevoie de *reflectarea reală în celălalt* ca de lumina soarelui, însă de căbuc publicistic și de micro-scoape convergente asupra activității sale nu numai că nu are nevoie, dar ele îi pot dauna în cel mai înalt grad. Voi încerca să arăt mai departe cum.

Pe de altă parte trebuie subliniat că artistul întreprinde în cursul muncii sale o analiză permanentă extrem de intensă, dar ea este altă de personală înclt — de cele mai multe ori — se dovedește incompatibilă cu exprimarea generalizată a analizei curente. În ultima vreme însă — aliat sub presiunea psihologică exercitată de o întregă armată de analiști de profesie — artistul începe să gîndească din ce în ce mai frecvent în termeni generali, în termeni *allora*; el renunță treptat la genul de analiză inefabilă pe care a practicat-o dintotdeauna și adoptă tipul de gîndire analitică *obiectivă* concretizat în mîile și mîile de scrieri de specialitate. El se falsifică gîndind fiecare pas al său sub semnul unei justificări logice oricînd obiectivabile.

Activitatea analitică a muzicologiei (ale cărei merite nu mai trebuie demonstrate) poate avea două feluri principale: a) constituirea unei platforme teoretice pentru evoluția ulterioară, caz în care e datorare să se ocupe în special de elementele *fundamentale* ale gramaticii muzicale care s-au precizat în activitatea practică generală a trecutului apropiat; b) scrierea unei istorii a activității componistice, cu explica-carea resorturilor ascunse ale evoluției, cu urmărirea filiației idelilor, cu discernerea ulterioară a *adevărului* ideal es-

este că și el, ca și muzicianul mai virslnic, se află în bătaia uraganului informațional. Dar el *nu este încă format*. Pe de o parte sistemul de învățămînt cătă să-i dea o idee generală despre dezvoltarea multi-seculară a muzicii, pe de alta pוןerile artistice ale contemporaneității (cătore care inevitabil se va simți puternic atras) sînt de o varietate derutantă. Să ne întrebăm cu luciditate: ce *cunoaștere* poate dobîndi studentul în școală despre o artă stilistică (să presupunem barocul muzical) extrem de complexă, organic constituită la vremea ei, legată prin mii de fire invizibile de conformația psihică, de orizontul cultural, de relațiile de tot felul dintre oameni, de tehnologia instrumentelor etc., etc? Cum materialul de parcurs este enorm, tînărul muzician va ajuuge — inevitabil — să diferențieze marile arii stilistice mai ales prin niște etichete aplicate pe ele. A cunoaște în artă înseamnă a iubi, nu a poseda un inventar de structuri; pentru că de la un punct încolo analiza pur structurală nu poate duce decît la concluzii în genul: „clasiicii utilizau cutare armonii și le legau în cutare fel în timp ce romanticii utilizau cutare alte armonii și le înlănuiau în cutare alt fel”, ceea ce este perfect superficial și neconcludent. Și tocmai unghii de vedere istoricist îndeamnă la adoptarea a ceea ce numeam mai sus estetica refuzului permanent. Epuizate fiind un număr x de posibilități (toată istoria muzicii!) tînărul muzician va căuta altfel, prin *evitarea* primelor (cel puțin cînd scrie pentru el și nu pentru profesor). Artă lui dobîndește încă din fașe o direcționare *principal negativă*. Dacă după aceea se întoarce cătore contemporaneitate, îl așteaptă aci zăpăcitorul spectacol al coexistenței unor estetici complet diferite și combătîndu-se cu academică ferocitate una pe alta. Un timp — în buna lui credință — va încerca un sistem, apoi — nesatisfăcut — va apela la altul, apoi la un al treilea și așa mai departe, pînă cînd finalmente va adopta starea de spirit caracteristică artistului modern: a face mereu *altceva*. Acest

dispărea. Propun această comparație în dorința de a ilustra un fenomen pe care nu voi ezita a-l numi: *falsificarea procesului creator prin super-conștientă*.

Asistăm aproximativ începînd din a doua treime a veacului trecut (dar foarte puternic de la începutul veacului nostru și exorbitant de vreo 25 de ani încoace) la o tot mai marcată transformare a orizontului imediat al muzicianului în sensul unei deplasări a atenției sale de la practic spre teoretic. Compozitorul (și artistul în genere) are datoria nu numai să *facă*, dar să fie tot mai conștient de fiecare pas pe care-l face și să furnizeze continuu justificări (lui însuși și celorlați) despre tot ceea ce face. Și anume justificări *teoretice* complexe și complete. Și cu toate că ideea artistică (prin însăși esența ei) are ca prim și ultim scop să exercite (prin mijlocirea materialului) o acțiune *directă* asupra cuiva, iar tot ce se poate eventual *spune* despre modalitățile acestei acțiuni constituie un factor secund — vedem cum progresiv factorul secund crește în importanță strivind sub presiunea lui enormă mecanismul delicat al procesului principal. Forțele care înfăptuiesc arătata transformare (spectaculos — sub ochii noștri) sînt două. Ele se numesc: analiza și critica.

Lucrurile par astăzi atît de naturale, importanța acestor două activități în artă *pare* atît de indiscutabilă, încît mă vîd silit să încep cu o constatare cu totul banală: creația artistică (de toate felurile) a atins în decursul mileniilor acele miriade de piscuri pe care le admirăm astăzi și datorită cărora conștiința noastră este ceea ce este, *fără* obsesia critică și analitică pe care o constatăm în zilele noastre. S-au făcut, firește *teoretizări* foarte importante asupra artei (în general după producerea operelor), *teoretizări* care constituiau momente absolut necesare de popas și regroupare pentru continuarea drumului, s-au exprimat puncte de vedere estetice de mare profunzime (care rămîneau probleme ale filosofiei, *nu* ale artei) etc., etc., însă plăcerea bolnăvicioasă de a zgîn-

„altceva“ are o concretitudine *negativă*, el se prezintă în primă instanță doar ca *eliminarea deliberată a existentului*. Școala, prin ambiția ei de a epuiza întreaga istorie a muzicii, contribuie în bună măsură la strimbarea mentalității muzicianului tînăr: el pornește în drumul său cu hotărîrea fermă de a *nu* face o sumă întreagă de lucruri (cam tot ce a învățat), în loc să fie stăpînit de dorința de a *face* un lucru.

Aș numi această stare de spirit — cu un cuvînt poate tare — mentalitate de copil de bani gata al culturii. Țin să subliniez că nu este nicidecum vina studentului. Este o fatalitate și dacă pentru o fatalitate se mai pot invoca niște răspunderi aș spune că ele se împart în egală măsură între școală, creația contemporană și activitatea critică. Uraganul informațional își plimbă și în acest delicat domeniu forța lui distrugătoare, dezrădăcinînd plantele tinere și ridicîndu-le pînă la norii abstracției celei mai inumane. Nu trebuie, în aceste condiții, să ne mai mire că în muzicianul tînăr se instalează progresiv o disperare a neputinței care-l conduce la o mentalitate anarhică. Modul lui favorit de acțiune tinde să devină provocarea (găsește destule exemple și la muzicienii — sau „muzicienii“ — mai vîrstnici). El va recolta o bucurie copilărească din risipirea unui patrimoniu prea vast pentru a putea fi stăpînit. Îl va amuza orice act de distrugere a materialului muzical (mergînd pînă la distrugerea fizică a instrumentelor), îl va distra să cînte la vioară pe cordar, la contrabas pe spatele instrumentului, la pian va jongla cu capacul, iar instrumentele de suflat le va demonta și va cere să se scoată sunete din fragmentele rezultate. Il vor amuza orice tipuri de tîlângi, clopoței și sfirtitori de tot felul ca și eventual pahare, mașini de scris, găleți și în genere orice obiect capabil să scoată un sunet. Va cere instrumentiștilor să se plimbe pe scenă, punînd mare temei pe schimbarea locului sursei sonore. Va chema în ajutor banda de magnetofon (de preferință mult distorsionantă) și va uza

ficat pe parcurs — vor duce în cele din urmă la un efect pozitiv. Cu cât va fi mai mare gradul de absurd, de ridicol și de violență atins de creația muzicală, cu atât el va forța masa ascultătorilor să iasă din pasivitatea în care se complăce astăzi¹, când socote toate disputele muzicienilor niște chestiuni de politică internă a breslei, și să-și exercite activ drepturile inalienabile de opțiune pe care le are. În principiu, artistul conduce publicul pe căi pe care numai el le întrevede, însă când își pierde divina capacitate de vizionar, nu-și rămâne altceva de făcut decât să se lase condus de mână, ca un orb, înapoi spre terenul realităților de totdeauna ale sufletului omenesc.

23. Critica și analiza

Să ne închipuim un acrobat care, umblînd pe sîrmă, ar fi obligat să *explice* la fiecare pas *cum* așează piciorul, *care* fibre musculare intră în contracție și *care* în relaxare, *ce* se împlinșă cu lichidul din canalele semicirculare ale urechii sale interne, *care* e unghiul la *care* ridică brațele, *care* este coeficientul de frecare al materialului încălțămîntei sale, *ce* raporturi variabile se produc între greutatea sa și forța cu *care* elasticitatea sîrmei îl împinge în sus etc., etc. Pu-tem imagina la nesfîrșit teme pentru analiză, dar între timp acrobatul s-ar prăbuși. El n-ar putea face asemenea demonstrații și considerente decât — eventual — pe sîrme desenate cu creta pe pavaj, însă atunci tot hazul performanței ar

¹ Tînărul autor care este fericit că a reușit să scoată din sîrile publicului se așă — poate inconștient — pe calea cea mai bună. Într-adevăr, numai astfel poate ajunge toată lumea la ceea ce în limba franceză se numește „une prise de conscience” asupra amploarei și gravității fenomenului.

cu maximum de brutalitate de mijloace de amplificare. În fine, va fi înclînat să asocieze sonorităților rezultate diverse *happening-uri* lexicale, de mișcare sau de lumină. Pro-fuziune de mijloace eterocite pe care le va numi cu mindrie „structuri” și *care* — bietele de ele — par a ține mai curînd de caracteristica spectacolului cunoscut sub numele de circ. (Una din ultimele manifestări de acest gen — datorită unui deja venerabil, dar imbatabil specialist al genului — s-a și numit „Musicircus”). Dar un circ fără tradiție, pentru că trebuie spus că celălalt, cel adevărat, are antecedente glorioase, are un stil, are o *structură* de spectacol.

Nu trebuie să ne mire prea tare că, în aceste condiții, este aproape imposibil a discerne între valoare și non-valoare. Și de fapt inserția non-valorii în câmpul artelor (fenomen vechi de cînd lumea) este în prezent favorizată de doi factori. Primul: creația abstractizîndu-se, devenind din ce în ce un joc al invenției pure de „evenimente” muzicale și altele, nu mai presupune — practic vorbind — nici o răspundere, nici față de operă, *care* nu trebuie neapărat să corespundă vreunei dinamici spirituale concrete, nici față de oameni, *care* trebuie nimiciți, păcăliți, șocați, traumatizați psihicește — dar în nici un caz iubiți, ajutați să-și consolideze personalitatea și satisfacăuți în nevoia lor de frumos. Al doilea factor *care* favorizează actualmente puternic inserția non-valorii este modul în *care* se pot fabrica faimele în sa-vantul joc al publicității: de vreme ce nu interesează cîți oameni *aud* lucrarea, ci cîți *afă* despre ea și în *ce* termeni, efortul structural inițial poate fi deplasat în găsirea algoritmului ideal menit *nu* să dea naștere unei opere, ci să plaseze pe orbita celebrității un nume. Dar la chestiuni de genul acesta se pricep foarte mulți oameni și nu totdeauna muzicieni înnașcuți.

Convingerea mea profundă este că toate aceste fenomene — pornite inițial de multe ori din bună credință, dar falsi-

demonstrație (prin reducere la absurd) a viabilității unicei metode care s-a dovedit pînă acum capabilă să producă arta: cea care angajează personalitatea umană în toată complexitatea ei și garantează pe această cale nu numai transmiterea unor sensuri dar și constituirea *organică* a limbajului.

Fenomenul complex al artei contemporane se cuvine neapărat proiectat pe fundalul unei analize realiste a orizontului cultural în care trăiește omul modern. Caracteristic secolului nostru (dar mult mai virtuos ultimelor două decenii) este că, pentru prima oară în istoria sa îndelungată, omul nu consumă decît într-o măsură foarte redusă muzica vremii lui¹. O privire cit de superficială asupra programelor posturilor de emisie, orchestrelor simfonice, teatrelor de operă, producției discografice etc. ne poate încredința de acest lucru. Omul zilelor noastre se află în situația cuiva în fața căruia s-ar pune pe o masă uriașă toate felurile de mâncare ale pămîntului: după cîteva accese explicabile de lăcomie, rezultatul ar fi saturația, poate stricarea stomacului, în orice caz indiferența față de orice fel de mâncare s-ar mai adăoga celor deja aflate în fața sa. Evident, ar fi un caz limită însă nu rămîne mai puțin adevărat că o saturație a puterii de consum există în planul artistic și că muzicianul modern are de făcut față unei situații infernale. El se simte irezistibil tentat pe de o parte să sporească tot mai mult doza de condimente (de unde apelul la violențe de limbaj și la explorarea unor zone psihice cit mai excentrice), pe de alta să varieze încontinuu *forma* prezentării (de unde întregul efort formalist, mergînd în ultimă instanță chiar pînă la propuneri tot mai insistente de modificare a condițiilor *exterioare* ale con-

¹ Nu vorbesc de consumația de mase. Muzica ușoară este întotdeauna contemporană unei societăți date; ce se produce se consumă și se produce pentru consum. Am accentuat-o și înainte, muzica ușoară este continuarea cu alte mijloace a muzicii populare.

Nu intenționez să minimalizez niște eforturi făcute cu generozitate, curaj și talent. Pentru că este un admirabil curaj acela de a repune totul în discuție, de a vrea să reconstruiești (sau să creezi) o lume. Ceea ce încerc să explic este de ce această lume nouă nu s-a creat încă (sau nu s-a creat în forme prea viabile) și care a fost eroarea — aș spune istorică, pentru că angajează munca a cîteva generații — care a determinat *acest* mers al lucrurilor. Îmi pare că ea n-a putut fi alta decît cea de a căuta noul mai ales în combinațiile structurale, care în ele însele sînt impersonale, în loc de a-l căuta în *primul rînd* într-o dinamică psihică concretă, care — fiind spontană — nu poate fi decît personală și *adevărată*, și care singură poate garanta viabilitatea unor structuri. Fără îndoială rutina este dușmanul artei, fără îndoială argumentul că „e bine să facem în cutare fel pentru că așa au făcut părinții și bunicii noștri“ nu stă în picioare, fără îndoială arta este permanent pîdită de academism și trebuie să ne ferim de el ca de lepră. Dar *procesul însuși de constituire* a artei nu poate suferi modificări de felul celor descrise, fără consecințe nedorite.

Interesant este mecanismul logic al eroarei:

Compozitorul (sau muzicologul) de această orientare neglijează sau de-a dreptul refuză să ia în considerare *sensul* pe motivul că este incert, că el poate fi divers în diverșii indivizi și că artistul nu are a se preocupa de aceste stări trecătoare care oricum nu sînt în puterea lui, ci — cu mai mult temei — de suportul lor material, de structură în sine. Pînă la acest punct raționamentul are încă o aparență decentă, cu toate că se pierde din vedere exact mobilul principal al constituirii de structuri artistice: nevoia de a comunica ceva, de a transmite un sens prin mijloace specifice. De aici încolo însă greșelile se acumulează vizibil. Exilat pe tărîmul incolor al *cantității*, artistul nu mai găsește criterii *artistice* pentru alcătuirea structurilor; el trebuie să caute

alt gen de criterii. Și le va găsi în urma actului de închinare a gândirii sale, în alinierea la structuri „respectabile” din logico-matematice. Aici însă îl așteaptă cea mai cumpinită păcăleală din toate: după ce a refuzat o valorificare *psichică* a operei de artă, pe cuvânt că efectul artistic (deci sensul) este prea incert, el recurge — vrînd să justifice obiectul în el însuși — pînă la urmă *tot la o valorificare psihică*, de data aceasta însă pe terenul celei mai impersonale logici deductive. Obiectul urmează a fi considerat valabil (artisticește!) *pentru că* reprezintă o aplicație a unui adevăr abstract verificat în alte domenii.

Este evident că în geometria euclidiană suma unghiurilor unui triunghi este egală cu 180°. În condiții de sănătate mintală un miliard de oameni dintr-un miliard vor cădea de acord asupra acestui lucru. Este — artisticește — evident că *Vogel als Prophet* de Schumann este o mică bijuterie. Dar poate că, din același miliard de oameni, doar 3—4% vor aprecia piesa. În primul caz am avansat un adevăr obiectiv și ne-artistic. În al doilea unul pur artistic. Dar adevărul în artă se stabilește în subiect, nu în obiect. Și el se proclamă prin adevăruri durabile și nu prin demonstrații cu creta la tablă, valabile *erga omnes*. Iar adevărul la artă se face în urma prinderii unui sens („îmi place” sau „îmi spune ceva” sau „am nevoie de”) pentru care nu toată lumea și nu în mod egal are antene, în timp ce recunoașterea adevărului obiectiv este o simplă verificare (prin mecanismul logicii deductive) a puterii noastre de judecată abstractă (generos repartizată de natură tuturor oamenilor normali — cel puțin la nivelul demonstrațiilor geometrice elementare).

Pentru a încerca să justifice o activitate ce utilizează materialele dar *nu* gîndirea artistică, unii merg pînă la a se amuza cînd li se vorbește de specific artistic. Dar acest specific este în ultimă instanță tocmai *sensul* care se dove-

de lucru nu garantează în nici un fel modernitatea și *valabilitatea* produsului, acestea reieșind numai din sensul nou, din substanța originală și din nimic altceva. Față de situația actuală a creației muzicale (deși — evident — informația de care dispun nu este completă dar — poate totuși — suficientă) mi se pare că se pot trage următoarele concluzii: a) Eforturile generațiilor care au început să se afirme de la 1950 încoaace s-au divizat: de o parte cei care au continuat practica muzicală a veacurilor, dar aceștia s-au răzeșit, au devenit veritabili franc-tirori în slujba sensului și au pierdut avantajul de a se putea sprijini pe elemente generale de limbaj elaborate în efortul colectiv; de altă parte cei care au încercat *metode* noi de compoziție, metode atât de participante încît și aci creația devenea — în esență — tot o problemă pur individuală.

b) Din toate aceste eforturi rezultă totuși un element concret și pozitiv: s-a constituit un nou vocabular la bună parte din care se va apela — hotărît — și în continuare; nu s-au constituit însă funcțiunile și acest lucru urmează să fie făcut abia de-acum încolo, în efortul precizării de noi *sensuri* artistice și nu prin legiferări arbitrare sau adaptate din diverse alte discipline intelectuale.

c) S-au concretizat (destul de haotic dar totuși) și ele-mentele unei investigații psihologice, purtînd îndeosebi asupra zonelor celor mai iraționale, mai incontrolabile ale spiritului uman; rezultatele în direcția arătată sînt prețioase pentru că ele reprezintă *sensuri*, însă ele nu pot rămîne singurele. Există o latură pozitivă a personalității omului modern insuficient explorată sau, mai bine spus, de-a dreptul neglijată. Omul nu este *numai* anxietate, *numai* spaimă, *numai* sentimente nelămurite și difuze; el este și elan vital, inteligență ordonatoare, bucurie de viață.

d) Străduințele sincere și profesional făcute de a căuta metode complete noi *de compoziție* constituie o gigantică

speculativă, cea mai impersonală din cîte posedă ființa umană.

O anumită aplicabilitate *practică* se poate totuși prevedea metodelor de lucru cu mașini cibernetice, dacă de pildă materialul se pretează mai degrabă la *acest* gen de tratare (să presupunem materialele cu care lucrează muzica electronică) sau dacă ordinatorul devine parte componentă a unui instrument complex — cum ar fi în cazul cuplării sale cu *synthesizer*-ul. Utilizarea precumpănitor *instrumentală* nu are de ce să fie evitată. Problema strict compozițională rămîne însă — îmi pare — exact aceeași și anume: în ce măsură compozitorul este stăpîn pe determinările de sens ale *fiecărui moment* din fluxul sonor. Mai trebuie subliniat că observațiile de mai sus se aplică muncii artistice și caută să pună în lumină dificultățile și contradicțiile care se pot ivi în calea compozitorului destul de naiv să-și închipuie că mașina îl poate scuti de cea mai mare parte a efortului necesar; ele nu se referă nicidecum la munca științifică de prospectări în domeniul acustic¹.

*

Am intitulat acest capitol „Înnoirea necesară” și am început — paradoxal — prin a arăta lipsa de perspectivă încă a cîtorva direcții de activitate recente. Ceea ce am urmărit să pun în evidență a fost faptul că modernitatea procesului

¹ În momentul cînd lucrarea de față pleacă la tipar îmi sosește numărul 268—269 din „Revue Musicale” intitulat „Musique et technologie” și consacrat reuniunii internaționale organizate la Stockholm în iunie 1970 pe această temă. Nu găsesc nimic de amendat la textul meu în urma lecturii acestui volum. Doresc doar să semnez remarcabilul expozeu al lui Pierre Schaeffer („La musique et les ordinateurs”), care — deși nu lipsit de unele erori în ce privește aplicarea gândirii structuraliste la faptul muzical — constituie totuși o oază de inteligență, bun simț și spirit critic pierdută într-un deșert de descripție tehnologică și de vădită insuficiență estetică.

dește a fi rezultatul unui proces de gîndire și de lucru absolut original desfășurat de artist *în această intenție*. (O ecuație „tradusă” în muzică utilizează doar materialul sonor; tot procesul de gîndire ca și cel tehnologic este ne-muzical.) Nu găsesc altă explicație la atitudinea de scepticism față de sens și de specific decît lipsa de antene pentru sens și deci pentru specific. Cineva însă care n-a detectat aceste lucruri în toată istoria artelor de pînă acum ar putea fi oare convins într-o discuție teoretică asupra contemporaneității?

Eroarea a fost cea care a fost. Ea nu trebuie totuși gîndită atît ca o greșeală logică cit ca o stare de spirit particulară în care intră — cred — următoarele componente:

— sentimentul difuz că inventarul de structuri posibile în orizontul stilistic a ceea ce numim „musica seria” e pe cale de a fi — mai mult sau mai puțin — epuizat, sentiment concretizat în expresia atît de des întrebuintată „totul s-a spus!”;

— dorința (nemărturisită sau uneori chiar mărturisită) de a intra în competiție cu inginerul, cu tehnicianul, cu omul interesant și tipic al zilelor noastre; dorința de a proceda ca el, adică de a lucra pe bază de scheme, planuri etc.;

— paralel, dorința de a proceda ca celălalt om interesant al zilelor noastre, cercetătorul științific: prin experiment;

— influența structuralismului, considerat — pe drept sau pe nedrept — a fi o *filosofie*.

În legătură cu cele de mai sus — și pentru a nu repeta lucruri deja spuse — aș dori să mă ocup doar de doi termeni și de aplicabilitatea lor în creația muzicală: *experimentul* și *inovația*. Două cuvinte magice, două cuvinte la modă de fapt, întrebuintate adesea, cum spune francezul, „à tort et à travers”. Să vedem ce pot însemna ele *în muzică*?

fiecare element trebuie să se precizeze și să existe la modul ideal (dar cu funcțiunea și caracteristicile sale) în subiectul emițător. Evident, problema se pune doar în cazul capodoperei, și ar putea oferi prilejul de a parafraza o celebră sentință a lui Locke: putem spune că în artă „nihil est in re quod non antea fuerit in intellectu” (dînd lui „esse” înțelesul de existență cu valoare artistică). Uvertura la *Don Giovanni* a fost scrisă în cîteva ceasuri, pentru că ea se precizase și exista *integral* în mintea autorului. Este însă un caz extrem (un altul ar fi simfonia „Linz”) ¹. Compoziția cu ajutorul ordina- toarelor dispune asupra macrostructurii, dar la nivelul micro- structurii se mulțumește cu soluțiile pur deductive și în fond *artisticicește întimplătoare* furnizate de mașină. Produsul va fi un *artefact* (ca să întrebuițiez același termen ca Monod) din care va lipsi forța de coeziune internă între elementele com- ponente, forță care, în cazul compoziției întreprinse cu mij- loace „normale”, este asigurată de mîile de rezolvări ale situațiilor particulare, efectuate tocmai în scopul creați- acelei coeziuni, acestui *necesar* în planul artistic, deci în planul sensului. Tocmai de aceea este imposibilă detectarea vreunei formule (scheme) la care să răspundă — să zicem — simfonia „Eroica”. Concretul imaginii artistice și deci inten- ționalitatea mesajului prezidează la desfășurarea întregului proces. El este mai lung decît în cazul compoziției cu mașina. Metoda așa-zis meșteșugărească (discut aci creația genială, nu epigonismul, reușitele aproximative sau nereușitele) se dovedește de departe superioară *tehnicește* metodelor de lucru cu ordinatorare, care *ele* apelează doar la facultatea abstract

¹ În treacăit fie amintit, *anticiparea auditivă* este tot altit de necesară lucru ce poate fi constatat de orice profan cînd privește un bun dirijor, mai ales dacă acesta practică vizibil așa-numitul „vordirigieren”.

¹ Compozitorii slabi declară totdeauna după audifia pieselor lor: „Exact asta am urmat”. Aici însă încercăm să discutăm despre altceva.

Omni de știință, cînd procedează la un experiment, urmă- rește mai totdeauna o linie logică preventivă. El caută proprietăți ale materiei pe care le bănuiește, pe care rațio- namentul său i le înfățișează ca *probabile*. Chimistul și fizi- cianul construiesc o aparatură extraordinar de complicată și costisitoare pentru a *verifica* date pe care le presupun, pe care calculul sau logica inductivă sau pur și simplu in- tuția li le-au furnizat. Astronomul care se deplasează în terenuri nelocuite pentru a cerceta fenomene celeste neobiș- nute (eclipse, ocultații etc.) știe prin calcul că acolo și numai acolo le va putea observa. Biologul supune ființele vii la certe experimente pentru a verifica o ipoteză asupra unui comportament. Ș.a.m.d. În terminologia științifică anglo- saxonă s-a ivit de curînd curiosul termen de „serendipity”, făurit de la numele unui prinț din basme, Serendip, care pornise să navighizeze pe mările lumii, convins că *oricum* va găsi ceva. Acest termen desemnează comportarea celui care adună date fără un scop anume. Ca și științele exacte, experimentul — în muzică — trebuie să aibă și el un scop, care nu poate fi simpla așteptare de a vedea „ce iese” sau „cum se comportă materialul”. Asta este „serendipity” și ca și în cazul prințului din poveste va duce numai *fortuit* la unele descoperiri. Adevăratul experiment în muzică trebuie să urmărească verificarea unei ipoteze, care ipoteză nu poate fi alta decît un efect psihic prezumat, un *sens* (oricît de neobișnuit, dar *sens*) întrevăzut de compozitor și pentru transmiterea cărnia el pune în acțiune mijloace neuzuale. Iar dacă efectul este provocat (muzicianul, fiind primul său ascultător își dă perfect seama) ¹ atunci experimentul a fost reușit. Dar simpla manipulare fără scop a materialului, oricît ar fi de savantă, *nu este* experiment. Nici în știință,

naște aci în coloratura ei specifică; ea determină cu destulă precizie liniile de ansamblu ale viitoareii construcții. Pe parcursul lucrului fiecare moment și fiecare element izolat este — în principiu — supus controlului complex al *computer*-ului „creier“, într-o permanentă acțiune de adecvare a mijloacelor la sens. Putem afirma că orice moment particular beneficiază de un micro-program special și că uzina, în afara urmăririi programului inițial, se aplică cu toată forța ei (întrebuințînd firește cît e necesar în clipa respectivă) pe rezolvarea a mii de programe limitate și particulare, care toate trebuie să răspundă liniilor generale ale sensului trasate inițial.

Spuneam că orice structură (chiar forma muzicală) este rezultatul unui program de acțiune anterior. Cu această observație că o lucrare este un program de programe care sînt definite pe parcurs, într-un proces de creștere similar pînă la un punct celui observabil în lumea organică. Tot Jacques Monod, la autoritatea căruia am mai apelat, arată că dacă se cunoștea de mult existența sistemelor (nervos, endocrin etc.) care asigură coordonarea la scară mare a performanțelor organismului (coordonare între organe și între țesuturi), în schimb cercetările ultimilor ani au demonstrat existența în sinul *fiecărei celule* a unei rețele cibernetice poate la fel de complexe (dacă nu mai mult) care asigură coerența funcțională a mașinăriei chimice intracelulare. Avansînd cu cea mai mare prudență o comparație — mai degrabă o analogie — aș dori să sugerez că ceva de această natură se produce și în organismul care este opera de artă. Fiecare element particular răspunde unui program special foarte complex, subordonat programului general. Creierul uman — în calitatea sa de miraculos *computer* — poate defini de la început linia de ansamblu a operei, dar *nu* și comportarea fiecărui element în parte, comportare ce rămîne să fie determinată pe parcurs. În-formarea materialului se petrece într-un fel de „invarianță reproductivă“ în sensul că, înainte de a exista în obiect,

nici în artă. Omul de știință, ca și artistul, își pot oferi plăcerea să caute (eventual să se joace cu materialul) oricît — dar dacă primul nu își permite să iasă în publicitate decît *după* ce are niște rezultate, fie și parțiale, artistul ar trebui să aibă decența de a face la fel.

Cît privește *inovația* se cuvine observat că în domeniul tehnic cuvîntul se aplică îmbunătățirii (calitative sau cantitative) a unui proces deja cunoscut, spre deosebire de cuvîntul *inventie* care înseamnă punerea la punct a unui proces nou, cu utilități încă necunoscute pînă în acel moment sau utilizînd o sursă de energie nouă. În ambele cazuri (dar aici ne ocupăm de inovație) nu se pierde prin raport la trecut absolut nimic și nici nu se contrazice nimic. Procedul vechi rămîne (în cazul inovației) valabil, dar ceea ce determină oamenii să adopte procedul nou este o mai mare rentabilitate (la același consum de energie, randament mai mare) sau o mai bună calitate a produsului. Aceasta în tehnică. În muzică termenul este mai confuz, aplicîndu-se destul de nediferențiat cam oricărei înnoiri. De foarte multe ori este vorba mai curînd de invenții decît de inovații, dar nu vreau să purced aci la o definire riguroasă. Ceea ce țin să accentuez este faptul că tehnicianul leagă întotdeauna acești termeni de eficiență (una sporită sau una complet nouă); introducerea unui procedeu mai *puțin eficient* nu va fi considerată niciodată nici invenție, nici inovație. (Cineva care ar propune înlocuirea pistoanelor metalice cu pistoane de lemn ar fi pur și simplu luat în rîs.) Aplică oare muzicianul totdeauna criteriul eficienței? Mi se pare că nu, și că asistăm adesea la curiozități taxate drept inovații, care nu au nici o relație cu eficiența (în cazul artei, firește, cea psihică!) și care găsesc totuși credit pentru motivul că „așa nu s-a mai făcut“. Dacă artistul vrea să imite metodele tehnicianului ar trebui — cred — să adopte și ceva din mentalitatea pragmatică a acestuia. Dar atunci ar reveni — paradoxal —

la modul tradițional de a inova și anume *toldeanna în vederea obținerii unui rezultat* (efect psihic în primul rînd) *mai eficient* (sau cu o eficiență nouă).

Cîteva cuvinte, în continuare, despre muzica electronică

și cea concretă. Sonoritățile pe care le-au obținut cele două direcții de investigație sonoră sînt — hotărît — noi și cîteodată prețioase. Ele au — deși cu aplicabilitate limitată — un viitor asigurat. Evident, visurile inventatorilor de a crea o materie sonoră nouă și chiar o estetică nouă care să a

suplanteze pe cea veche sînt pure copilării. Material nou s-a creat dar el nu poate *înlocui* materialul vechi pentru că nu posedă calitățile acestuia pentru construcție și nici specifi-

citatea efectului psihic. Estetică nouă, în orice caz, nu s-a văzut. Materialele însă rămîn, ele se pretează în continuare la diversificare și pot aduce servicii destul de mari

dacă cei ce le folosesc sînt compozitori autentici și nu simpli

tehnicieni care au deprins mînuirea aparatelor.

Ceva mai lungă va fi discuția asupra muzicii programate la mașinile cibernetice. Ea se leagă nemijlocit de acel tip de compozitor (prezentat în cap. 22) care consideră posibilă

punerea la punct a unei scheme logice inițiale ce va determina apoi dispoziția particulară a fiecărui element concret. Creierul electronic se comportă în conducerea operațiilor

logice abstracte (probleme de afect sau voință încă nu are) ca și un creier uman, atîta doar că viteza de execuție este considerabil mai mare. Raționamentul este deci perfect vala-

bil: odată schema inițială elaborată, devine mai expeditiv ca ea să fie detaliată de creierul electronic decît să ia un timp nemăsurat compozitorului, care cîștigă astfel libertatea de a se ocupa de alte scheme pentru alte lucrări. În ce măsură artistul e finalmente de acord cu *alegerile* pe care le-a

făcut mașina e o chestiune de care nu este cazul să ne ocupăm aici. De vreme ce soluțiile au fost furnizate de cele

șugărește — el mai „drege” puțin lucrarea, trădîndu-și oarecum metoda. Concretul obiectului final este *un concret în primul rînd acustic și numai accidental artistic*. El nu este

purtător de intenții ci doar traducere sonoră a unor structuri logice impersonale, care în ele înșile nu pot fi arta nici măcar în măsura în care s-ar putea spune acest lucru despre

regulile cuprinse în tratatele de armonie. Într-adevăr acestea din urmă sînt cel puțin *deduse* dintr-o practică artistică, în timp ce primele nu. În aceste condiții nu se poate vorbi de

intenții artistice. (Hotărîrea de a căuta traducerea sonoră a unor structuri din alt domeniu este o intenție de natură tehnică, nu artistică.) Obiectul rezultat are toate șansele să sune altfel decît orice muzică, ceea ce însă nu presupune

că el va fi *ipso facto* muzică. (Sînt o mulțime de sonorități pe lumea asta care se înfățișează altfel decît orice fel de muzică, fără a putea fi socotite muzică.) Cum totuși obiectul

sonor rezultat se produce cu instrumente de muzică și se prezintă în condițiile obiective ale faptului muzical (sală de concert, public etc.), el beneficiază într-o mare măsură de

ceea ce în cap. 11 numeam *semnificația sugerată*. Semnificația lui *reală* rămîne însă sub semnul întrebării; ea n-a fost *void* decît într-o măsură infimă și poate răsași mai mult accidental, integrîndu-se cvasi-automat în aceste cazuri

în categoria decorativului. Obiectul *poate fi* frumos cum este frumos un tapet sau o podea mozaicată non-figurativă.

— Compoziția de tip obișnuit pornește din concretul unei personalități în care a intrat precedent o cantitate fabuloasă de informație, incomensurabil mai mare și calitativ mai diversă (cuprinzînd deci în plus stări afective, raționamente

complexe, senzații etc.) decît poate conține cea mai perfec-

ționată mașină electronică. În interiorul memoriei *computer-*ului numit creier uman informația se rînduiește după lîinii de forță particulare și originale ale fiecărei personalități,

lîinii de forță misterioase și insondabile. Intenția artistică se

fantastică uzină (miniaturizată la dimensiunile sistemului nervos central al omului!) cu un ordinator „învăţat“ să facă repede şi perfect un număr limitat de operaţii *abstracte*, dar atât, mi se pare — la urma urmelor — cam nesperios.

Ce face muzicianul care se serveşte de ordinator? El furnizează maşinii un număr limitat de reguli de compoziţie *create de el*, iar maşina deduce inexorabil nişte consecinţe. Muzicianul poate pleca de la o imagine auditivă (sau vizuală) de oarecare concretitudine şi el poate elabora regulile (dacă este foarte priceput) în aşa fel încît obiectul rezultat finalmente să corespundă *oarecum* imaginii iniţiale (care este act de intuiţie artistică concretă, deci *sens*), dar aici se opreşte intenţionalitatea specifică a actului său. Regula ca atare nu este artă nici în cazul în care ea a fost extrasă dintr-o lungă practică artistică. Ea va fi cu atât mai puţin artă în cazul în care compozitorul o formulează *aprioric*, şi la urma urmelor — *arbitrar*, iar aplicaţiile pe care le va face maşina vor fi inevitabil pur mecanice. Se va constitui un obiect sonor nou, dar el nu va traduce un şir de intenţii artistice concrete. Încercînd o paralelă între compoziţia cu ajutorul maşinilor cibernetice şi cea de tip tradiţional putem spune următoarele:

— În compoziţia întreprinsă cu ajutorul ordinatoarelor *poate* exista un prim moment de concret artistic în intuiţia pe care autorul o are asupra caracteristicilor generale ale viitorului obiect sonor. Dacă însă autorul *porneşte de la o* structură pur abstractă (matematică de exemplu) pînă şi acest prim moment de concret lipseşte. Elaborarea programului, ca şi operaţiile maşinii se petrec în cea mai strictă abstracţie. Ne reîntîlnim cu concretul abia după ce maşina a furnizat rezultatul operaţiilor, acesta a fost „tradus“ în notaţie muzicală şi s-a executat. Fără îndoială autorul mai poate interveni după ce maşina a livrat produsul, dacă de exemplu au ieşit rezultate neexecutabile, sau dacă — meşte-

astăzi probabil că ele sînt perfecte, indiscutabile. Nu sînt cunoscător într-ale electronicii dar mi se pare că nu greşesc dacă îndrăznesc să formulez o supoziţie şi anume: cred că maşina cibernetică poate lucra atât cu date privind materialele vechi (sunetele obişnuite produse de instrumente obişnuite şi organizate în forme obişnuite) cît şi materiale noi (să spunem cele ale muzicii electronice). Pe de altă parte îmi spun că cine poate mai mult trebuie să poată şi mai puţin; deci dacă maşina face mai repede ceea ce făcea creierul omenesc foarte lent înainte ea ar trebui să poată elabora nu numai compoziţii de un tip nou (şi probabil mai evoluat), dar şi compoziţii de tip mai vechi şi poate mai primitiv. În momentul în care Mozart de exemplu pornea la scrierea unei lucrări, el acţiona — să presupunem deocamdată — ca un creier electronic în care s-ar fi băgat un *anume* program de lucru. Doar că scotea rezultatul mai greu. Avem prin urmare de o parte o metodă meşteşugărească, pe de altă parte o foarte avansată tehnică, dar dacă ideea de programare *în artă* corespunde unei realităţi şi nu este pură iluzie, ar trebui ca prin metoda avansată să putem obţine *şi* rezultate de tipul celor obţinute prin metoda primitivă. Şi de fapt sînt convins că alimentată adecvat şi foarte abundent cu informaţii, maşina cibernetică poate produce o simfonie-pastişă *în stil* mozartian, ceva în genul unui portret-robot. Acum îmi permit să pun o problemă concretă de răspunsul căreia atîrnă — îmi pare — o sumă de concluzii interesante. Această problemă priveşte tocmai gradul în care un compozitor poate programa intenţiile *sale*, nelăsîndu-se pur şi simplu la voia unor operaţii de logică deductivă ce ar putea să conducă la altceva decît la realizarea intenţiilor *sale*. Se ştie că pînă în 1788 Mozart scrisese peste 700 de lucrări, toate cunoscute de noi, şi se ştie de asemenea cam tot ce putea să cunoască Mozart din muzica altora. Este deci aproape în proporţie de sută la sută cunoscut orizontul

c) Poate fabrica „Mozart” are unele ciudașenii care fac imposibilită detectarea programului și trebuie să încercăm cu alte „fabrici” (să zicem Monteverdi, Haendel, Berlioz, Musorgski sau Alban Berg — sau alt mare producător de muzică *pină* la jumătatea veacului nostru)?

d) Nu cumva un program de acest fel nu există și nu poate exista pentru nimic din ceea ce a fost considerat de judecata istorică drept muzică adevărată?

e) În cazul în care răspunsul la ultima întrebare este că într-adevăr un asemenea program nu există și nu poate exista, atunci ce garanție avem că în cazul unei compoziții moderne pe bază de program muzicianul ne va oferi traduceră intențiilor *sale* și ce fel de intenții vor fi acestea?

Oamenii de știință care se ocupă cu studierea creierului omenesc și cu problemele memoriei au ajuns — se pare — la concluzia că el trebuie *asemnat* cu un *computer* a cărui „memorie” ar fi imprimată pe o lungime de bandă magnetică egală cu de mai multe ori circumferința globului pământesc și că la nivelul tehnicii actuale computer-ul ar trebui să aibă dimensiunile unei clădiri cu câteva etaje. Ei se declară, în fața acestui mecanism uluitor, în situația unor copii de patru ani care ar avea sarcina să demonteze și să remonteze piesă cu piesă un aparat de radio. Aceasta în ce privește fondul de informații care (să nu uităm!) cuprinde, în cazul creierului uman, memoria — îngropată în zonele misterioase ale inconștientului — a *tuturor* senzațiilor încercate (toate obiectele văzute, pipăite etc.), a *tuturor* gândurilor avute (deci toate relațiile de toate gradele stabilite între toate felurile de reprezentări), a *tuturor* ideilor abstracte și a *tuturor* criteriilor de valoare cîndva formulate, a *tuturor* sentimentelor trăite etc., etc. Miliarde de miliarde de stări de conștiință pasagere se îngroapă *toate* în cursul unei existențe în vastul depozit al memoriei, iar între ele se stabilesc conexiuni cu totul imprevizibile și de diverse naturi. A compara aceasta

¹ A se nota că nu cer *Sinfonia 43*, cca pe care Mozart ar fi scris-o dacă mai trăia și mai avea neccazuri cu Salieri ori cu Konstanze, dacă se mai plimba de multe ori în parcul de la Schönbrunn sau în pădurea vieneză, dacă mai avea unele experiențe muzicale noi, dacă și dacă și dacă..!

constinței muzicale „Mozart” și practic în totalitate producia de pînă atunci a fabricii de muzică „Mozart”. În vara lui 1788 compozitorul austriac scrie trei simfonii numero-tate 39 (*Mi bemol*), 40 (*sol minor*) și 41 (*Do major*). Iată *nu* am cunoaște *aceste* trei simfonii, ce informație ar trebui introdusă într-o mașină cibernetică modernă și în special care ar fi *programările* care ar conduce la realizarea de către numita mașină a acestor trei simfonii. A *acestora* și nu a altora. Pentru că acestea reprezintă niște intenții clare (pe care *le avem deja* la stadiul de realizare, să nu uităm acest lucru!), pe care un foarte mare compozitor, aliat în apogeu luterii sale creatoare, le-a formulat la un moment dat și cărora le-a dat în continuare forma definitivă. Se va spune poate că simfoniiile sînt așa cum sînt din cauza unor — să zicem — imperfecțiuni ale mașinii „Mozart”, și că o mașină modernă ar fi capabilă să producă în loc alte trei simfonii, mai perfecte. În ce mă privește, aștept să le aud și să le compar cu exemplarele manufacturate. Dacă însă mașina nu este în stare să producă nici cele trei simfonii (pe baza unui program *inital*, dar *cunoscîndu-se* rezolvarea problemei)¹, nici alte trei mai perfecte, atunci se nasc unele nedumeriri: a) Este oare prea greu (sau imposibil?) să se constituie un fond de informații al mașinii care să rivalizeze în bogăție și varietate cu cel al creierului „Mozart”?

b) Este oare prea greu (sau imposibil?) a se preciza care este programul inital al unei lucrări de felul celor în discuție, chiar și atunci cînd rezultatul final este cunoscut?

case calul ce purta toată avuția lui: „No, rău fu că se dusă, da-mi plăcu cum mearsă!“.

Ne-a fost hărăzit să trăim un moment în evoluția artei noastre deosebit de interesant prin *dificultatea* lui. Mare parte din structurile tradiționale și-au pierdut capacitatea de a inspira încredere generațiilor noi, proces firesc, constatat de atâtea ori în istoria artelor, dar care astăzi se remarcă prin amploarea lui fără precedent; ceea ce este însă mai important, mare parte din structurile noi au fost elaborate într-un spirit para-artistic și n-au realizat speranțele pe care inventatorii le puseseră în ele. Cunoaștem o criză a mijloacelor și nu cred că există undeva în planul tehnic vreo formulă magică în stare s-o remedieze. Ceea ce se cere re-format este mai curind mentalitatea în care se creează decît modalitățile de creație propriu-zise. Cînd muzicianul va redeveni îndeajuns de simplu și de generos pentru a găsi acele mijloace originale și la rîndul lor atît de simple încît să poarte marca *evidenței* valorice, el va fi reintregat drumul principal al evoluției artistice. Dar atunci problemele care-l frămîntă în prezent îi vor apărea inexplicabile și probabil mărunte pentru că se va afla din nou în fața adevăratelor probleme ale artei sale. Și poate că punctul de plecare al unei asemenea renașteri va fi regăsirea ideii că faptul artistic, înainte de a fi considerat ca existență pur obiectuală, trebuie considerat sub aspectul său de efect psihic cu identitate estetică, deci — în ultimă analiză — etică.

Septembrie 1970 — aprilie 1971

sumului de muzică), în fine să caute soluții în găsirea unor patroni spirituali exteriori artei (structuri și moduri de gîndire dovedite valabile în alte domenii: matematică, logică, lingvistică etc., etc.). Ciclonul informațional bîntuie și face ravagiile cele mai considerabile în cîmpul artei prin modificarea însăși a mentalității artistului. Problema-cheie a acestuia pare să fi devenit problema *delimitării* și asupra ei se cuvine să ne oprim un moment.

La ora aceasta delimitarea a căpătat valoarea unei axiome. O axiomă însă care nu s-a impus în baza principiilor logice ale identității și non-contradicției, ci care a fost construită bucățică cu bucățică de o vastă activitate critică și analitică. Greșeala de a asimila stilul (deci valoarea, deci substanța) cu *diferența specifică* s-a înrădăcinat în așa fel în mintea oamenilor încît astăzi ea a devenit pentru cei mai mulți adevăr nediscutabil. După criteriile acestui „adevăr“ trei sferturi din creația lui Beethoven și nouăzeci la sută din cea a lui Mozart sau Schubert ar trebui aruncate la coș. După criteriile acestui „adevăr“ toată muzica ușoară apare ca un paradox istoric: ea ar trebui să nici nu existe de fapt. După criteriile acestui „adevăr“ întreaga memorie artistică a omenirii devine un non-sens. Și pentru a pune problema pe terenul adevăratei ei semnificații voi formula următoarea întrebare: care este fundamentul *etic* al obsesiei delimitării? În înțelesul prim și ultim al eticii, acela de a privi *raporturile* între ființe prin prisma valorii morale, absolut nici unul sau — dacă preferăm — un fundament etic negativ. Este o contradicție nemaipomenită în a voi să elaborezi mesaje în afara limbii (sau — ceea ce revine la același lucru — în a elabora o limbă nouă pentru fiecare mesaj); este pur non-sens în a voi să fac din singularizare *baza* comunicării (despre cine admite teoretic non-comunicarea în domeniul artei nici nu merită să discutăm; arta trăiește *prin* comunicare). Problema delimitării, în formele în care a

țământului, prea gravă pentru a fi expediată în finalul unui eseu care se ocupă de alte lucruri. Aici îmi propun să discut problema dintr-un punct de vedere mai larg: pentru construirea unei arte este într-adevăr necesară distrugerea celei (celor) precedente?

Istoriceste, argumentul nu se confirmă. Pentru a se construi polifonia n-a trebuit distrusă monodia. Pentru a se construi tonalitatea n-au trebuit distruse modurile, nici contrapunctul pentru făurirea armoniei și nici muzica vocală pentru constituirea celei instrumentale. Ș.a.m.d. Toate acestea pentru unicul motiv că *arta nu poate decît să construiască; dacă nu construiește nu este artă și nu este artă decît în măsura în care construiește*. Dacă pentru aceasta are nevoie să uite din când în când este complet altă chestiune. Dar noul în arta muzicală vine pe calea construcției sau nu vine pur și simplu. Iar construcția nouă se înalță *alturi* de cele vechi și eventual în competiție cu ele, dar niciodată din praf și molozul rezultat din demolarea lor. Din această îndelungă nu poate încadra în categoria artei majore. Sistem pe cale de a transforma o problemă reală, legată de informație și învățămînt, într-una categorială, inexistentă și imposibilă. Pentru că ne-am desobisnuit să privim în noi înșine și să găsim acolo justificare pentru arta noastră, sistem tentați să facem *tabula rasa* în jurul nostru, în iluzia că aceasta ar fi calea necesară a progresului. Ni se pare că astfel sîntem temerari, cînd de fapt boala de care suferim este lipsa de îndrăzneală. Cel care pingărește templul are despre sine ideea că este foarte îndrăzneț; se poate, însă îmi pare că cei care au ridicat templul au fost de mii de ori mai îndrăzneți. Starea de spirit a celui cu adevărat stăpînit de ideea evoluției și progresului nu-și poate afla modelul doar în exaltația mocanului proptit în bită la marginea râpei unde lunge-

ajuns să fie pusă, este o falsă problemă. Poe avea dreptate cînd spunea că o chestiune dintr-o sută se discută mult pentru că e obscură, dar nouăzeci și nouă sînt obscure *pentru* că se discută prea mult. Probabil că despre chestiunea originalității s-a discutat prea mult. Ea a ajuns să fie formulată în termeni greșiți, și dusă pe creasta valului de superconștiință de care vorbeam în capitolul precedent, a generat ceea ce a generat. Nu am de loc impresia că revenirea la un înțeles mai firesc al noțiunii va fi ușoară.

Cum ar putea fi reformulată problema originalității? Cred că trebuie să pornim de la cercetarea resorturilor intime ale creației artistice. Mi se pare că ceea ce determină la urma urmelor pe om să creeze în artă este nevoia de a depune o măturie. Omul în-formează materia pentru a marca prezența și trecerea *lui*. Deci *el*, cu gîndurile, sentimentele, visurile și abilitatea lui va trece în operă, iar aaceasta este artă dacă reușește să apară ca o imagine a *lui*. Va trece în operă la modul individual sau colectiv. Este o iluzie să credem că arta epocilor care nu țineau atîta la amprenta *individuală* nu mărturisea despre om; ea mărturisea la fel de puternic, atîta doar că omul acelor vremuri accepta de-a supra lui un sistem mai mult sau mai puțin rigid de norme generale de gîndire, de morală etc., după care el se modela interior. Însă jocul individualității a existat (în diverse grade) totdeauna și omul a fost mîndru de el. Dacă acceptăm ideea foarte banală că omul este o ființă deosebit de complexă și că facultatea speculativă este poate cea mai *imperială* din toate cîte posedă, ne vom da seama că singurul teren pe care el își poate formula adevărurile sale muzicale este cel al conștiinței muzicale. Ori aceasta este un vast cîmp de configurări în care — datorită unor linii de forță necunoscutе și venind din adîncurile ființei — s-a produs o dispोजіție și o stratificare particulară care este *numai* a personalității respective. Conștiința muzicală a unui om genial (sau

urmelor nu interesează din cale afară felul în care a fost preparat un „cozonac“ care conține doar substanțe nedigerabile. Diverse ciudățenii pot amuza la un moment dat o societate anume, însă ele nu modifică un dat fundamental al problemei: adevărata aventură muzicală a fost, este și va fi totdeauna în slujba sensului. Iar cine ajunge eventual la concluzia că existența n-are sens acela poate să renunțe liniștit la a mai face artă. Pe de o parte va dovedi cel puțin suită în idei, iar pe de alta ceea ce va produce — dacă totuși insistă — nu va putea fi artă decît cu totul accidental.

Am rezervat pentru încheierea studiului de față dezvoltarea unei alte superstiții care *tinde* să-și facă loc în gîndirea despre muzică: aceea că pentru a clădi o artă nouă ar trebui s-o anihilăm întîi pe cea veche. Întîlnim unii oameni care resimt moștenirea culturală ca o apăsare, ca o sarcină prea grea, pe care — spun ei — ar trebui s-o aruncăm de pe umerii noștri pentru a ne putea consacra edificării unei culturi muzicale noi. În acest sens, orientarea pe care au luat-o cîteva (din fericire foarte limitate) curente „avant-gardiste“ care se ocupă cu batjocorirea și negarea patrimoniului muzical — atît în înțelesul de compromitere a lui morală cît și de îmbucătățire și anihilare structurală (în „creație“) — este considerată (e adevărat, mai mult afectiv decît doctrinal) drept un factor poate neplăcut, dar necesar în evoluția muzicii.

Semnalăm în cap. 22 unele din dificultățile învățămîntului, care se vede pus în obligația (contradictorie în sine) de a furniza studentului cunoaștere privitoare la tehnica tuturor epocilor importante și în același timp de a-l înarma cu o tehnică practică și utilă. Privirea istorică ce se vrea exhaustivă dar nu reușește a fi decît superficială este probabil modul cel mai sigur de a relativiza orice are legătură cu tehnica și de a crea în tînrul muzician vidul ideatic și starea de spirit anarhică. Dar aceasta rămîne o problemă a învă-

foarte talentat) nu poate fi *decît* originală. Modalitățile combinatorii, în cadrul unei asemenea conștiințe, nu pot fi *decît* unice, pentru că guvernate în continuare de aceleași forțe (venind din adîncurile *întregii* ființe) care au prezidat și la formarea însăși a conștiinței muzicale. Pentru a mărturisii despre om, imaginea muzicală are a se forma înăuntrul conștiinței care este *el* și nu — cumva — numai în zonele periferice speculative ale acestei conștiințe. Savantul își leagă numele de descoperirea unui adevăr general care însă nu e *al lui*. Dacă Becquerel nu descoperea în 1896 radioactivitatea, o descopereau alții — care și-ar fi legat numele de asta — pentru că ea *era*. Inventatorul își leagă numele de punerea la punct a unui proces de producție original, care însă după aceea poate fi imitat sau refăcut de oricine pentru că el nu reprezintă decît combinarea iscusită a unor energii *deja existente*. Acești oameni au nevoie de toată forța capacității lor speculative¹. Artistul însă nu are sarcina să descopere sau să inventeze decît într-o anumită măsură. Preocuparea lui principală este *să producă obiecte noi* care nu existau pînă atunci și care sînt într-adevăr noi și totodată artistice *numai* dacă poartă amprenta unui mod original și complex de simțire și gîndire. Și ele vor purta această amprentă *numai* dacă imaginea lor s-a născut în interiorul conștiinței muzicale. Ceea ce presupune o *specificitate* a gîndirii muzicale, ceea ce presupune — în ultimă instanță — limbaj.

¹ Există în logică, matematică etc. (deci în disciplinele de maximă abstracție) și așa-numiții teoreticieni, cei care — fără raport direct cu realitatea obiectivă — elaborează soluții și dezvoltări *posibile* (logică polivalentă, geometrie pluri-dimensională etc.), soluții care ulterior pot găsi o aplicare practică. Muzicianul modern care ambiționează să-și asimileze activitatea cu cea a „teoreticienilor“ uită un singur lucru: acela că el *produce obiecte* în cîmpul limitat al audibilității pe care nu-l poate sparge nici în sus, nici în jos. Cei care au imaginat geometria pluri-dimensională au intrat pe făgașul practic abia în era atomică; ei n-au căutat s-o aplice forțat realităților macroscopice care constituie orizontul nostru senzorial.

Este interesant de remarcat că atracție prezintă pentru orientările constructiviste (sau mai exact programatiste, înțelegând prin asta programarea inițială cvasi-integrală) lucrări vădit constructiviste cum ar fi *Arta Fugii*. Prea puțină lume s-a gândit însă la faptul că această splendidă matematică sonoră s-a elaborat în conștiința muzicală „Bach”, conștiința clădită pe o vastă cunoaștere muzicală și ale cărei facilități productive au fost amplificate la maximum și orientate în sensuri precise de activitatea compozițională produsă a unei vieți întregi. Orice problemă abstractă și-ar fi pus Bach în acel moment el nu o putea rezolva decât în conștientul conștiinței sale muzicale și nu într-un abstract ideatic față de care materia sonoră ar fi fost un simplu accident. Imaginea sonoră era consubstanțială gândirii lui muzicale abstracte.

Căutarea (imaginarea) în abstract a structurilor, sau — ceea ce este încă mai lipsit de specificitate muzicală — simpla traducere a unor structuri detectate în alte domenii nu au și nu pot avea mari șanse de a conduce la producerea *valorii artistice*. Neobișnuitul nu este totuna cu originalitatea. Structura nouă (cea care e cu adevărat structură și cu adevărat nouă) se naște în toată complexitatea ei miste-rioasă datorită — în esență — unor acte intuitive ale creatorului de artă. Este problema aceluia *pe dinduntru*, ilustrat de Bergson în imaginea lopeții care răscolește o grămadă de nisip. Deși fiecare bob de nisip descrie o traiectorie obligată, în corolație cu toate celelalte traiectorii și determinabilă de către observator, gestul în *unicitatea* lui nu poate fi explicat prin însurarea observațiilor parțiale efectuate asupra drumului fiecărei particule. Există o voință interioară unică. Ea determină efortul muschilar să se aplice asupra lopeții, care la rândul ei se aplică asupra grămezii de nisip. Un unic gest produce milioane de mutații obiective. (Că intenția acestui gest se naște la rândul ei în activitatea siste-

mului nervos al omului, este cert, dar aici intrăm în interiorul unei uzine cu miliarde de componente, a cărei structură și funcționare ne sînt practice vorbind necunoscute. Sîntem conștienți doar de unicitatea intenției și a gestului. Primul sub această formă rezultatele unor procese indescrisibile de complexe și sîntem obligați să le acceptăm ca atare, fără a putea urmări în detaliu activitatea uzinei fabuloase în care se naște *intenția* și *sensul*.) Noul vine dinăuntru și produce o enormă cantitate de mutații în material, care se ordonează într-o nouă structură, ulterior analizabilă, însă neprogramabilă printr-un efort inițial de sinteză care ar porni de la elementele izolate.

Enescu spunea odată că originalitatea este a celui care nu o caută. Asta vrea să însemne că cel care n-o are nu o va găsi niciodată oricît ar căuta-o, iar cel care o are nu va putea niciodată scăpa de ea. Iar esența ei, în muzică, nu poate fi plasată în altă parte decât în concretul imaginii, purtător și generator de sens.

Artistul are o responsabilitate față de el și față de ceilalți. Numai cel care e dispus să-și *asume* această responsabilitate poate atinge prin muncă și perseverență calitatea de artist. El nu-și poate preschimba rolul în acela de investigator obiectiv al materiei sonore, de maestru de ceremonii al hazardului, de provocator-profesionist sau de clown-amator fără a decada din însăși calitatea de artist. Indiferent de suportul logic (sau a-logic) al creației, întrebarea finală la care orice compozitor trebuie să răspundă este cea despre *valoarea operei*, valoare de substanță și implicit de consum și rezistență la eroziunea timpului. Oricît de a-dogmatică ar fi o minte omenască unele evidențe nu le poate nega: de pildă aceea că hrana trebuie să conțină anumite substanțe (proteine, glucide, lipide ș.a.m.d.), și că nu poate conține altele (uleiuri minerale, metale, silicați etc.). Și că la urma