

Sunt compozitor

Liviu Dănceanu

1. Compoziția muzicală între construcție și de-construcție



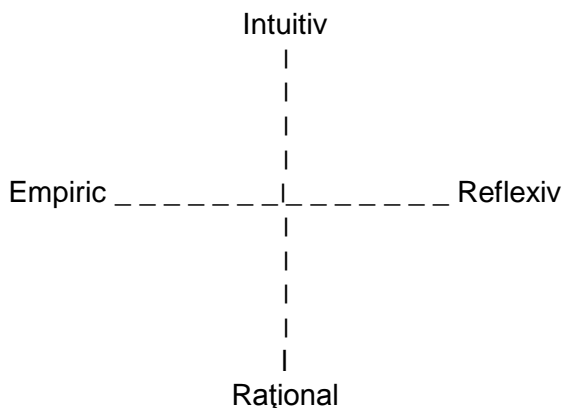
A compune înseamnă, în definitiv, a ști că ceea ce nu a fost încă produs în sunet, nu are vreun alt sălaș, nici nu reprezintă vreo prescripție, ci este doar virtualitatea unei locuințe imanente a unui sens unic, nepereche. Dar poate fi oare sensul de-construit? Adică

transformat în non-sens sau în anti-sens? „Forma, spunea Derrida, fascinează atunci când încă mai posezi capacitatea de a înțelege forța din interior”. O aserțiune care îi dă apă la moară lui Nietzsche, cel care paria pe creație și nu pe alcătuire. Cum rămâne însă cu de-construcția? Mimându-l pe Derrida, unii compozitori solicită zdruncinarea formei, îmbrâncirea soluțiilor arhitectonice, îmbrăcate în veșminte sistematizate. Pentru ei, solicitările structuraliste devin doar iluzii ale libertății de compunere, reclamând dislocări și izgoniri, evacuări și destrămări ale schemelor formale îndelung polisate de către tradiția muzicii savante. Opusul „sfârtecat” – ca să folosim un termen introdus de Jean Rousset – reprezintă prioritatea de-constructiviștilor, ce își pot revendica, la o adică, ascendența de o acută notorietate instaurată, în zona culturii literare, de un Bachelard, Raymond, Picon ori Starobinski, dar care, în plan componistic sonor, comportă doar înrudiri și filiații răzlețe (poate, un John Cage pe alocuri, un Eric Satie, în ordine factuală ori un Morton Feldman în plan, mai degrabă, psihologic). Unii l-ar putea chiar invoca pe Beethoven, maestrul dezvoltărilor prin eliminare, al surpărilor și ruinărilor

microstructurale. Numai că „titanul din Bonn” a fost „lucrătorul” ce a ținut permanent și vânjos într-o mână pikamerul și în cealaltă mistria, jucând deopotrivă, aproape instantaneu, rolul spărgătorului și betonistului, demolatorului și ziditorului. În definitiv, secretul lui Beethoven constă în faptul că muzica lui se clădește din dărâmături și se dărâmă din ceea ce compozitorul clădise anterior. Dar, de-construcția este solidară scrierii cu care poate intra într-un fel de curioasă simbioză. Rostirea orală (improvizația) este, dimpotrivă, mai puțin susceptibilă de a fi supusă de-structurării. Lasă că încrustarea muzicii în partitură restrânge și constrânge, dar iată că această încrustare lansează și invitația la destrămarea scrierii respective. Ceea ce duce, inevitabil, la deturnarea comunicării mesajului artistic: Merleau-Ponty crede despre comunicare că nu reprezintă un simplu recurs al creatorului la anume semnificații, care ar face parte dintr-un *a priori* al spiritului uman: „comunicarea este cea care le suscită prin antrenare sau printr-un fel de acțiune oblică. În cazul scriitorului, gândirea nu dirijează limbajul din exterior; scriitorul este el însuși asemenea unui nou idiom care se construiește”. La fel și compozitorul, în investitura sa deplină, autentică, trebuie să se surprindă pe sine, să se autoinițieze în propria-i gândire sonoră, situație în care construcția devine inoperantă, neputând fi implementată din motive de incompatibilitate. Mai mult, speța respectivă frizează absurdul, tocmai pentru că opusul muzical savant e întemeietor, prin urmare, imprevizibil și de ne îngrădit, fiind defectiv de acel vector inaugural dez-membrator. Dezechilibrarea ordinii macrostructurale (de o pronunțată implacabilitate) ori deșirarea cusăturilor microstructurale (la fel de ne iertătoare în varianta ideală), nu numai că nu garantează sensul, dar poate eroda însăși semnificația opusului.

2. Coordonatele compoziției muzicale

Să ne imaginăm compoziția muzicală ca fiind produsul unui sistem de coordonate, în care axa abscisei trasează distincția dintre empiric și reflexiv, iar axa ordonatei operează diferența dintre intuitiv și rațional.



Actul creator îmbracă, astfel, haina unui câmp dichotomic, irigat de opoziții polare, ce relevă o cotă mereu fluctuantă a raportului dintre conștient și inconștient, iar, în ultimă instanță, dintre voință și puțință. Dar, și voința și puțința compozitorului sunt la cheremul ponderii pe care o manifestă una sau alta dintre configurațiile celor două raporturi binare poziționate pe axele de coordonate. Descoperim, astfel, patru ipostaze posibile (virtuale):

i) când se impune latura empirică, înseamnă că opusul sonor interacționează semnificativ cu exteriorul, în special cu sursele extramuzicale, întrunindu-se condițiile dezvoltării unei muzici narrative, de orientare programatică, conceptuală ori însoțitoare;

ii) când predomină dimensiunea reflexivă, demersul componistic are toate șansele să se orienteze precumpănit către muzica pură, fiind alimentat de surse propriu-zis muzicale, iar posibilitatea ca produsul sonor să poarte o tentă contemplativă este, în acest caz, apreciabilă;

iii) când autorul pune accentul pe intuiție, atunci compoziția muzicală evidențiază o alcătuire sumară, nu de puține ori cu nuanțe improvizatorice, în același timp ea va fi spontană și directă;

iiii) când muzica este creată în principal prin convocarea rațiunii, ea se înscrie în categoria lucrărilor

savante, docte, intens formalizate, de o sporită complexitate gramaticală, frecvent sofisticate și controlate la nivelul parametrilor sonori.

Condiționările reciproce dintre aceste patru ipostaze decupează o serie de combinații posibile, grație cărora un opus se poate fundamenta pe un proces:

a) empiric-intuitiv; b) reflexiv-intuitiv; c) empiric-rațional; d) reflexiv- rațional.

Iar dacă luăm în calcul și cota fluctuantă a poziției dintre conștient și inconștient, vom avea tabloul celor opt tipuri de scenarii ce pot pune în operă o întreprindere componistică:

A) empiric-intuitiv-inconștient; B) empiric-intuitiv-conștient; C) reflexiv-intuitiv-inconștient; D) reflexiv-intuitiv-conștient; E) empiric-rațional-inconștient; F) empiric-rațional-conștient; G) reflexiv-rațional-inconștient; H) reflexiv-rațional-conștient.

Observăm că majoritatea scenariilor – A, C, D, E, F, H – sunt realiste, verosimile. Există, însă, și două scenarii utopice: B și G (este o contradicție în termeni să se compună într-un mod empiric-intuitiv și conștient ori reflexiv-rațional și, totodată, inconștient; aceste scenarii sunt posibile doar în plan teoretic, speculativ). Și unele, și altele reprezintă, în fond, forme abstracte, generalizate ale unei realități supusă imaginației combinatorice, în nici un caz, tipare geometrice ale acestei realități.

3. Felurile de a compune muzică

În fața foii albe cu portative, compozitorul poate adopta fie o atitudine empirică, axată predominant pe tatonarea unor experiențe senzoriale mai mult sau mai puțin efemere, spontane ori, dimpotrivă, sedimentate, premeditate, fie una predilect reflexivă, în care inteligența, rațiunea, judecata filtrează, rafinează și deliberează fiecare gest creator. Atitudinea empirică dislocă un model experimental, credincios orientărilor avangardiste, prospective prin însăși natura lor, și

solidar direcției pe care Ștefan Niculescu o denumea generic „fuga înainte”, adică inventarea unei ordini individuale pe cât posibil fără înaintași și chiar fără epigoni, dar și un model experiențial, nutrit de rutina unor reușite consacrate de istoria muzicii, reușite pe care unii compozitori contemporani încearcă să le re-editeze și să le actualizeze sub forma unor curente, ce vor primi, invariabil, prefixul „neo”. La rândul ei, atitudinea reflexivă provoacă fie un model analitico-sintetic, fundamentat pe re-compunerea proiectului componistic din părțile lui componente, părți clivate în urma unei investigații prealabile (așa cum se întâmplă, bunăoară, în imensa majoritate a literaturii muzicale clasico-romantică, bazată pe pluri-tematism și, în consecință, pe un travaliu dialectic de tipul teză-antiteză-sinteză), fie un model holistic, prin care se vizează întregul, fără a-l cliva și fără a-i aplica o retorică analitică (așa cum sunt concepute, de pildă, opusurile impresioniste ale lui Debussy ori cele texturiste ale școlii poloneze postbelice). Modulând într-o oarecare măsură perspectiva, observăm că cele patru feluri de a compune muzică induc tot atâtea genuri (specii) sonore:

1. Prin aplicarea modelului experimental se naște muzica electronică, cu întregul ei alai de paradigme și de denumiri: concretă, electroacustică, asistată de calculator, acumatică, diagonală, efectologică.
2. Modelul experiențial determină toată cohorta genurilor de consum sau de divertisment: rock, jazz, pop, folk etc.
3. Exersarea modelului analitico-sintetic favorizează apariția genurilor redevabile muzicii așa-zisă cultă ori savantă: simfonie, sonată, lied, fugă, temă cu variațiuni, rondo s.a.m.d.
4. Modelul holistic întemeiază genurile de contact: muzica fusion, globală, sincretică, sinestezică.

În funcție de însemnătatea intuiției sau a rațiunii, travaliul componistic este nesecvențial, continuu (aflat sub impulsul emoțiilor, al afectivității, în general) și secvențial,

discontinuu (reglat de mecanisme logice, formalizante). Ponderea exprimării secvențiale sau nesequențiale al comportamentului creator provoacă patru categorii de muzici, ce acoperă o mare parte din arealul artei sunetelor:

- I) muzică secvențial exozitivă;
- II) muzică secvențial dezvoltătoare;
- III) muzică nesequențial improvizatorică;
- IV) muzică nesequențial repetitivă și minimală.

Practica a demonstrat că modelele componistice nu se exprimă autonom, independent, ci glisează de la un model la altul, în funcție de natura procedeelelor (tehnicilor de compoziție) datorită cărora se consumă actul creației. Astfel, procesul componistic se poate realiza recurgând la:

- a) abstractizare (experimental → holistic);
- b) concretizare (holistic → experimental);
- c) totalizare (analitico-sintetic → holistic);
- d) atomizare (holistic → analitico-sintetic);
- e) tatonare (analitico-sintetic → experimental);
- f) conceptualizare (experimental → analitico-sintetic);
- g) subiectivare (experimental → experiențial);
- h) obiectivare (experiențial → experimental).

Abstractizarea vizează plantarea prospecțiilor individuale pe ogorul experiențelor colective (vezi muzica acusmatică).

Concretizarea extrage din zonele bătătorite ale istoriei muzicii, într-o manieră pragmatică și speculativă, acele protuberanțe capabile să dea startul unei noi și insolite aventuri componistice (vezi muzica arhetipală).

Totalizarea pune accentul pe însăilarea - nu de puține ori apelând la colaj - și perspectivarea - grație clasificărilor de circumstanță - unor paradigme consacrate în istoria muzicii (vezi muzica fusion).

Atomizarea desface iarmarocul holistic în unități pe care le disecă și le controlează de pe poziții dialectice (vezi noua complexitate).

Tatonarea eliberează elanurile circumscrise soluțiilor clasificate, preferând rezolvările mai puțin riguroase, chiar aleatoare (vezi noua simplitate, muzica improvizatorică ori cea minimală și repetitivă).

Conceptualizarea fixează obiectele și evenimentele sonore întâmplătoare, ocazionale în formule supravegheate prin intermediul unor tehnici analitice și sintetice îndelung vehiculate de marea literatură muzicală (vezi muzicile concrete).

Subiectivarea topește elementele de noutate într-un flux ideatic asumat drept cadru formal și conținutistic orientat în interior către supramuzică și în exterior către submuzică (vezi muzicile conceptuale).

În sfârșit, obiectivarea transferă anumite procese, fenomene, tehnici din zona extra- și meta-muzicalului în contul muzicii pure (vezi muzicile fractale sau muzicile stockistice).

Recursul la toate aceste procedee ține de conduita compozitorului, în sensul că utilizarea lor se cade a fi făcută în măsura stilului asumat și pe măsura esteticii vizate. În nici un caz, nu rupi un întreg crâng pentru a-ți pune la butonieră o floare.

4. Vibrație și valoare

Muzica este înainte de toate vibrație: vibrația aerului în tuburile sonore, vibrația corzilor, a membranelor, în definitiv, a oricărui corp rezonator. Mai este însă și vibrația compozitorului, căci fără vibrație, mesajul lui este apă de ploaie, zaț din erzaț. A compune muzică înseamnă, în fond, să imprimi o strategie propriei vibrații, să faci ca freamătul ființei tale să acceadă la orbite alterne. Nu din idei sau din concepte se naște muzica autentică. Oricât ar fi ele de netede sau de rotunde, vor isca doar constelații sonore dezabuzate, deconectate de la intensitatea experiențelor existențiale. Celibidache le numea „păduri de plastic”. Cu alte cuvinte, vegetații luxuriante fără sevă și fără miresme. De la Schönberg încoace, creația muzicală a deprins viciul noutății cu orice preț, tânjind după clauza originalității în sine. Ce altceva reprezintă dictatura

serială la Boulez, răsfățul stockastic la Xenakis, ori nevrozele structurale la Messiaen sau Ligeti, dacă nu spectacolul impecabil, dar plictisitor, virtuoz, dar anost a ideilor și conceptelor, ce-și întind umbrele peste ingenuitatea funciară a muzicii, aidoma unui blestem tainic și fecund? Firește că un compozitor trebuie să mustească de idei reavene și, de ce nu, chiar explozive; să fie îmbibat de experiența intra- și extra-muzicală a predecesorilor, dar informația, oricât de apetisantă, nu se cade să fie doar ingerată, ci, mai ales, digerată în așa fel încât, fie ideea ori conceptul, fie setea de inedit sau foamea de insolit, să se coaguleze în energii ce întrețin vibrația. Componistica românească pare să fi învățat să dea glas unei atare vibrații. Dacă în deceniile 6-7 ale secolului trecut, morbul formalizărilor sățioase (explicabil prin tentația „fructului oprit, consecutivă epocii staliniste) pusese stăpânire cu frenezie pe condeiele cele mai destoinice, treptat spațiul expresiei sonore s-a extins și s-a destins, dexteritatea și performanța intelectuală fiind pândite tot mai des de descalificare în fața vibrației. Însă fără practicarea acestor subtile exerciții intelectuale, fără deținerea a cât mai multor coduri prin care compozitorii occidentali descuriau porțile, altminteri rigide, înghețate, ale muzicilor savante, nu s-ar fi izbutit de-provincializarea arealului sonor românesc. Căci a fi provincial înseamnă, în primul rând, a refuza să împărtășești experiențele altora, blocându-te în propria-ți lume sonoră, pe care o escaladezi la nesfârșit, iar în al doilea rând, a nu reuși să-ți gestionezi finalitățile, nevăzând pădurea din cauza copacilor. Nici Ștefan Niculescu, atunci când a avut revelația fenomenului eterofon, nici Aurel Stroe, când a fost vizitat de muza deconstructivismului, nici Tiberiu Olah, când a semnat pactul cu „armonia sferelor” ori Octavian Nemescu, atunci când a fost confiscat de vraja arhetipală, nu s-au retras din cetatea muzicii și nu au ignorat nimic din efervescența acestei cetăți. Cu toții au instituit o mistică a vibrației, care a pornit dintr-o hermeneutică bazată pe curiozitate și erudiție. Despre curiozitate, Montaigne spunea că „este un rău necesar și original în om”, iar în legătură cu erudiția, Hebbel afirma că este „o bancnotă ce nu poate fi folosită decât acolo unde poate avea valoare”. Dar oare nu

cumva, ca să (re)devină originară și necesară, muzica trebuie să fie folosită numai acolo unde – primind valoare – poate transporta vibrația?

SUMMARY

Liviu Dănceanu
I am a composer

Can the meaning of a musical composition be de-constructed? That is, transformed into non-sense or anti-sense? Mimicking Derrida, certain composers request the shattering of form, the shunting of architectonic solutions dressed in systematised attires. Not only does the unbalancing of macro-structural order or the fraying of micro-structural seams not guarantee meaning, but they can erode the very significance of the message of a musical work.

To understand all these disruptions, we must imagine the musical composition to be the product of a system of coordinates, in which the abscissa (x-axis) traces the distinction between the empiric and the reflective, while the ordinate (y-axis) mirrors the difference between the intuitive and the rational. Thus, there results a series of eight hypostases based on the ratios of the coordinates attributed to the compositional act, as well as four models of composing music and of delimiting as many musical genres (species) meant to bring the vibration and the value of music into bold relief.