

LBRIS

We know
books

© Editura EIKON

București, Calea Giulești 333, Sector 6,
cod poștal 031310, România

Difuzare / distribuție carte: 021 348 14 74
0733 131 145, 0728 084 802
difuzare@edituraeikon.ro

Redacția: 021 348 14 74
0728 084 802, 0733 131 145
contact@edituraeikon.ro
www.edituraeikon.ro

Editura Eikon este acreditată de
Consiliul Național al Cercetării Științifice
din Învățământul Superior (CNCSIS)

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

BRÂNDUȘ, NICOLAE

Antimemoria / Nicolae Brânduș. - București : Eikon, 2021
ISBN 978-606-49-0428-7

78

DTP: Mihăiță Stroe

Editor: Valentin Ajder

Nicolae Brânduș

ANTIMEMORIA

E I K O N

București, 2021

Cuprins

Cuvânt înainte	5
Despre Cântare	7
Argument	13
Creație și creativitate – o perspectivă transdisciplinară	17
Valențe, Grade și Puteri libere	26
Caracterul spațial al percepției acustice-muzicale	39
A) Spațiile acustice	39
B) Continuitate și discontinuitate	59
Criterii de analiză a spațiilor acustice-muzicale	65
A. Studiul unui tablou	65
B. Filtre de succesiune	72
C. Un studiu combinat al filtrelor de succesiune	85
D) Structura logico-formală a domeniului muzical	96
Anexe	107
Performanța muzicală	111
Bibliografie selectivă	117
Studiu de caz	124
O dialectică a formativității	130

Improvizația în muzică (I)	138
Improvizația în muzică (II) – Invenție și descoperire.....	150
LOGICA LUMILOR POSIBILE	156
Logica lumilor posibile I.....	156
Logica lumilor posibile II – multipolaritate și polidimensionalitate	162
Logica lumilor posibile III.....	167
Logica lumilor posibile IV.....	170
Logica lumilor posibile V	174
Logica lumilor posibile VI – <i>match</i>	179
Logica lumilor posibile VII – Match Phtora II	184
Logica lumilor posibile -VIII – structură și lectură	190
Logica lumilor posibile IX– modele structurale.....	195
Logica lumilor posibile X – modele structurale (continuare).....	198
Logica lumilor posibile XI – studiu de caz.....	204
Logica lumilor posibile XII – studiu de caz (continuare)	210
Logica lumilor posibile XIII – Aplicație	215
Logica lumilor posibile XIV – digresiune.....	230
Logica lumilor posibile XV – Cantus Firmus	234
Logica lumilor posibile XVI – Ideofonie	241
Logica lumilor posibile XVII – Soliloque.....	245
Logica lumilor posibile XVIII.....	249
Sacru și profan.....	252

MUZICA – OBIECT TRANSDISCIPLINAR	257
Prefață.....	257
Muzica – Obiect Transdisciplinar I	259
Muzica – Obiect Transdisciplinar II	269
Muzica – Obiect Transdisciplinar III	288
Muzica – Obiect Transdisciplinar IV.....	295
Muzica – Obiect Transdisciplinar V	302
Muzica – Obiect Transdisciplinar VI	311
Muzicologia – Obiect al muzicii.....	322
Gest de îmbătrânire.....	330
Postfață	341

Despre Cântare

Cităm:

„...Spune Popăscule ce-i muzica?”

„...Muzica este care cântă dom'le!”

„...iaște aceea care ne gâdilă urechile în mod plăcut.”

S-ar desprinde o remarcă: termenul a cânta este intraductibil. Putem obține din alte limbi:

*chanter – jouer**singen – spielen**to sing – to play**cantare – sonare**nemb – узрaмь*

Exemple care s-ar putea înmulți. Observăm că respectivele corespondențe se referă la o muzică de factură vocală sau instrumentală. Sensul românesc este altul; vom încerca a-l desluși întrucâtva.

În citatul sus menționat, autorul, intuind cu o mare finețe, dă două răspunsuri – aș zice: cheie – unei grave probleme: ce este muzica? Punctele de vedere ale elevului și profesorului sunt diametral opuse. Răspunsul elevului este totuși corect. „Este care cântă, dom'le!” Adăugăm: noțiunea de cântare este mult mai vastă, muzica este numai una din formele concrete ale cântării. Esențialmente, cântarea este act (creator).

În genere, definitorii unei conformații spirituale sunt noțiunile și cuvintele cu implicații *aparte*, existente în limbă și larg vehiculate. În acest sens, limba românească a fost îndelung cercetată. Există

LBPIIS | *Studii și sisteme despre dor, spațiu miotic, dimensiunea românească a existenței etc.* Există dicționare ale limbii române. Vom vedea în cele ce urmează cam în ce constă importanța noțiunii de cântare în configurația limbii românești, lucru după părerea noastră – prea puțin cercetat.

Cităm:

*„Te-ai revărsat în lucruri cum în eternul mit
Se revărsa divinul în luturi pieritoare”*

Ne propunem a transpune problematica cântării de la muzică la actul creator pur și a defini cântarea în sensul corect al limbii. Este îndeobște cunoscut: cuvântul este simbol. Este rezultatul unui îndelungat proces istoric de denumire, edificare și definire obiectivă. Ne interesează zona interioară a cuvântului, încărcată cu milenii de istorie și vieți dispărute care au trăit în cuvânt și l-au vehiculat. Metoda ontogenezei și filogenezei este revelatoare; privim un copil: mai întâi murmură; apoi începe să „vadă”, apoi obiectele încep să apară din ce în ce mai definit, mai particular, mai „personal”. Își creează treptat prima „lume a formelor” pe care apoi învață să le „rostească”. Cuvântul este rezultatul aceluiași efort social de înțelegere (bună-înțelegere) între oameni. Este mărturie a acestui efort. Odată cu moartea (dispariția unei civilizații și a unei limbi) rămâne doar scheletul formei vii în mișcare și trăire care a fost limba. O limbă vie este un instrument concret, actual; vorbită, este plină de sensuri de viață care se petrece. Susținem că limbile vii cuprind (transmise incontrollabil în cea mai mare parte) implicațiile limbilor ancestrale care se pierd în murmurul originar (prima formă a cântării). Ne interesează, deci, zona subiectivă a cuvântului: este cea care-și conține integral istoria (precum limba proprie, învățată de mic). De unde și dificultatea traducerii cuvântului dintr-o limbă într-alta, a transunerii unui element dintr-un sistem concret de simboluri căruia îi deții timpul propriu integral, într-un alt sistem

concret de simboluri căruia nu-i deții timpul propriu integral. Aici se plasează esențialul problemei legăturii dintre cântare – cuvânt – limbă: în forma concretă. Poezia este cea care dezvăluie zona timpului interior al cuvântului, încărcat de viață petrecută (și dispărută) și îl reintegrează în murmur și descântec: în cântare pură. Fiindcă nu întâmplător cuvântul s-a format așa și nu altfel.

Eleul Popescu ne spune mai simplu: „Care cântă, dom’le!” – adică spiritul „se mișcă” și naște muzică.

Muzica este una din formele obiectivate ale cântării. Adică este un tot elaborat, existent. Cântarea ca obiect nu există; ea este actul creator care zămislește. Muzica ar fi acea formă nemijlocit obiectivată a cântării. Cântarea ca act este indisociabilă cu timpul (interior, concret, trăit). E o formă de a fi în timp. Am mai adăuga: o formă excepțională de a fi în timp; o formă de trăire sintetică în moment a întregului timp interior.

Muzica, precum oricare altă formă creată (după chipul și asemănarea omului) este un tot elaborat. Procesul de constituire al muzicii a urmat același drum logic al constituirii tuturor formelor ideale, al desprinderii acestora din haosul originar (când omul nu avea încă ochi să „vadă” și urechi să „audă”). Nu ne interesează însă procesul cunoașterii treptate. Știm că toate legile omului au fost provizorii (istoria ne învață), ele au fost succesiv infirmate și generalizate (dialectica cunoașterii). Omul își corectează toate legile „universale”, construindu-și reprezentări din ce în ce mai apropiate de obiect.

Dacă obiectele ideale variază, modul lor de constituire este similar, fiind vorba despre o largă acțiune (umană) întreprinsă în timp și spațiu de configurare a haosului (dinafară și dinlăuntru) în lumi (forme) în care acționează previzibil anumite coordonate (ideale). *Procesul de stabilire și elaborare a legăturilor interioare între coordonatele ideale formulate este de natură estetică.*

Precizând: avem de-a face cu un obiect matematic întrezărit, o lume internă a cuvântului care se luminează, un bloc sonor încă inform (care se „aude” vag)...

U
R
P
D
S

Avem de-a face cu o *melodie*. O melodie este *demonstrația* unui principiu de organizare sonoră. Ea este frumoasă sau urâtă. Și într-un caz și într-altul ea poate fi rezultatul unei demonstrații corecte. De ce este frumoasă, de ce nu este? Și într-un caz și în celălalt demonstrația poate fi corectă, dar în cel de-al doilea nu este chiar atât de bună. Demonstrația este corectă, dar „chinuită” (sau orice altceva). Procesul interior al demonstrației este determinant în cele de mai sus. Vom spune așadar: s-a urmărit o cale corectă, dar nu prea bună în această demonstrație. *Bunul meu simț estetic suferă „auzind” această melodie.*

Ar fi totul foarte simplu dacă demonstrația nu ar fi corectă și i s-ar descoperi vicii intrinseci; aceste păcate: lipsă de consecvență față de propriile premise (incorectitudini, arbitrării) apar evidente unei analize critice corecte. În cazul unei demonstrații incorecte putem afirma: din această cauză melodia e rea; este rău întocmită. Compozitorul nu are școală, nu cunoaște legea 1, 2, 3, n... etc. de întocmire corectă a unei melodii. De la forma cea mai simplă de melodie – singură, până la un complex armonic sau contrapunctiv evolutiv sau o structură atonală organizată, problema se prezintă la fel. Definite sau nu (lucru de importanță secundară), principiile structurale ale unei opere și corecta lor aplicare asigură consecvența interioară a discursului.

Vom merge mai departe; repetăm: avem de-a face cu un bloc sonor încă inform („întrezărit”), un obiect matematic (care se „aude” vag), o lume internă a cuvântului (care „cântă”...).

O limbă logică se învață și intră în sfera cunoștințelor dobândite. Ele devin instrumente de articulație și investigație corectă. Descoperirea într-o lume matematică a unei noi teoreme este în egală măsură act creator (pur) și proces interior (inductiv sau deductiv) de formulare. Acesta, de natură eminent estetică, depășește ca atare domeniul strict al artei.

Esteticul privește o anumită zonă a elaborării structurate a formei; a oricărei forme; cutremurul este identic în fața capodoperei

de orice natură, reacția „estetică” este similară. Se pare că în sânul formelor ideale există două direcții compatibile și contrare. O direcție de reintegrare și alta inutilă (nulă). Evoluția formelor urmează prima direcție univoc, deși nu exclude cealaltă ramură (în mod paradoxal). Prima lume *cântă*, cealaltă nu cântă. Să distingem bine între gestul edificator (concludent) și needificator (zadarnic).

De aici rostul inițierii în ale cântării, în ale participării corecte la cântare. Nu există o artă a cântării precum nu există o „ars invenția”. Există numai o pregătire inițiativă pentru cântarea care rezonază în marea poezie a cuvântului, în teoria relativității, în teorema x sau muzica y .

*„Ar trebui un cântec încăpător precum
Fosnirea mătăsoasă a mărilor cu sare
Ori lauda grădinii de îngeri când răsare
Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.”*

Observăm întrucât poetul redă cântării sensul original, de limbă.

(1969)

ARGUMENT

Despre unele mecanisme ale comunicării
orale și/sau caracterul schizo-phrenic
al interpretării muzicale

Am publicat în anul 1986 în Revista *Muzica* - București un studiu cu titlul de mai sus. Susțineam ideea că actul interpretării muzicale este dependent și strict determinat de o serie limitată de mecanisme proprii comunicării orale în genere. Acestea pot fi ordonate ca accedând la diferite niveluri de formare a operei muzicale (culturale, în genere) în timp real și se afirmă pe axa ireversibilă a scurgerii timpului performativ în gest simplu. Chestiunea de principiu este de a disocia, descrie și structura aceste mecanisme și a le studia metodic.

În actul interpretării muzicale luăm direct contact cu o anume trăire specială a timpului. Propriu comunicării orale îi este *durata*: aceasta, având sensuri multiple și diverse, calchiate pe o așa-zisă „măsură” exprimată în timp fizic. *Durata* subîntinde orice comunicare orală, dar în muzică ea are un sens atât de *caracteristic* încât mulți o consideră *primatul* acestei arte, mai înainte de orice altceva, inclusiv sunetul și tăcerea. De aici, o lărgire considerabilă a domeniului și a practicii muzicale. Este clar că *durata* în comunicarea muzicală este o entitate complexă, încărcată de cele mai variate conținuturi și aici, în trăirea duratei, își are locul factorul cultural de drept. O *cultură* este în egală măsură și *artificiu* și *rezonanță* cosmică. Dacă există totuși un *ce* universal în orice fapt artistic-cultural, acesta nu e tocmai la îndemâna „omului de către om”. Este, precum Divinitatea, ceva de dincolo de cunoaștere, pierdut undeva într-un inconștient personal sau colectiv. Dar intenția

noastră este nu de a emite ipoteze, ci de a reflecta asupra stadiilor de formare și comunicare a operei de artă.

În muzică, *textul*, comunicat fie în scris, fie oral, fie și una și alta reprezintă *memoria* operei culturale, virtualitatea indefinită a încorporării sale în timp (real) în actul performanței. Dar ar trebui să reflectăm asupra dihotomiei dintre *cântec* și *a cânta*. În culturile orale ea apare foarte clară. A *cânta* înseamnă capacitatea *absolută de invenție* a protagonistului în procesul performanței, al comunicării muzicale. Adică, capacitatea vie, totală, de a configura – conform unui set implicit de scheme (reguli) prefigurate – *cântec* în actul performanței. Acesta, odată produs, enunțat, va intra sau nu în practica colectivă, în „memorie” și se va transmite ca atare (oral). *Cântecul* ne apare ca un produs finit, cântarea o „ars inventia” (ghilimelele au rol de atenționare: nu există o *ars inventia!*). Observăm existența acestei practici muzicale în toate culturile folclorice, și în cea românească, printre altele. S-ar putea spune (caz limită) că „interpretul” niciodată nu-și știe dinainte „cântecul”. El știe *a cânta*; și o face.

Lucrurile nu stau mult diferit în culturile muzicale ce și-au dezvoltat sisteme de notație. *Memoria* operei („cântecul”) apare ca *text muzical* iar *cântarea*, care în stadiul prealfabetic am definit-o ca o capacitate absolută de generare de „cântec” devine altceva, situându-se la alt nivel al comunicării operei muzicale; și anume ca *personalizare a actului interpretativ*. Acesta se încarcă altfel, conform aceluiași instinct creator formativ, devenit operant însă pe o altă treaptă a enunțului muzical. Descoperim, atât în timp cât și în spațiu, și unele tipologii hibride, zone „mutante” de la un tip de practică muzicală la alta, precum ar fi cele modale culte ale Extremului Orient sau bizantine – este vorba de cântarea psaltică. Ele au ființat anterior sistemului de notație occidental; acesta s-a perfecționat în etape și îl putem ca atare integra de drept în Galaxia Gutenberg. În practica modală cultă, notația unora din parametrii muzicali este aproximativă, restul fiind transmis prin inițiere orală.

Summum-ul explicitării prin notație a semnului muzical apare abia odată cu muzica electronică, unde cuantificarea tuturor parametrilor sunetului este strict determinată.

Mai departe: propriu *interpretării* (comunicării) muzicale ne apare *libertatea expresiei și capacitatea de invenție*. Aici nu este vorba despre actul deliberat de a se reda un fragment sau altul al operei muzicale, așa sau altfel. Chestiunea se referă la un anumit aspect comportamental general al interpretului cu acces în zone mult mai adânci ale operei și ale personalității sale. Ea privește capacitatea de invenție în *act* și, mai ales, profunzimea stării poetice legate de însăși *rostirea* „cuvântului” (sensul e foarte general, evident). În nici un caz aici determinantă nu va fi o oricât de minuțioasă analiză teoretică a textului dat, sub toate aspectele structurării sale. Sau, ar putea constitui toate acestea la un loc, metaforic vorbind, impulsuri creative și nimic mai mult. Este, după spusa regretatului maestru Alexandru Pașcanu, tocmai diferența dintre *analiza și autopsia* unui text muzical, lucru de care adesea nu prea se ține seamă, și anume de faptul că opera muzicală este un corp viu cu legi proprii de desfășurare *în timp real*. Aici ar trebui să ne concentrăm dacă ne vom pune problema destructurării analitice a unei opere și anume în destructurarea *actului* interpretativ, spre a-i conștientiza resorturile. Ea se face – sunt absolut convins! – la toate clasele de măiestrie, dar mă întreb în ce măsură dincolo de o practică simplă, de la caz la caz, și în vederea unei forări mai în adânc a fenomenului interpretării muzicale și în perspectiva unei teoretizări științifice mai unitare și mai încheiate. Problema este, fără îndoială, de a afla *ce* apare în actul sintezei interpretative pe axa ireversibilă a timpului trăit. Și cum. Și de ce. Cam toate țin de consistența culturală a unei bune *școli*.

Ar trebui, deci, să ne punem multe și din ce în ce mai multe întrebări spre a ne încărca și acoperi cum se cuvine *actul* interpretării. Ca atare, și, după un plan subțire, după cum se vede, vom ajunge cam de unde am plecat: la necesitatea cultivării în profunzime și a

diversificării – ceea ce este o cale liberă într-adevăr! – a expresiei, a trăirii în deplină conștiință a emoției. Și anume, *dublată de o extremă luciditate a gestului interpretativ* în toate coordonatele sale: sunet, mișcare, frazare. Este exact acest aspect skhizo-phrenic, mai sus pomenit, al interpretării muzicale: skhizo (dedublare), phren (spirit) – conform etimologiei clasice. Să fim bine lămuriți: muzica nu comunică semnificații, ci situații, emoții, atitudini, toate la un loc ce ar trebui bine însușite și studiate comportamental – fizic și psihic – în întregul proces al asimilării unui text. În raport cu performanța teatral-verbală, în care relația interpretului cu opera – text este ceea ce este, relația interpretării muzicale cu textul-memorie al operei este de alt tip. Puritatea emoției muzicale este de natură pur *psihică*, într-o dinamică tipică față de orice alt sistem semnificant, iar jocul mișcărilor interioare ale acestui proces privește un domeniu *special* al comunicării în care atât elementul sonor, concret, audibil cât și elementul intern, de natura telepatică, dețin un rol definitoriu.

În concluzie, nu ne rămâne decât nouă, celor de față, să descoperim mecanismele – cele câteva, înclin să cred – ale interpretării muzicale. Să le dăm sensul și să le (re)dăm coerența și rolul în interpretarea *oricărui* text muzical – nou sau vechi – ce ne va cădea în mână. Aceleași mecanisme intră în joc în orice tip de muzică. A le activa și solicita *atent* în orice stil și muzică e o sarcină elementară a învățătorului și a învățacelui. Altfel, greu vom ieși din automatisme și – altfel zis – dintr-un fel de „lăutărie” de tip paseist-anacronic.

(1986/2020)

Creare și creativitate – o perspectivă transdisciplinară –

Ne vom referi în cele ce urmează la o problematică mai generală legată de informație și entropie căreia muzica îi poate furniza un model edificator. O anumită filosofie susține că mișcarea Universului *prin sine* se petrece într-o direcție activă *structantă*, generând apariția unor forme de stabilitate care se pot studia *structural*, afirmându-se ca modele de Realitate. Ar fi vorba despre situații de echilibru între contrarii care, conform lui Ștefan Lupașcu, ar sta la baza oricărei sistematizări. Tendința universală este de creare a formelor (structurilor) din ce în ce mai complexe care în cele din urmă, conform legii a doua a termodinamicii, „vor pieri în lumină” (cf. Basarab Nicolescu). Cam așa s-ar prefigura destinul (luminos!) al Existenței din punct de vedere științific, dar oricum ar mai fi ceva de așteptat... Toate se înscriu în același efort de transcriere a Realității în universul nostru de discurs, iar în acest sens doctrina transdisciplinarității ne oferă o serie de repere importante.

Vom dezvolta în cele ce urmează două aspecte privind creația și creativitatea în constituirea limbajului muzical. Respectiv, a timpului (și spațiului) propriu acestui fenomen, aparte prin singularitate și originalitate în contextul cultural general.

De la bun început ar trebui stabilită o dihotomie clară între ceea ce se constituie în operă culturală (muzicală, în speță) și orice fapt spectacular cu și/sau fără sunet. Se constituie în opera muzicală orice produs artistic de gen reperabil, recognoscibil și reproductibil. Altfel zis, implicând o structură profundă asupra căreia nu mă voi extinde în cele de față (am tratat această chestiune în multiple alte ocazii, cu precădere în studiul publicat și în Revista *Musicology*

LEBIS | *Werkstatt*
Today cu ani în urmă, privind practica *Freies Zusammenspiel*). Am demonstrat întrucât între *orice* (fapt spectacular) și *operă* (muzicală) se stabilește o dihotomie clară. Mesajul cultural al unei alcătuirii cu scop artistic-spectacular depinde în mod direct de o serie de criterii privind straturi profunde ale formării și comunicării obiectului artistic. Între efemeridă și o creație culturală se evidențiază o distincție de fond în ce privește interioritatea procesului formativ și proiecția produsului în memoria culturală. Efemerida (de orice fel) apare și dispare odată cu propria sa performanță, aici și acum. Opera culturală rezistă prin compoziția sa ideatică în timp și în memoria culturală.

Este întru totul evident că muzica își creează în mod miraculos timpul propriu desfășurând concomitent toate ordinele interne, simultan prezente (holografic) în procesul performanței. În universul operei culturale, muzica deține un statut special. Ea există, apare și dispare odată cu prestația persoanei actante, angrenate într-o acțiune vie, *orientată teleologic*. În afara scopului, a sensului implicat în desfășurarea acțiunii muzicale, mesajul oricărei alcătuirii spectaculare, cu sau fără sunet, se pierde și dispare în zgomotul de fond al oricărei ambianțe întâmplătoare.

O chestiune tulburătoare, fie și prin simpla interogație, ar fi următoarea: ce rămâne din muzică, odată ritualul performanței îndeplinit? Nimic; o colecție de obiecte inerte de lemn și de metal. Spre deosebire de oricare din artele vizuale, al căror mesaj se împlinește *total* odată cu obiectul zugrăvit sau cioplit *finit*. Nu este, cred, necesar să insist asupra deosebirii de fond ce există între o pictură, o sculptură sau un edificiu arhitectural și o partitură muzicală: toate beneficiind de semnătura olografă de autor (persoană fizică). Am demonstrat în varii ocazii că opera muzicală este *închisă* la nivelul partiturii (între două coperte, de obicei) și *finită* odată cu performanța sa în timp. Aici avem de a face cu fondul problemei noastre. Asupra oricărui text (partitură) muzicală se pot aplica n grile interpretative. Deci întreaga problematică se strămută la un alt

Nivel de Realitate, și aceasta prin implicarea creatoare (și creativă) a celei de a patra dimensiuni a experienței umane, **timpul** (durata) și prezența nemijlocită a persoanei actante în formarea obiectului artistic. Astfel și numai astfel opera muzicală se împlinește și timpul (durata) laolaltă cu celelalte trei dimensiuni spațiale va închide într-un mod creator experiența ontologică a Realității în ce privește opera muzicală. Nu este de mirare, deci, că o imensă literatură (beletristică de tot felul) continuă să-și imagineze de toate despre orice în această ordine de idei.

În practica muzicală se constată astfel coexistența a două semioze, fiecare cu ordini și legi proprii. Este vorba despre o semioză privind textul muzical și o semioză a interpretării (performanței) operei muzicale. Prima se referă la *memoria* operei muzicale și cea de a doua la *lectura în timp* (a simbolurilor conținute în partitura dată). Ambele componente ale *acțiunii* muzicale se constituie în Niveluri de Realitate distincte și disjuncte, în compoziția fiecăreia acționând sisteme de legi proprii.

Să ne mai oprim un moment asupra textului muzical. Textul muzical nu înseamnă partitura scrisă. Înseamnă orice sistem de coduri cu relevanță în ce privește desfășurarea acțiunii performative. Textul muzical, ca proiect definit semantic al unei desfășurări în timp (performanță) de evenimente (spectaculare) instituie o ordine de apariție a acestora conform unei estetici, poetici și tehnici de configurare simbolică elaborate (și semnate) de autor (compozitor). Este vorba despre o prefigurare mentală a unui fenomen urmând a se produce creator (și creativ) în performanță, în timpul muzical pe care-l generează. Spre a se deosebi radical de orice altă alcătuire de semne a căror semnificație (acceptie) muzicală este fie neclară, fie nedefinită semantic, textul muzical se pretinde a fi constituit din simboluri cu semnificație precisă spre a se constitui în opera culturală. Disponând astfel, și numai astfel, de aceleași atribute de reperabilitate, recognoscibilitate și reproductibilitate discutate mai sus. Privind întreaga problematică de semiografie

și, în esență, de semiologie legată de întocmirea unui text muzical, m-am referit în numeroase rânduri în cele publicate până acum, și nu voi mai insista în cele de față. Esențială rămâne problema *gradelor de libertate* în performanța atribuită interpreților unor texte muzicale (vezi tot *Freies Zusammenspiel* și ciclul *PHTORA*), altfel zis, a *lecturii* acestor sisteme simbolice (lumi posibile). De aici încolo avem drum deschis oricăror teoretizări și exemple punctuale. Problema textului muzical ar trebui însă extinsă dincolo de semnul grafic în alte domenii de semnificare, fie gestuale, fie mentale, fie telepatice, fie... Cu asumarea unor tehnici adecvate de formare, modelare, cultivare și stilizare conform dezideratelor de mai sus. Se crede în general că orice prestație muzicală de interpret este *ceva* prin simplul fapt că există. Este evident că există, dar nimic nu ne poate opri să nu observăm despre ce este vorba. Argezi are o intuiție fantastică atunci când, într-o *Inscripție pe o tobă* ne relatează: „Scula asta are / Mare căutare / Niciodată golul / N-a sunat mai tare” (!)... Cu ce se umple *golul*, fie și într-o traducere liberă? Cu tot ce se stă la îndemână. În așa-zisa improvizație practică de obicei în muzica occidentală se face apel la modele încetățenite prin uz și la o succesiune ad hoc de fragmente mai mult sau mai puțin reperabile din repertoriul clasat. Sunt modele cu un caracter mai acuzat sau nu de generalitate, privind structurile generative de configurații la nivel sintagmatic. În fapt, interpretul „improvizator” își afirmă talentul (capacitatea) combinator(ie) asupra unor modele (melodico-armonice de ex.) mai mult sau mai puțin curenți în practica muzicală dată, sau „inventate” pe loc, fiind vorba despre o abilitate specială. Evident, summumul în această practică muzicală îl îndeplinește jazz-ul, fără drept de apel și față de care orice alte încercări de gen din muzica clasică par ne semnificative (să ne ferim a mai considera cadențele scrise de autorul unor lucrări instrumentale sau de diverși interpreți ca „improvizații” pe tematică dată; sunt pur și simplu piese de virtuozitate elaborate și notate, de obicei cu scop spectacular, și adăugite operei muzicale finite).

S-ar putea considera că domeniul esențial al improvizației ar fi cel al creativității. Al creativității în *act*; în *actul performanței*. Există, legat de această problemă, un set de întrebări, totuși. Avem de-a face în cazul unei improvizații, conform celor de mai sus, cu o operă muzicală sau cu o repunere (cum?) în discurs a unor fragmente clasate preexistente performanței? Ce se înțelege prin „clasat”? În cazul improvizatoric de mai sus ar fi vorba despre un fel de joc de cuburi iar problema ar deveni de tip manipulatoriu? Va fi interesant a extinde cuprinderea acestui joc manipulator (vezi combinări, aranjări, permutări) asupra întregului domeniu al fenomenului muzical în intenția de a-l defini, descrie și modela simbolic; a-i surprinde ca atare compoziția ideatică. Chestiunea oricum depășește tema noastră privind improvizația. Pentru a decide dacă o prestație artistică este sau nu, și de ce, o operă culturală, să ne continuăm aplicarea principiilor de mai înainte asupra subiectului. Evident, o prestație improvizatorică este un eveniment artistic. Nu este prefigurată timpului performării și apare și dispare odată cu propriul enunț. Ce poate fi mai aparent conform legilor de funcționare ale Universului, privind *structurarea* și *structurarea*, ca aceste aspecte direct provenite din studiul improvizației muzicale? (Ar fi la fel de bine să avem tot timpul în subconștiință și legea tensiunii dintre contrarii, dintre actualizare și potențializare, astfel cum apare în filosofia lupasciană, pe care le vom studia separat în aceasta carte, ca și altele legate de transdisciplinaritate). *Structurarea* rămâne un mister al funcționării Universului (operei muzicale) care poate fi abordat în variatele sale ipostaze doar prin imaginarul artizanal-poetic (Sacral). Substratul, de tip ontologic existențial al acestei mișcări universale privește o direcționare teleologică inerentă a energiei cosmice. Una dintre intuițiile de bază ale metodologiei transdisciplinare este abordarea Realității (în sensul rezistenței față de cunoaștere a tot ceea ce se oferă experienței) pe Niveluri disjuncte, separate unele de altele prin tăietura existențială. Este vorba, după cum am menționat mai sus, despre sisteme diferite de

LEGIS...
legi acționând în zone disjuncte ale Realității. Exemplul desăvârșit al acestei stări de lucruri îl constituie fizica cuantică în raport cu cea clasică. În ce privește fenomenul muzical, este evident aspectul holografic al coexistenței a *n* ordini diferite și a acțiunii concomitente a acestora în fluxul unic al desfășurării fenomenului în timpul real, astfel creat, al performanței. O analiză de acest fel privind fenomenul muzical va ține în primul rând seama de corecta separare prin tăietură a Nivelurilor de Realitate implicate în desfășurare. Am mai menționat cu alte prilejuri că în general analiza structurală de tip tradițional a limbajului muzical, cu toată încărcătura teoretică aferentă, se desfășoară pe un același Nivel de Realitate, cu toate limitările inerente de tematică și metodă. Fenomenul improvizatoric în muzică nu deține o structură profundă și ca atare nu se constituie în operă culturală. Analiza fenomenului se desfășoară la nivelul superficial al produsului artistic, care apare ca o alăturare întâmplătoare de evenimente sonore inapte a se constitui coerent într-un limbaj. Limbaj care implică cele două bine-cunoscute axe, sintagmatică și paradigmatică. Nefiind un fenomen de limbaj, improvizatia nu este o operă culturală. Se adaugă, după cum spunem mai înainte, zgomotului de fond ambiant ca un plus de gestualitate...

În cele ce urmează vom stabili o distincție absolut necesară între improvizatie și *invenție*. Stravinski se prezenta ca un inventator (evident în lumea sunetului, cu și prin sunete). Profunzimea acestei constatări trece mult dincolo de butadă. Compozitorul *inventează*, interpretul *face!* În general, cam acesta ar fi statutul operei muzicale în contextul acțiunii culturale. Se poate pune problema de fond: face, dar cât gândește când face și care este proporția dintre mental și gestual în formarea operei muzicale finite? Adică între automatizare (prin studiu repetitiv lărgit) și prezența creatoare activă, personalizată și completă în actul formării operei muzicale, a interpretului. Drept caz limită ne vom putea imagina capacitatea spiritului de a forma discurs muzical direct din VID

(suflu cuantic!) printr-o relație nemijlocită de ordin existențial cu NEMĂRGINITUL!... Dar intrăm peste măsură în zona Sacralului și este strict necesar să fim atenți. Între a face și a reproduce se iscă o serie de probleme de fond. S-ar putea lega și despre ce se constată între două culturi orientale în ce privește *lectura* tradițiilor muzicale occidentale și „geniul imitației” (unor modele de circulație). Se pare că în cultura japoneză imitația perfectă a modelului este un deziderat principal. De unde și o aproape totală identificare cu acesta. În cultura chineză, imitația este permanent distorsionată; într-un mod *creativ*, la fel de caracteristic ca și supunerea la modelul dat (ar fi poate o remarcă personală, pe care mi-o asum). Discutând odată cu un prieten chinez, l-am întrebat de ce anumite fragmente muzicale provenite din repertoriul muzicii (noi) chineze absolut identice cu aceleași găsite în muzica occidentală sună altfel (!). Am primit o explicație simplă: sunt mii de ani de semnificare și sensibilizare a tot ceea ce sună (cântă) în lumea chineză astfel, față de restul lumii pe unde se circulă și se mai aude cam același lucru. Și acum am impresia că numai în această zonă civilizatorie (aurală, în și prin sunet) s-ar putea da seama de locul, rolul și sensul umanității în Univers...

Între improvizatie și invenție, după cum am aratat în ciclul *PHTORA* și în diferite alte studii, există o deosebire esențială. Ar fi vorba de o prestație artistică aparent similară în ce privește instituirea unei anume ordini de evenimente în timpul muzical creat în performanță, dar mecanismul producerii discursului muzical este esențialmente altul. Improvizatia se constituie în cea mai mare măsură din alăturarea unor fragmente muzicale preexistente înlănțuite liber, aleatoriu, să zicem. În invenție se desfășoară un proces structurat de enunț muzical definit în toate resorturile sale formative care urmează a fi configurat în performanță. Invenția este creatoare de limbaj muzical iar improvizatia apare ca un joc manipulatoriu de configurații date, preexistente. În această ordine de funcționare a unei prestații interpretative creativitatea își are