

LOGICA LUMILOR POSIBILE (VII) – studiu de caz –

Nicolae Brânduş

Un program „Vagues” ar putea fi înfăţişat sub două aspecte: la nivelul structurii şi cel al lecturii.

Modelul acestuia l-am schiţat în *Logica lumilor posibile VI* (vezi Revista Muzica 2/2010). Metafora mării (astfel văzută în *Scrisoarea I* de M. Eminescu) o regăsim şi în reflecţii mai recente cu accepţiuni în domeniul muzical abordat conform unor teorii privind experimentul ştiinţific şi artistic.¹ Avem de-a face cu o viziune interdisciplinară legată de procesul comunicării studiat sub ambele aspecte – ştiinţific şi artistic – şi anume sub forma unor mobile dinamice în interdependenţă.

În *Logica lumilor posibile VI* m-am referit la procesul lecturii operei muzicale, la creativitatea interpretului în performanţă. Este un aspect al desfăşurării procesului de formare în timp al operei muzicale asupra căruia voi reveni ulterior.

În ceea ce priveşte aspectul fenomenologic al formării discursului muzical, am enunţat în *Logica lumilor posibile II²* parametrii ce compun obiectul sonor-muzical, în număr de şase spaţii acustice, în care se „toarnă” experienţa muzicală. Aceasta în intenţia de a o defini sub aspect logico-simbolic pornind de la relevanţa intuitivă (psiho-acustică) a fiecărui punct (valoare scalată) în structura spaţială a fiecărui parametru. După cum afirmam, modelul expus urma să fie apt a explicita toate interacţiunile posibile între cei şase parametri, într-un flux general controlat al schimbărilor interne, așa cum

¹ Vezi Nicolae Brânduş, *Experimentul şi muzica* (Revista Muzica, Nr. 1/1990, pp. 52-57).

² Vezi Revista Muzica Nr. 2/2009, pp. 85-88.

se petrec în discursul muzical ca rezultat al unei acțiuni componistice volitive, urmând a fi înțeleasă, descrisă sistematic și aplicată.

Sub acest aspect și numai astfel se va putea afirma că, la nivelul structurii operei muzicale (text explicitat ca atare și închis între cele două coperti), un discurs muzical va putea fi prefigurat corect, fără ambiguități la acest nivel (nu luăm aici în considerație gradele de libertate din procesul lecturii și invenția în interpretare de care ne vom ocupa separat, adâncind cele deja expuse în materialele anterior publicate în Revista Muzica).

Privit astfel discursul muzical, ca o întrepătrundere dinamică, integrată a tuturor valorilor spațiale, vom putea descrie și recompune pas cu pas întreg fluxul desfășurării acestuia conform datelor sale fenomenologice. Remarcăm că o schimbare de stare în ordinea spațială a unor parametri implică în mod necesar anumite schimbări de stare într-altele. Reamintim totodată că schimbările de stare – trecerea de la o valoare scalată la alta într-un spațiu acustic – se pot produce continuu sau discontinuu (prin „salt”). Considerând domeniul muzical ca o întrepătrundere dinamică a următorilor parametri:

{L, D, IT, T, TB, I}

Vom avea:

n puncte (localizări în spațiul real al surselor)

2 valori densitate (prezență-absență a surselor în discursul muzical)

8 valori convenționale de intensitate a prezenței sonore a surselor în discursul muzical (pp-fff)

45 valori metrice (viteze de succesiune a valorile-unități elementare de acțiune pe secvențe ale discursului muzical)

Notă: spațiul convențional al vitezelor de succesiune a unităților elementare de acțiune pornește de la 1/12 sec., considerată unitatea maximă de viteză (umană standard) a atacurilor elementare și până la dublul acesteia, definindu-se ca o clasă de resturi modulo 45.

40 tipologii timbrale (puncte-valori în spațiul convențional TB – vezi Interferențe pp. 89-94 și Anexe 1, 2, 3, 4, p. 149 ș.c.l.)

97 diviziuni-puncte-valori înălțime la interval de semiton temperat în spațiul frecvențelor audibile (7 octave)

Cam acesta ar fi cadrul fenomenologic în care se petrece experiența muzicală. Observăm că voința componistică are o arie extrem de vastă în care își poate afirma virtutea organizatoare creatoare și anume într-un univers structurat după criteriile de naturalitate (necesitate existențială) și libertate (formativă).

Descrierea nu se oprește aici. Legat de schimbările de stare ale sistemului, trecerea de la o valoare spațială la alta se petrece, după cum menționam, continuu și discontinuu. Ambele tipuri de transformări se regăsesc în toate spațiile acustice înfățișate mai sus, ceea ce apare ca o similaritate de structură a tuturor. Acțiunea muzicală formativă se petrece într-un univers omogen, în integralitate și componente. Domeniul ne apare vast, complex, dar totodată coerent și analizabil: pasibil a fi definit și descris în totalitatea resorturilor sale funcționale.

Este mai mult decât evident că modelul logico-simbolic al acestui domeniu necesită instituirea unui instrument analitic dezvoltat și un mod anume de gândire formativă cu acces în această ordine de lucruri.

Va trebui stabilită o listă de relații de necesitate între schimbările de stare dintre fiecare spațiu acustic și celelalte. Altfel spus, odată afirmată voința componistică privind o modificare de stare într-un anume spațiu acustic, ea atrage după sine modificări necesare în celelalte: fie de tip unicat, fie instituind anumite alternative, provenite din structura psihofizică a întregului sistem – să-i zicem, natural. Ca atare, domeniul muzical devine inteligibil, explicabil și apt a fi studiat sistematic. Aceasta într-o anume comparație cu metafora mării (a valului). Modul de a fi al materiei și mișcării în evoluția unui val este neanalizabil. Este vorba de un fenomen global care se petrece pur și simplu. Elementele componente ale apei și mișcării (formeii valului) nu pot fi inventariate și catalogate și

nici relațiile ce se stabilesc în interiorul mișcării (ondulatorii) între structurile (elementele) componente. Nu avem (poate încă) nici un instrument adecvat de analiză (fizică-logică-matematică) a acestui fenomen spre a-l descrie, studia, măsura și, ca atare, explica.

Citez din Cartea tibetană a vieții și a morții (vezi *Logica lumilor posibile VI*¹): „Văzut într-un sens, [un val] pare să aibă o identitate distinctivă: un început și un sfârșit (...). Văzut în alt sens, acesta nu există cu adevărat, fiind doar un mod de comportare al apei (...).” Și mai departe: „Nimic nu are o existență inerentă, de sine stătătoare (...) și această absență a unei existențe independente o numim «vid»”.

Sau, altfel zis, acolo unde se oprește capacitatea tehnică științifică de eșantionare a componentelor și a comportamentului materiei, din care să rezulte descrierea unui fenomen, avem de-a face cu „starea” de vid (existențial). Iluminiștii de la vremea lor afirmau că Dumnezeu este refugiul ignoranței ... Astăzi poate numai fizica subatomică instituie un nou tip de cunoaștere și o nouă logică epistemologică care poate transcende mentalitatea științifică newtoniană (care încă mai acționează în anumite discipline – mai ales umaniste, evident...). Odată ce obiectul este înlocuit cu probabilitatea existenței, apariției sale, o radicală răsturnare de înțelegere (științifică) a lumii devine productivă.

Ar rezulta din aceasta că viziunea extrem-orientală a problemei a fost studiată și rezolvată cu mijloacele și tehnicile de investigare ale științei (occidentale)? Nu! Credem că pur și simplu problema a fost strămutată la alt nivel de cunoaștere (a realității fizice) și a rămas, ca atare, neschimbată; citește: eterna rezistență a Realității la tot ceea ce reprezintă experiențele, descrierile, formalizările matematice etc. Basarab Nicolescu afirmă²: „Realul înseamnă ceea ce este, în timp ce Realitatea este legată de rezistența în experiența noastră umană. Realul este, prin definiție, ascuns pentru totdeauna, în timp ce Realitatea este accesibilă cunoașterii

¹ Vezi Revista Muzica Nr. 2/2010.

² *Noi, particula și lumea*, Ed. Polirom, Iași, 2002, p. 102.

noastre.” Fără a trece direct la probleme de fond privind logica terțului inclus¹, am putea observa totuși o tulburătoare similaritate între acest tip de abordare a Realității cu interioritatea (persoanei) în actul comunicării artistice. Altfel zis, abordând în rostire (rostuire) această problemă fundamentală a cunoașterii (realității) din vidul existențial în „iluzia” (creatoare) a sensului. Chestiunea, evident, se pune în termenii Nivelurilor de Realitate, din punctul de vedere al încărcăturii interioare a actului comunicării. Aș cita din nou: „(...) evenimentele nu se desfășoară în timp ci desfășoară un timp”². Este poate ceea ce numeam cândva timp dens, noțiune direct și intim, funcțional, legată de practica interpretării artistice (muzicale, în speță).³ Interpretarea artistică apare astfel ca un domeniu tipic al transdisciplinarității, sens în care aș cita și: „(...) cuvântul este locul de întâlnire între continuu și discontinuu, între viu și gânditor, între actualizare și potențializare, omogenitate și eterogenitate (...)”. Și „unitatea triadică a lumii trebuie să fie prezentă în noul limbaj care va uni cunoașterea și ființa”⁴(s.n.). Logica lumilor posibile prezintă și va urma să prezinte o serie de modele de performanță artistică: muzicală și nu numai (dar oricum suntem încă la preliminarii).

Modelul „Vagues” l-am prezentat și descris în pp. 98-125 și 134-138 din cartea *Interferențe*. L-am aplicat în lucrarea cu același nume din anul 1972, editată la Editura Muzicală și notată în sistemul semiografic tradițional (pe portativul cu 5 linii și 4 spații). Trimit cititorul la carte, partitură și înregistrare. Este o muzică experimentală, în care am urmărit strict desfășurarea acțiunii performative pe un tablou explicitat al corespondențelor spațiale dintre parametrii sonori, urmărind creșterea progresivă a valorii integrate a transformărilor produse în sistem (în timp, de la începutul la sfârșitul piesei). Transformări calculate conform distanțelor spațiale, scalate în

¹ Ibidem, p. 182.

² Ibidem, p. 208.

³ Vezi Nicolae Brânduș, *Interferențe*, pp. 26-28.

⁴ Vezi Basarab Nicolescu, *ibidem*, pp. 182-203.

fiecare coordonate a fenomenului sonor astfel definit, de la un pas la altul al sistemului în evoluție. Problema pusă în studiu urma să deslușească relația dintre valoarea generală a transformărilor din sistemul acustic dat și pregnanța intuitivă a acestora (modul în care evoluția discursului muzical validează intenția logică prin „plasticitatea” percepției sonore). Adică valabilitatea ordinii date în fenomenul concret muzical.

S-a constatat că între structura formativă a discursului și realitatea sonoră generată nu s-a realizat o corespondență care să verifice intuitiv „intenția componistică”. De aici s-ar fi putut studia pe mai departe modalități diverse de ameliorare a principiilor formative ale sistemului dat în vederea realizării scopului urmărit. (Ca și în jocul de șah, este de preferat unui joc fără scop, un joc cu un scop fie prost, fie prost definit). În diferite feluri se poate concepe aspectul teleologic al unui joc muzical (operă muzicală). Nu mi-am propus să continui experimentul „Vagues” ca atare. Este bine totuși ca auditorul acestui discurs muzical să știe despre ce este vorba, spre a nu de confunda această lucrare cu vreo „piesulică” oarecare (să-i zicem „artistică monodimensională”). Ceea ce s-a urmărit concret în acest demers a fost elaborarea unei partituri muzicale răspunzând unei insertii a voinței componistice în totalitatea parametrilor ce compun obiectul muzical sub aspectul structurii sale fenomenologice. Adică, o manifestare coerentă exhaustivă a alegerii – a opțiunii decizionale libere cu acțiune în fiecare dintre resorturile formative ale discursului muzical.

Din punctul de vedere al lecturii (aspectului semiografic al textului muzical, astfel întocmit), partitura muzicală este de tipul tradițional și se referă la un timp densitatea 1 (vezi p. 28 – Interferențe), „puterea 1 grad 1”; ceea ce privește așa-zisa muzică „naturală”, notată în grafie convențională.

Ce am putea concluziona din prezentarea modelului „Vagues”?

În primul rând, ambivalența modelului care se referă concomitent la întocmirea unui discurs muzical, determinat exhaustiv în componentele sale fenomenologice, și la un sens multidisciplinar conferit formării și evoluției sale conform unor

criterii declarate. Ca atare, performanța se constituie ca o ipoteză de lucru, ca un experiment (artistic-științific) cu rezultate consemnabile. Este evident că terenul unei astfel de practici la nivel conceptual este deschis și apt a produce rezultate într-o multitudine de cercetări interdisciplinare. Este vorba despre o anume interioritate conceptuală a sistemului de producție al operei muzicale sub aspectul fenomenologiei sunetului, circumscrisă gradului și puterii respective (1) ale sistemului semiografic corespondent. Aplicația unei idei formative în acest domeniu nu are tangență cu creativitatea în invenție, cu interioritatea caracteristică altor Lumi posibile, creatoare de operă muzicală, corespunzând divers și diferit activității performative a interpretului (puteri libere).

Vom continua să studiem aceste aspecte în intervențiile ulterioare.

Summary

In this text the following topics are discussed:

- The artistic-scientific experiment so as interdependent dynamic mobiles.
- The metaphor of the sea and of the wave.
- The musical discourse as an integrated interpenetration of the spatial values and the componistic determination acting in an universe structured on criteria of naturalty (existential necessity) and free (forming) decisions.
- The musical action occurs in a homogeneous universe in integrality and components.
- The (musical) events are not displayed in time but display a time.
- The approach through to the logic of the *terzium quid* included, to the interiority of the performer involved in the act of the artistic communication; the creative illusion of sense raising from the vacuum.