“GRĂDINI SONORE”

(VII)[1]

La adăpostul liniștii: grădina-muzeu a muzicii clasice

Vlad Văidean

JAM SESSION

Pot să mă bucur că sunt așa cum sunt, alături de toți ceilalți, într-o lume a cărei frumusețe stă tocmai în această dublă lucrare a ei: o dată pentru că pur și simplu este, a doua oară pentru că se exprimă pe sine lăsându-se modelată prin filtrul simțurilor noastre. Oricât de îngust ar fi acest filtru, e totuși o bucurie că există materia și un simț care să o poată pipăi. E o bucurie că există sunete și în același timp un simț al auzului care să le poată percepe. E o bucurie că există lumină, că există forme și culori, laolaltă cu ochii capabili să le vadă.

Îmi imaginez interacțiunea simțurilor noastre cu natura înconjurătoare ca pe un fel de *jam session* necontenit; trierea și structurarea afluxului de informații senzoriale e o perpetuă improvizație, ce merge înainte chiar fără știrea conștiinței noastre. Avem însă și șansa de a deveni conștienți de nelimitata imensitate a acestui concert din care facem parte, de a ne croi mai bine și mai frumos calea prin complexitatea lui copleșitoare, de a dobândi un grad suficient de umilință pentru

[1] Text prezentat în cadrul Simpozionului „Grădina Vorbelor” coordonat de muzicologul Vlad Văidean, ce a deschis ediția a 15-a a Festivalului Internațional de Muzică Contemporană MERIDIAN – „Grădini Sonore”. Director artistic: Diana Rotaru

a ne accepta bucuroși locul infinitezimal ce ni s-a dat. E șansa pe care unii dintre noi ne-o oferă nouă tuturor prin intermediul creațiilor artistice.

Dar, pentru ca să-și poată împlini această menire cardinală – faptul de a ne deschide ființa față de întregul din care suntem doar o mică parte –, cum ar trebui să fie o creație artistică? Poate că pur și simplu vie, ceea ce înseamnă, în cele din urmă, independentă de creatorii și contextele ce au făcut-o posibilă. Capacitatea ei interioară de a-i mișca, deci de a nu-i lăsa indiferenți pe cei care intră în contact direct cu ea – iată un posibil indiciu al faptului că este vie, căci la fel ne obligă să reacționăm, să nu rămânem impasibili și faptul de a intra în contact direct cu o făptură vie.

Dar cum poate deveni o creație artistică vie? S-ar putea ca una din posibilități să rămână tot strămoșeasca ei încercare de a imita natura? Dar nu căutând să se asemene propriu-zis cu fenomene sau elemente din natură, cât mai degrabă să funcționeze ca și natura; deci nu angajându-se într-un raport mimetic direct, ci oglindind natura „în maniera ei de operare". Mulți s-au arătat fascinați de acest principiu estetic; în vremurile mai recente, el îi este adesea atribuit lui John Cage, care susținea că l-a învățat de la istoricul de artă indiană Ananda Coomaraswamy. Acesta din urmă l-a preluat însă la rândul lui, exact în aceeași formulare – *ars imitatur naturam in sua operatione* –, de la Sfântul Toma d'Aquino. Iar o ipostază și mai veche a aceleiași idei e chiar concepția aristotelică despre *téchnē*, noțiune prin care grecii antici înțelegeau deopotrivă îndemânarea artistică și cea meșteșugărească.

Dar ce poate să însemne mai exact această idee – că o creație artistică devine valoroasă dacă reușește să imite natura în modul ei de operare? Răspunsul depinde de înțelegerea faptului că ceea ce denumim natură este, în definitiv, un chip al necesității. Atunci devine evident că, în artă, nu contează nicidecum perfecțiunea, ci acel grad misterios de coerență care face din opera de artă ceva esențial, ceva ce reușește să-și găsească locul în lumea noastră exact așa cum este, ceva de care ajungem să nu ne mai putem lipsi. Este aceeași forță de impunere, aceeași blândă autoritate a oricărui fenomen despre care știi că stă în firescul lucrurilor, că nu poate și nici nu trebuie să fie altfel. Creația artistică valoroasă dă impresia că în nicio porțiune a ei nu poate fi altfel decât așa cum a ajuns să

fie; că se desfășoară și dăinuie cu aceeași naturalețe și desfătătoare necesitate cu care apa curge, vântul bate, flacăra arde, iar pământul ține.

Dintre toate ființele, omul rămâne singura de care natura pare să nu aibă mare nevoie. De aceea și caută să sporească frumusețea lumii prin jocurile sale artistice – pentru a se mângâia cu iluzia că, făcând din frumusețe ceva necesar pentru propria lui evoluție, probabil că astfel reușește totodată să se facă cumva necesar și împrejurimilor ce-l fac posibil. O frumoasă iluzie, desigur. Indiferența impersonală a naturii e suverană, iar creațiile artistice valoroase nu fac decât să-i îndulcească evidența; prin filtrul lor, aceasta devine îngăduință – îngăduință a naturii de a ne savura și devora, îngăduință de care depinde însăși supraviețuirea noastră.

DE LA NATURĂ LA CULTURĂ

Deși de obicei este considerată o artă prin excelență abstractă, muzica poate fi la rândul ei înțeleasă ca avându-și originea, ca și celelalte arte, în propensiunea omului pentru imitarea naturii. Căci, în timpurile preistorice, când strămoșii noștri trăiau complet imersați în habitatul sălbatic, în ce altceva să fi constat principala lor sursă de creativitate muzicală dacă nu în imboldul de a imita sau de a reacționa emoțional la sunetele organice, la forțele și mișcările ciclice din lumea naturală? În permanență întâmpinați, mângâiați sau asaltați acustic de ciripitul păsărilor și urletul lupilor, de căderea ploilor și de freamătul frunzelor, de murmurul izvoarelor sau de bătăile propriilor inimi, primii oameni se vor fi simțit impulsionați să emită la rândul lor niște sunete demonstrative, să-și adauge propria semnătură sonoră pe densul și variatul suport al polifoniei ambiante. Urechile lor receptive s-au angajat în operațiuni tot mai fine de recunoaștere și colecționare a fenomenelor sonore înconjurătoare; mințile lor au început să se preocupe tot mai intens de organizarea sonorităților în tipare regulate; iar imaginația și îndemânarea lor vocal-instrumentală au atins modalități tot mai rafinate de imitare și totodată de împodobire, de stilizare și combinare a sugestiilor oferite de sunetele naturale – până când toate aceste eforturi au ajuns să dezvolte o anumită logică intrinsecă. Au ajuns, altfel spus, să

semene tot mai mult cu ceea ce astăzi numim „muzică”: un tip de manipulare ne-lingvistică a sunetelor, capabilă să le structureze și să le subordoneze unei intenții conștiente.

Aici este vorba, de fapt, despre instinctul general uman de a transforma natura în cultură. Iar la baza acestui instinct acționează tocmai mecanismul înnăscut al imitației, care ne programează să păstrăm, să îmbunătățim treptat și să transmitem informații și practici de la o persoană la alta și din generație în generație. Privită din această perspectivă, evoluția culturală funcționează după același principiu ca și evoluția biologică, anume se adaptează prin prelucrări și reconfigurări ale unor capacități existente în prealabil, iar nu prin inventarea unor mecanisme inedite. Cultura începe prin a fi nu atât rezultatul unui proces creator, cât mai degrabă acela al unui efort continuu de a prepara materialele crude, neprelucrate, ce se află deja disponibile în natură, de a le transforma într-o materie bine gătită, modelându-le și adaptându-le în concordanță cu nevoile, gusturile și motivațiile noastre. Natura ne aprovizionează, iar noi construim; recoltăm ingredientele naturale, le măsurăm, le amestecăm și preparăm, până ce fuziunea lor devine toată varietatea de comportamente, obiceiuri, abilități, metode și norme ce alcătuiesc cultura în întregul ei.

Trebuie spus însă că tot acest proces de transformare a naturii în cultură a căpătat treptat, îndeosebi în civilizația occidentală, valențele unui proiect de emancipare. A devenit, adică, expresie a voinței omului de a-și croi un loc al său pe planetă (sau mai degrabă de a transforma întreaga planetă într-un loc numai al său) și de a-și instaura astfel controlul asupra mediului. Altfel spus, civilizația occidentală s-a angajat într-o distanțare progresivă și, până la urmă, într-o separare față de natură. Apoi, chiar în interiorul civilizației a mai apărut, o dată cu mentalitatea iluministă, încă o importantă linie de demarcație – aceea care a pus arta pe făgașul unui traseu distinct, ce o separa de restul activităților omenești. Este ideea tipic occidentală de „artă pentru artă”, care postulează caracterul autonom al valorii estetice. Potrivit acestui tip de gândire, prelucrarea efectivă a unui material cu potențial artistic trebuie să-și delimiteze net câmpul de acțiune, să statueze, adică, identitatea obiectului artistic finit prin sustragerea lui din fluxul fenomenelor și evenimentelor nediferențiate ce se învălmășesc

în câmpul experiențelor cotidiene. Altfel spus, pentru a avea efectul scontat, opera de artă trebuie să se distingă de zgomotul de fond al realității, să se profileze ca o oază de sens și liniște ordonatoare, suficientă sieși, încărcată în propria-i formă autonomă și autotelică, orientată exclusiv înspre propria-i finalitate lăuntrică, fără să facă nicio referire la lumea exterioară, fără să demonstreze, fără să reprezinte, fără să semnifice nimic în afara propriei completitudini. Astfel ar putea fi rezumată modalitatea clasică de definire și clarificare formală a operei de artă.

LINIȘTEA ÎNGHEȚATĂ

Așa-numita „muzică clasică" a urmat la rândul ei aceeași cale ce duce la izolarea estetică: a devenit o artă autoreferențială, în cadrul căreia vechiul mecanism imitativ se raportează mai degrabă la propria ei substanță decât la originile ei naturale. Aceasta nu înseamnă altceva decât că sunetele considerate muzicale sunt niște entități supuse unui intens proces de abstractizare și raționalizare, deci sunt detașate cât mai mult față de sursele lor organice. Iar posibilitatea de a concepe un eveniment sonor în logica valorii estetice, de a-l instaura, așadar, ca operă artistică, datorează tocmai liniștii un prim și esențial gest constitutiv. Oricât de paradoxal ar suna, se poate afirma că majoritatea lucrărilor muzicale ce fac parte din tradiția canonului muzical occidental împărtășesc (sau, dacă nu, sunt prezentate în așa fel încât să pară că împărtășesc) tocmai menirea de a deveni împliniri ale liniștii. Faptul de a justifica destrămarea liniștii care o precedă (și care o face, deci, posibilă); apoi faptul de a motiva întoarcerea în sânul liniștii cu care se încheie (și pe care a făcut-o, deci, posibilă) – astfel poate fi perceput destinul operei de artă muzicale.

Dar acest destin nu se poate desfășura decât într-un spațiu special amenajat. Alături de muzee, biblioteci și săli de teatru sau de cursuri școlare, sala de concerte face parte dintr-o categorie mai largă de spații laice care, tocmai prin faptul că alcătuiesc enclave de liniște, refugii provizorii în afara tumultului cotidian, capătă potențialul unei aure sacrale, derivate din ambianța, la fel de imersată în liniște contemplativă, a catedralelor și a mănăstirilor. Toate ar putea fi considerate, de

fapt, un fel de grădini artificiale, întrucât împărtășesc cu grădinile naturale același rost de a demarca un spațiu ritualic de reculegere și de revigorare spirituală. În privința sălilor de concerte, ele nu sunt numai recipiente, ci și bariere ce împiedică năvălirea nedorită a zgomotelor din exterior, în aceeași măsură în care limitează gradul în care sunetele produse în interiorul lor pot „scăpa" în afară. Într-un anumit sens, sălile de concerte ar putea fi concepute drept obiectivări concrete ale liniștii. De aceea, poate că bine cunoscutul comentariu prin care Goethe numea arhitectura „muzică înghețată" ar trebui răsucit în direcția opusă: dacă arhitectura într-adevăr „îngheață" ceva, atunci acel ceva este tocmai liniștea.

Liniștea contemplativă este precondiția caracterului autonom pe care îl capătă orice fel de muzică interpretată în sala de concerte. Altfel spus, prin simplul fapt că e înrămată de către liniștea contemplativă, muzica dobândește nu doar libertatea, dar și sarcina de a articula trecerea timpului în concordanță cu un tip de logică muzicală intrinsecă, iar nu cu necesitățile eterogene ale unor activități extramuzicale (precum pașii de dans sau rutina muncii). Acesta e idealul muzicii autonome: generarea unui timp muzical a cărui coerență să atingă stadiul în care orice element sau orice tip de relație de pe parcursul unei lucrări muzicale să poată fi justificate în termenii regulilor sale interne, deci în termenii logicii intrinseci acelei lucrări muzicale. De aceea, spre deosebire de muzicile de dans ce răsună în baruri, de sonoritățile ambientale ce tapisează cu amabilitate recepții și *cocktail*-uri rafinate, de impulsurile sonore ce ritmează exercițiile fizice dintr-o sală de *fitness*, de intervențiile corale mai mult sau mai puțin măiestrite de pe parcursul unei slujbe religioase – toate muzici însoțitoare, neînrămate precis, a căror menire rezidă în altceva decât în ele însele –, interpretarea unei piese muzicale destinate ascultării conștiente trebuie să capete statura unui eveniment dramatic, chiar teatral, care prezintă, în această calitate, o acțiune cu un început, un cuprins și o încheiere, o acțiune caracterizată, prin urmare, de un anumit grad de completitudine intrinsecă. Cu alte cuvinte, actul artistic muzical trebuie să depene o poveste, să își contureze propria lume ficțională.

Chiar dacă, în cazul muzicii, o astfel de lume nu poate avea nimic de arătat ori de spus în sensul propriu al cuvântului

– întrucât, după cum bine se știe, spre deosebire de pictură, sculptură și literatură, esența muzicii rezidă tocmai în capacitățile ei non-figurative și non-referențiale –, rama tăcerii amplifică iluzia că opera de artă muzicală se desfășoară într-o lume ficțională distinctă, și într-un timp al ei, diferit de cel cotidian. Așa cum formula „a fost odată ca niciodată" trasează hotarul narativ, instaurând universul de existență al basmului, la fel, tăcerea înrămează opera de artă muzicală, ca un elixir magic care îl face pe spectator să dea uitării faptul că, percepute în literalitatea lor intrinsecă, sonoritățile muzicale nu etalează, în realitate, reprezentări ale fenomenelor exterioare, nici nu transmit conținuturi propoziționale precise. Toate acestea constituie adăugiri semantice operate de mințile celor care mânuiesc în mod muzical sonoritățile (compozitorii și interpreții), apoi ale celor care le receptează și decodează (ascultătorii și criticii muzicali).

De fapt, cerința impusă de ascultarea conștientă – păstrarea tăcerii – este de natură să îi reamintească oricărui ascultător că de el depinde, într-o măsură covârșitoare, posibilitatea muzicii de a se desfășura *ca și cum* conținuturile ei comunică într-adevăr, chiar dacă într-un plan imposibil de redat în cuvinte ori imagini. În acest sens, liniștea exterioară, cea percepută cu urechile, trebuie translată în interior, unde să devină liniștire a minții, disponibilitate a atenției de a se concentra. Premisă esențială nu numai a ascultării conștiente a muzicii, ci, la drept vorbind, a oricărei acțiuni omenești coerente, aceasta este o stare de spirit echivalentă cu ceea ce părinții bisericii au numit *isihie*: aidoma ramei ce împrejmuiește un tablou, și aidoma tăcerii ce înrămează o piesă muzicală, liniștirea minții și concentrarea atenției acționează la rândul ei ca o ramă în jurul oricărei osteneli roditoare, fie că e vorba despre construirea unei case, schimbarea unui bec, verificarea unui bilanț contabil sau purtarea unei discuții. Desigur, activitățile zilnice pot continua foarte bine și chiar se pot dovedi eficiente și dacă nu sunt găzduite între ramele unei asemenea dispoziții sufletești. Dar, în acest caz, ele vor lua inevitabil chipul prezenței constante și rutiniere a muzicilor menite să treneze în fundalul receptării auditive; se vor transforma, deci, într-un soi de tapet difuz, alcătuit din tipare ce se repetă indefinit, fără niciun început, cuprins ori sfârșit perceptibil.

MARGINEA FRONTALĂ A RAMEI TĂCUTE

Liniștea contemplativă pe care o pretinde mediul sălii de concerte reprezintă procedeul cel mai emblematic pentru trezirea conștiinței estetice în plan muzical, pentru declanșarea unei dispoziții psihologice care să transforme receptarea auditivă pasivă în ascultare participativă, însuflețită de dorința de a percepe și a înțelege cât mai mult din ceea ce are de oferit un eveniment muzical cu pretenții artistice. Astfel, atunci când, într-o situație de concert tradițională, răsunetul aplauzelor tocmai s-a stins, bagheta dirijorului tocmai s-a ridicat, iar interpreții sunt gata de atac, survine o zonă-tampon liminală, ce îi atenționează în mod retoric pe toți cei implicați în actul muzical că clipa răpirii în timpul mântuit al operei de artă a sosit. Pentru a resimți o astfel de translare simbolică a lumilor ca pe o transportare spirituală, ascultătorii sunt chemați să contribuie nu numai la curățarea câmpului auditiv prin tăcere, ci și la purificarea dispoziției lor interioare prin liniștire a minții. De altfel, această strunire a zvonurilor dinăuntru contează mult mai mult decât simpla reprimare a emisiilor sonore, întrucât liniștea obținută într-o sală de concerte (și orice fel de liniște, până la urmă) va rămâne întotdeauna una relativă; oricât s-ar strădui știința acusticii să aplaneze reverberațiile vieții din afară, simpla prezență a ființelor vii dă naștere unor zgomote adiacente (șoapte, foșnete, scârțâieli etc.) care contaminează puritatea vizată a acestei tăceri preliminare. De aceea, se poate spune că rama tăcută a unui concert se cere ea însăși înrămată printr-un mod idealizat de audiție muzicală: orice sunet accidental survenit pe parcursul perioadei de liniște trebuie trecut cu vederea, redus practic la tăcere, astfel încât, în locul lui, să poată fi „auzit” și asumat interior ecoul purificator al liniștii.

Să fie însă înrămarea doar un tip de semnalizare exterioară ce marchează în mod tacit faptul că, de o parte a ei, sălășluiește opera de artă, iar de cealaltă parte se întinde nediferențiat restul lumii? Are ea doar funcția meta-comunicativă a granței care pur și simplu anunță, neutră, că aici se termină lumea reală și începe lumea artei, sau că aici opera de artă se încheie, iar lumea reală preia din nou controlul? Sau mai degrabă însuși demersul artistic trebuie să fie capabil să o genereze, dobândindu-și tocmai astfel, prin

această umplere cu conținut simbolic a ramelor sale, statutul de operă de artă, deci împlinind tocmai astfel exigența autodefinirii estetice? Funcționalitatea procedeului estetic al înrămării este, de fapt, una eminamente paradoxală: ea separă obiectul artistic de împrejurimile externe, însă în același timp trebuie să îl separe și de ea însăși. Ambiguitatea localizării ei aproape că amintește de comportamentul unei particule cuantice: privită dinăuntrul conținutului artistic, rama pare să se dizolve în ambianța externă; privită însă dinafară, ea face corp comun cu opera de artă, contopindu-se, în mod insesizabil, cu aceasta. Nu poate fi poziționată cu precizie nici în interiorul obiectului artistic, nici în contextul exterior, ci e mai degrabă just să se considere că aparține, simultan, ambelor dimensiuni. Ea produce *de-finirea* operei de artă tocmai în sensul în care îi conferă determinațiile și statornicia unui caracter *finit*. Ea nu reprezintă doar o demarcație, o suprafață goală, o mărginire negativă, menită să semnaleze ceea ce *nu* este opera de artă; dimpotrivă, în exterioritatea ei se proiectează de fapt identitatea formală inconfundabilă a unei interiorități care a ajuns în posesia propriei sale prezențe. Altfel spus, intrarea în lumea operei de artă nu poate începe decât după ce s-a sfârșit intrarea în spațiul volatil al ramei. Trebuie ca, în prealabil, obiectul artistic „să fie gata", adică să încorporeze limita definitorie a ramelor sale, pentru ca, abia mai apoi, să-și înceapă, în conștiința celui care îl contemplă, existența sa în calitate de obiect artistic.

Să medităm, de pildă, la una dintre cele mai emblematice ipostaze ale tăcerii preliminare, celebrisima pauză de optime care inaugurează așa-zisul „motiv al Destinului" din incipitul *Simfoniei a 5-a* de Ludwig van Beethoven. Să nu aibă oare decât funcția elementară de a asigura completitudinea metrică a primei măsuri? Să nu fie oare decât pur și simplu o convenție scriptică, menită să preîntâmpine interpretarea greșită (ca un triolet) a subsecventei anacruze de trei optimi? Totuși, pauza respectivă apare utilizată pe mai departe, pe parcursul primei părți a simfoniei, într-o manieră cât se poate de strategică și chiar motivică, întrucât valoarea ei ritmică crește în etape, pe măsură ce expoziția formei de sonată înaintează înspre semnul de repetiție care o separă de secțiunea dezvoltătoare: după ce în măsura nr. 3 își menține durata de optime, în măsurile nr. 19-22 devine o pauză de pătrime cu

coroană, căreia, în măsurile nr. 56-57 i se adaugă o măsură întreagă de pauză generală, până când, chiar înaintea semnului de repetiție, culminează în două măsuri și jumătate de tăcere. Faptul că expoziția se încheie astfel, iar după aceea este stipulată reluarea ei, demonstrează tocmai voința compozitorului de a modela retrospectiv rama tăcută, inițial neîncadrată metric și neinscripționată în partitură, care precedă începerea simfoniei. Percepută retroactiv, tăcerea convențională dinaintea momentului în care dirijorul își înalță bagheta pentru a declanșa redarea muzicală poate acum căpăta formă în mintea ascultătorului în concordanță cu tăcerea funcțională care pecetluiește ultimele momente ale secțiunii expozitive.

O asemenea reducere la tăcere a însuși primului timp accentuat, și mai ales o asemenea pondere tematică acordată tăcerii, astfel încât acesteia să i se ofere prilejul de a ieși cu adevărat în prim-plan și de a se dovedi un element componistic cât se poate de activ, cel puțin la fel de important ca notele muzicale însele, cu care se află într-o perpetuă interacțiune, a fost de fapt posibilă numai în măsura în care reducerea la tăcere începuse să aibă loc și în plan instituțional. Căci chiar în acele prime decenii ale secolului XIX, muzicienii și ascultătorii lor au început să internalizeze obiceiul de a împărtăși, ca într-o rugăciune colectivă, câteva momente de tăcere respectuoasă și contemplativă, până când absolut orice vociferare externă sau internă se volatiliza definitiv, prilejuind astfel preacuvenita puritate a mediului în care muzica să poată să se pogoare, aidoma unei suflări cerești. După ce, până nu demult, plimbările printre scaune, gustările și taclalele acompaniaseră orice eveniment muzical, tăcerea tindea de acum să devină aura lucrărilor muzicale puse în scenă, cărora tocmai ea era menită să le confere putere de reverberație spirituală, separându-le de și înălțându-le peste împrejurimile prozaice ale vieții cotidiene. Sigur, acesta e rezultatul unei multitudini de procese de natură istorică, socială, culturală, estetică (elevarea romantică a muzicii instrumentale absolute și a concepției despre geniul creator, instaurarea canonului muzical clasic, ascensiunea socială a burgheziei, conceperea sălilor de concerte în logica unor spații muzeale ș.a.), procese a căror importanță nu poate fi aici decât minimal semnalată. Rămâne în orice caz evident faptul că Beethoven a sesizat și exploatat componistic

incipienta convenție a tăcerii lăsate în rândurile publicului; internalizând ceea ce ar fi putut rămâne doar de domeniul protocolului, al laturii formale a ritualului muzical, el a contribuit decisiv la autonomizarea estetică a artei muzicale.

Și tot Beethoven a experimentat, în debutul *Simfoniei a 9-a*, o și mai explicită inter-relaționare între muzică și liniște; anume, a pus-o pe prima să emane într-un mod aproape imperceptibil din cealaltă. E un fel de alegorizare sonoră a creației *ex nihilo*, ce pretinde domnia unei liniști depline în rândurile publicului pentru a putea fi percepută în toată amplitudinea sa ce vizează dimensiuni cosmogonice. E o situație în care, după cum s-a tot glosat în atâtea rânduri, ascultătorului i se pare că muzica ar fi răsunat deja de ceva vreme, sub limita audibilului, înainte să fi devenit suficient de răsunătoare pentru a putea fi percepută. Iar dacă e așa, atunci, gândind retroactiv, tăcerii preliminare, aceea de dinaintea începerii muzicii, trebuie să i se acorde și în acest caz o cotă parte din compoziția propriu-zisă. Popularitatea acestei abordări a crescut necontenit pe parcursul secolului XIX, iar o ipostază exemplară a ei poate fi regăsită în, de pildă, începutul poemului simfonic *Les Préludes* de Franz Liszt:

Ex. 1: Franz Liszt, *Les Préludes*, S 97, măs. 1-12.

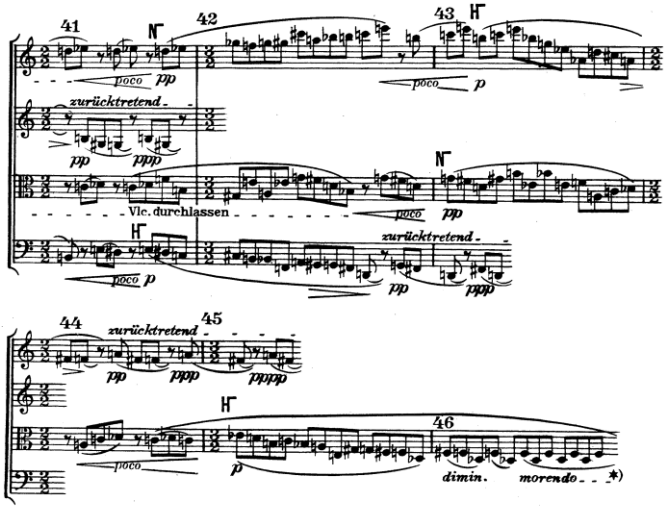
Aici, treptata ivire a muzicii din tăcere nu se mai limitează, ca în ultima simfonie beethoveniană, la o evocare metaforică, ci este încorporată în chiar demersul scriptic; primele sunete pizzicate ale coardelor sunt asociate cu pauze generale care astfel se integrează în, și, de fapt, declanșează întreaga evoluția muzicală ulterioară. Notabilă este și revenirea la tăcerea originară, petrecută în măsura nr. 9, unde suflătorii din lemn își dizolvă prima intervenție într-o pauză cu coroană: impresia e de demaraj reticent, de insuficiență a forței și a pregătirii necesare pentru ca muzica să se detașeze de condiția ei originară. Astfel, datorită profilului rarefiat, șovăielnic, pe care i-l conferă tăcerea interpusă în repetate rânduri, întreaga introducere a acestei lucrări pare o enormă anacruză ce pregătește secțiunea începută odată cu măsura nr. 35.

MARGINEA DORSALĂ A RAMEI TĂCUTE

Orice obiect de artă plastică necesită, tocmai pentru a putea fi înțeles în calitatea lui de operă artistică, un dispozitiv de încadrare, fie el precis structurat precum o ramă aurită arborată în jurul unei picturi, fie nebulos precum însuși spațiul muzeal în care este expusă, de pildă, o cutie goală, adică un obiect care, altminteri, este cu totul străin de valoarea estetică. S-ar putea spune însă că artele spectacolului (muzica, dansul, teatrul) au nevoie cu atât mai mult de un gest de înrămare, tocmai pentru că, în cazul lor, obiectele estetice sunt deducții metaforice ale unor *procese* estetice. Contactul propriu-zis cu ele nu se poate petrece decât în timp, astfel încât separarea lor de mediul extern, adică demarcarea timpului estetic în raport cu cel cotidian, constituie precondiția minimală și necesară pentru ca spectatorul să își dea seama când anume începe și se termină piesa respectivă. În absența unui asemenea procedeu de înrămare, fluxul haotic și nediferențiat al timpului cotidian s-ar deversa peste fiecare din capetele extreme ale compoziției muzicale. Spectatorul nu ar mai fi capabil nici să distingă gradul în care lucrarea muzicală a început să controleze dimensiunea temporală după propria măsură estetică, nici să aprecieze, în final, eliberarea completă a energiilor muzicale puse în mișcare pe parcurs.

Abia în momentul tăcerii finale opera de artă muzicală își cunoaște întregirea, revelându-se în mintea ascultătorului în ipostaza sa de entitate finisată, al cărei destin poate fi identificat și rememorat. Dezlegarea timpului artistic și reintegrarea ascultătorilor și a muzicienilor în timpul cotidian trebuie să se petreacă acum cu aceeași grijă responsabilă implicată în aterizarea unui avion. E o situație sensibilă mai ales în cazul pieselor ce se încheie printr-o stingere și cufundare treptată în tăcere: interpreții „îngheață" în postura ultimei mișcări, laolaltă cu dirijorul, care semnalizează „atingerea solului" printr-o coborâre treptată a brațelor; la rândul lor, ascultătorii care nu au nevoie de asemenea indicii pentru a conștientiza fuzionarea muzicii cu tăcerea vor resimți aplauzele premature ale celor nefamiliarizați sau prea entuziaști ca pe o „aterizare forțată" sau ca pe o rupere a vrajei, în măsură să compromită o bună parte din aroma de ansamblu a operei muzicale.

Finalul *Suitei lirice* de Alban Berg reprezintă unul dintre exemplele cele mai memorabile de stingere completă a muzicii (compozitorul notează de altfel indicația explicită *völlige Verlöschen*):



Ex. 2: Alban Berg, *Lyrische Suite*, partea a VI-a (*Largo desolato*), măs. 41-46.

În renunțarea treptată și individuală a fiecărui instrument la cântul său; în golirea fiecărui registru de orice conținut perceptibil; în faptul că însăși notația radicalizează semnificația tăcerii, căci nu o consemnează prin pauzele tradiționale, ci prin albirea efectivă a foii, prin retezarea portativelor; în fine, în singurătatea finală a violei, care rămâne să penduleze pâlpâitoare între sunetele unei semnificative terțe mari – *re bemol* și *fa* –, interval cât se poate de „disonant" în context atonal-serial; în toate acestea se aude nu doar un final inspirat, între altele, de piesă muzicală, ci o ipostaziere paradigmatică a noțiunii generale de final. Căci caracterul explicit prin care piesa își înscenează retragerea în tăcere reprezintă un proces ce intensifică la maximum legăturile dintre ascultător și muzică: pe măsură ce percepe apropierea piesei de inevitabilul ei sfârșit, ascultătorul resimte tot mai acut nevoia să păstreze concomitent în minte toate etapele prin care aceasta a trecut, opunând chiar un sentiment de rezistență în fața iminentului, implacabilului moment în care piesa va ține doar de domeniul amintirii.

O tratare similară poate fi întâlnită în finalul *Simfoniei a 9-a* de Gustav Mahler. Despre această copleșitoare pagină simfonică Leonard Bernstein a argumentat foarte convingător, în încheierea faimoaselor sale conferințe Norton de la Universitatea Harvard, că reprezintă o referință metaforică la faptul că Mahler își presimțea deja atât propria moarte, cât și amurgul unei întregi culturi muzicale, din care se simțea făcând parte ca ultim reprezentant. Dar, datorită faptului că se lasă destrămată de tot mai consistente hiatusuri ale tăcerii, punându-și astfel în scenă propria extincție, se poate considera că această muzică prezintă nu o metaforă a morții, ci chiar esența faptului de a muri. Atunci când Mahler ține să folosească de cinci ori indicația *ersterbend* pe parcursul ultimelor treizeci și trei de măsuri, el o face nu numai într-un sens metaforic, ci, printre altele, și pentru a sublinia iminența sfârșitului tăcut care apasă asupra orizontului muzical. E adevărat, orice opus muzical (orice de pe lumea asta, de fapt) e nevoit să înainteze înspre propriul sfârșit; însă când ochiurilor de tăcere li se permite să se caște lacome, luminând astfel destrămarea năvodului sonor, atunci e etalată reflecția asupra situației pe care nimeni și nimic nu o poate evita și dincolo de

care nimeni și nimic nu poate trece – e ceea ce Thomas Clifton numește „înlăturarea posibilității de a mai construi relații”:

> compoziția muzicală *este* în măsura în care e capabilă să prezinte un complex de relații muzicale și transcendentale; iar când tăcerea intervine pentru a elimina complet respectivele relații, atunci piesa în sine trece în neființă. [...] Vorbind într-un sens mai fenomenologic, dacă aș fi eu piesa muzicală, aș ajunge să am experiența propriului meu sfârșit în momentul în care aș deveni desprins în mod definitiv și irevocabil de legăturile pe care mi le-am format cu propriul trecut și cu orice viitor posibil[1].

Prin contrast însă cu limitele condiției umane, o piesă muzicală poate fi resuscitată, poate fi reînviată, ori de câte ori ea există în apropierea unei minți omenești dispuse să o retrăiască în memorie sau prin intermediul unei noi redări muzicale. Iar faptul că dobândește în plan artistic ceea ce în plan ontologic i se refuză, anume puterea de facere și desfacere a vieții și a morții, reprezintă pentru cel ce cântă și trăiește muzica o neîndoioasă consolare. Cuvintele lui Daniel Barenboim exprimă cel mai bine această idee pe care o considerăm finalul ideal al notațiilor de față:

> Muzica este o oglindă a vieții, pentru că ambele încep și sfârșesc în nimic. Mai

1 „...removing the possibility of constructing relationships. Just as mankid is a network of relationships, the composition *is* to the extent that it is capable of presenting a complex of musical and transcendental relations; and when silence intervenes to remove those relations completely, the piece itself passes over into nonbeing.”; „Speaking more phenomenologically, if I were the piece of music, I would experience my end when I become finally and irrevocably disengaged from relations which I have formed with my past and any possible future.” Thomas Clifton, „The Poetics of Musical Silence”, *The Musical Quarterly* 62, 2, 1976, p. 177, 176.

> mult, este posibilă, în interpretarea muzicii, obținerea unui păci interioare unice, în parte datorită faptului că muzicianul poate controla astfel, prin sunet, relația dintre viață și moarte, ceea ce reprezintă o putere care, în mod evident, nu le este acordată oamenilor în viața de zi cu zi. Din moment ce orice notă produsă de o ființă omenească are o calitate umană, apare senzația morții odată cu încetarea fiecărei note; iar prin intermediul acestei experiențe, apare transcenderea tuturor emoțiilor pe care aceste note le pot avea în scurtele lor vieți; se intră, într-un fel, în contact direct cu atemporalitatea[1].

P.S.: *Cu minime modificări, două secțiuni din eseul de față („De la natură la cultură” și „Liniștea înghețată”) au făcut obiectul unei comunicări prezentate în cadrul simpozionului „Grădina Vorbelor”, ce a deschis Ediția a 15-a a Festivalului Internațional de Muzică Contemporană MERIDIAN – „Grădini Sonore” (director artistic: Diana Rotaru). Prima secțiune („Jam session”) a constituit o meditație post-factum pornind de la același eveniment, iar analizele cuprinse în ultimele două secțiuni sunt preluate din dizertația mea de master. Recitite în contextul sistării cvasi-totale a vieții de concert, pe care a impus-o pandemia de Covid-19, asemenea glose mi se par acum desprinse dintr-o altă lume, dacă nu chiar oarecum iresponsabile. „Țara arde și baba se piaptănă”. Am riscat totuși scoaterea lor defazată la rampă, tocmai întrucât am credința că,*

[1] „...music is a mirror of life, because both start and end in nothing. Furthermore, when playing music it is possible to achieve a unique state of peace, partly due to the fact that one can control, through sound, the relationship between life and death, a power that obviously is not bestowed upon human beings in life. Since every note produced by a human being has a human quality, there is a feeling of death with the end of each one, and through that experience there is a transcendence of all the emotions that these notes can have in their short lives; in a way one is in direct contact with timelessness.” Daniel Barenboim, *Everything is Connected. The Power of Music*, Phoenix, Orion Books Ltd., London, 2009, p. 10.

pe lângă îmbucurătoarele surogate online, intensa interacțiune mentală dintre artiști și spectatori își va recăpăta cândva vitalitatea cu atât mai sporită, cu atât mai mult prețuită, cu cât absența ei va fi constituit o dureroasă învățătură. Cultura împreună-ascultării muzicii într-o stare de liniște concentrată va rămâne vie atâta timp cât vor rămâne în picioare civilizația și nevoia omului de introspecție împărtășită.

SUMMARY

Vlad Văidean

Harbored by Silence:
the Museum-Garden of Classical Music

Positioned at the initial and also at the final extremity of the musical phenomenon, silence contributes to the demarcation of musical works out of their natural environment, giving them distinct identity and aesthetic autonomy. No way one may say that this is merely a conventional or even ornamental element; on the contrary, the silence is an intrinsic part in the definition of a work of art, in a way that it produces their *de-fin(AL)ing,* it gives them steadiness and finite character. Furthermore, if one considers silence from the audience's perspective it becomes obvious that the silence that frames classical music performance is the one responsible with the transition from the passive and daily "to hear" up to the active and ritualized "to listen". I have analyzed, from this perspective, the two sides of the silent frame: the one in the front, that precedes the beginning of the music is characterized through an intense psychological tension, vibrating at the listeners' expectations, and the one in the back that seals the music, is emptied dry by any expectation, vibrating instead with the spiritual essence of the recently ended music. There are mentions of some particular cases of musical works that well out and slowly dissolve in silence, therefore they internalize symbolic silence at the beginning and at the end of the music, turning it into an active and creative element.