

Avangarda muzicală românească

(I)

Nicolae Brândus

Înainte de a ne apleca asupra subiectului ar trebui să clarificăm anumite premise. În primul rând, să ne lămurim asupra a ceea ce este și ce *nu* este avangardă. În anii '70 am scris un fel de articol (care, evident, nu s-a publicat), pe care l-am citit într-o ședință la Uniunea Compozitorilor. Era intitulat „Muzeu și avangardă”. Voi cita anumite fragmente în cele ce urmează și le voi comenta, de la caz la caz.

Încep cu un citat din *Literatura românească dintre cele două războaie* de Ov. S. Crohmălniceanu:

„Avangarda ar fi o mișcare culturală localizată după primul război mondial, contestatară, parțial nihilistă, ce-și propune sub influența sentimentului crescut de revoltă împotriva filistinismului burghez o radicalizare violentă împinsă până la refuzul tuturor valorilor consacrate. Mișcarea *dada*, care printre români a avut câțiva reprezentanți iluștri (Tristan Tzara, Marcel Iancu, Ion Vinea, Benjamin Fundoianu), teatrul absurd al lui Eugen Ionescu (trecut prin proza caragialescă și strania literatură a lui Urmuz), *constructivismul*, *integralismul* ce a urmat primei explozii dadaiste între anii 1929-1932 la noi (înainte de apariția *suprerealismului*), toate s-au aflat în contact direct cu cele mai importante mișcări artistice de avangardă din epocă. Sculptura lui Brâncuși, *Jocul secund* al lui Ion Barbu, vădesc același radicalism al expresiei, bazat pe experiențe ancestrale, în parte, pe refuzul formelor încetățenite și academizate, pe de alta.”

Urmează în cele susținute la Uniunea Compozitorilor, (aprilie 1976):

„General vorbind, avangarda culturală ne apare ca un fenomen de revoluționare a sensibilității și a ideii despre viață și cultură, un fenomen de dinamizare a spiritului, generator de dubii, incertitudini și întrebări capitale al cărui motor fundamental este *negația*. De orientare tipic contestatară, avangarda pune *sau nu* ceva în locul formelor torpilate, de unde și cheia problemelor: cum se *întocmește o negație*? Un eventual răspuns le-au dat și le-au plătit

mai ales toate măruntele inovații (m-aș referi cu precădere la subiectul nostru), supraîncărcând eclectică unei idei novatoare fundamentale, idee devenită, prin aderență la ea sau rejectare, universală și *motrice* în peisajul cultural al unei perioade istorice. Arta, cultura de avangardă este perpetuu complementară (matematicienii știu *precis* despre ce este vorba), drept care nu ne apare câtuși de puțin surprinzător faptul că-și manifestă adesea opoziția critică din perspectiva absurdului, paradoxalului, extravaganței sau a penuriei de mijloace. Ea ne apare tonică mai ales prin *denunțul* – sofisticat sau succulent, zgomotos, acid – al mentalităților rutiniere, înghețate sau retrograde, al formelor de viață și gândire automatizate pe indivizi inapți în ce privește reciclările timpului. Tonică, mai ales, prin ironia suscitată de oricare din manifestările docte sau solemne ale imbecilității devenită producție culturală.

Spre a pune ceva în loc, o artă de avangardă ar trebui să declanșeze *corect* zone profunde ale negației, ceea ce ne apare un caz mai rar de intuiție culturală. Negația, contestația, protestul, ironia sunt stări fundamentale ale punerii de noi probleme. Ceea ce desparte avangarda artistică de impostura „academizarea” și simpla prelevare de numele ei este mularea sigură, totală, veșnic promptă asupra prezentului cultural *continuu* și încărcătura estetică cu care se operează *negativ* asupra formelor sale închise, promulgate. Arta de avangardă este o artă permanent *creatoare* de criterii și semnificație. Ea nu poate fi decât *radicală* în scop și mijloace, creatoare de sens și criterii de judecată, determinând *mutații* fundamentale în accepția și concepția despre datul cultural. Ea este însuși *necunoscutul*, nu are legi deoarece și le creează și se opune oricărei forme de conservatorism; își trage seva din tot ceea ce constituie geniul novator al prezentului ”.

Nu aș vrea să mă extind asupra contextului social-politic și cultural al momentului în care o artă de avangardă își află locul și rostul. Se pare că perioadele cele mai intens revoluționare ale istoriei europene au fost propice afirmării acestei arte de avangardă: la începutul sec. XX ea se plasa *de drept* în Rusia țaristă și s-a extins în toată Europa de după Primul Război Mondial, bântuită de toate fantomele lumilor în dispariție. Cel de-al Doilea Război Mondial a determinat consecințe similare în timpul războiului rece. Școala de la Darmstadt, în ce privește avangarda muzicală post-belică a fost un centru important (poate cel mai important) în dezvoltarea Muzicii Noi a

acestei perioade. A devenit poate cel mai însemnat loc (să-i zicem „geometric”) de rezistență culturală, contestatară față de pompierismul de tip stalinist, cu precădere impus lumii răsăritene a Europei (din care, cu prisosință, am făcut și noi parte câteva decenii). Deci, toate condițiile de rezistență prin cultură (aș zice, prin *noutate* în cultură) de care lumea a beneficiat până la dispariția URSS și un timp în care în viața noastră muzicală s-a desăvârșit o nouă viziune creatoare cu indice crescut de *originalitate*.

Cândva, prin anii '70, se vântura o anume idee, ridicolă după părerea mea, privind avangarda muzicală românească, „care ar deține numai calitățile, fără defecte, ale avangardei muzicale contemporane”. Amuzant ne apare că această idee era susținută de muzicologi occidentali. Se întâmplă adesea să se vorbească despre ceea ce nu trebuie. Avangarda culturală *este* sau *nu este*. Aici nu acționează criteriile calitative de ordin „muzeal”, iar criteriile de valabilitate se formează întotdeauna *după* desfășurarea fenomenului, în urma unei practici continue a noutății (reale sau aparente) în *timp istoric*. Noutatea și interesul unui fenomen cultural de avangardă se împlinesc în timp după alte criterii decât în alte domenii, științifice, de exemplu, în care rezultatul este integral prefigurat odată cu modelul propus (enunțat) *în afara timpului*. Timpul în muzică este esențialmente *creativ*, iar, după cum se știe, muzica *nu se petrece în timp*, ci *crează un timp*: subiectiv, prin forța lucrurilor. În această ordine de idei se va stabili o distincție de fond între *arta muzeală* și *arta de avangardă*.

Muzeul de artă este o colecție de exponate selectate conform unor criterii de *valoare*: variații indefinit personalizate asupra unui același ghid format și definit în accepțiile fundamentale, care propune o ierarhie autorizată în ce privește producția artistică. Nu mă voi extinde în această direcție de ordin axiologic, treabă de fapt a criticilor și filosofilor culturii. Muzeul artei privește opera finită a creatorilor, proprietari de drept ai fiecărui exponat care, după expresia lui Cocteau, „nu anunță și nu închide nimic”. Adică o anume *auto-referință* a operei, care poate deveni orice subiect de literatură post-factum (filosofică, evident).

O creație de avangardă pune în mod diferit problema operei (artistice). Caracteristic, esențialmente, al acesteia îi este *deschiderea*, în definiție, formare și evoluție *în timp*. Este vorba, în ceea ce ne privește, despre o tipologie distinctă de operă muzicală urmând a se produce în *timpul cultural* ce-i este afectat. Dacă unei creații de acest tip ar urma să i se dea un anume calificativ *valoric*, acesta nu se poate evidenția decât după inserția *creativă* a timpului

de execuție în actul formării, deschis ca atare indefinit în perspectivă (adică „puțintică răbdare” în plus față de exponatele muzeului de artă). Elementul auto-referențial al producției artistice muzeale – conform celor de mai sus – privește altfel și, mai ales din punct de vedere creator al procesului formării, opera muzicală de avangardă, în care timpul se creează fundamental diferit în „rostirea” ei. Și, ceea ce ne pare de fapt decisiv în această ordine de idei este faptul că avangarda culturală propune mai ales un viitor decât un trecut, adesea bun de aruncat la coș ... O speranță, de ce nu?

În acest sens nu cred că mai este necesar să insist asupra dinamismului excepțional pe care o cultură de avangardă îl instituie în negație și repunere în discuție a tot ceea ce „leneș” constituie „frumosul” istoriei (muzeale) a artei. De aceea, în cele ce urmează, ne vom referi adesea – strict limitativ – la unele fapte ce mi sa-au părut emblematică în istoria avangardei muzicale românești (cu precădere a perioadei 1950-1980), fără pretenție de exhaustivitate. Sunt convins că alții (poate mai tineri) o vor completa și cu generațiile ce s-au succedat. Important este să o facă după criteriile cel puțin similare sau, cine știe, mai cuprinzătoare (nu invers!).

Aș mai cita din cele grăite în 1976:

„Muzeul de artă este o instituție moștenită și nimeni nu și-a propus a o revoluționa. Este o colecție de artefacte anume „polisate” (a se lua termenul în sensul cel mai general). Cea mai mare eroare ar fi a se confunda noțiunea de *valoare* (în artă) cu cea de *valoare în sens muzeal*. De aici se nasc confuzii precum cea deja menționată, privind „calitatea avangardei muzicale românești” (!)...

Citez în continuare:

„Se poate susține că muzica românească a produs în perioada la care mă refer (din 1950 încoace) câteva bune serii de capodopere. Dacă până și semnatarul acestor rânduri a scris vreo 3-4 (o spun cronicarii)¹, vă imaginați câte și mai câte au scris membrii birourilor de creație, ai comitetelor și comițiilor din breaslă ... Ar putea (cel puțin în parte) să facă bine cinste oricărui muzeu (fie universal, continental, național, regional, județean, orășenesc sau sătesc ...)”.

Continuând pe aceeași temă:

„Despre avangardă au fost emise teorii diverse; ziceau câte unii: «Arta, muzica de avangardă, acestea sunt proprii numai societăților unde se manifestă lupta de clasă: ele au o funcție dezintegratoare, nihilistă. La noi, o astfel de artă nu mai are, aici și acum, bază socială. La noi arta trebuie să fie *accesibilă*, figurativă,

¹ rumoare în sală

„pe înțelesul tuturor” etc. ». Drept care se pune mare preț pe suite, rapsodii, melodioare... În breaslă se propovăduia „părintește” cumînțenia, (citește: mediocritatea convențională), se organizau tot felul de presiuni pentru anihilarea inițiativelor personale și a *criticii*. Participările compozitorilor români la manifestările muzicale internaționale erau sistematic torpilate. A fost contestat *oficial* orice radicalism în idee și sens și s-a sprijinit în cel mai bun caz o artă eclectică cu puține șanse de rezistență în timp. S-au proliferat peste toate felurile de „produse” ocazionale și lipsite de *duh*, scrise de *osanașiști* de profesie¹, o artă pompoasă festivă, declarativă și grandilocventă, menită prin sine să compromită orice criteriu de valoare culturală, să compromită însăși ideea prezentului nostru social-politic, elanul creator de transformare revoluționară a societății noastre socialiste multilateral dezvoltate într-una mai bună, mai dreaptă și mai conștientă de sine”.

Și adăugam (vezi limba regulamentară de lemn):

„Elanului creator, constructor, de avangardă al societății noastre de mâine nu-i pot sluji decât criteriile unei arte de avangardă: surprinderea ascuțită a prezentului – social și spiritual – în tot ceea ce are mai caracteristic, ascuțirea spiritului critic, intransigența față de cele mai subtile și deghizate forme de scleroză, rutină și oportunism, combativitatea comunistă și încrederea în progres, dreptate și adevăr” (!).

În esență, fiecare a înțeles ce a vrut.

M-am bucurat totuși că în urma acestui discurs (19 aprilie 1976), câțiva distinși colegi, privind bine în jur, să nu-i vadă cine nu trebuie, m-au felicitat cu căldură, tăcând mălc apoi când s-a dezlănțuit până la CC o adevărată furtună de partid. N-am pățit mare lucru: o interdicție de câțiva ani de a mai părăsi țara (chestii cu pașaportul). Probabil că mi s-a vrut binele, că cine știe pe unde mai trepădușeam și eu azi, prin cine știe ce meleaguri, cerând „azil politic” de scârbă....

Revenind la subiectul nostru: În muzeul artei intră orice creație care îndeplinește anumite criterii, de calitate de obicei, de semnificație culturală novatoare uneori la diferite niveluri de *radicalitate*: de la *Politopol* lui Xenakis la vasul de WC al lui Duchamp; de la *Gruppen fur drei Orchester* de Stockhausen la *4'33"* de John Cage... Cam orice poate face parte din exponate de muzeu, dacă răspunde anumitor criterii de selecție (*post* sau *ante factum*).

Ne este tuturor clar că o artă de avangardă răspunde unor realități social-politice fierbinți, revoluționare, după cum am menționat

¹ scandalizare în audiență ...

deja, nicicând atât de intense ca în primele decenii ale sec. XX, care au schimbat radical peisajul cultural occidental. Dar „realismul socialist” care a urmat celui de al doilea Război Mondial ca și consecințele eliberatoare ale dispariției URSS, prefigurată cu ceva timp în urmă încă din timpul războiului rece, s-au manifestat în cultura occidentală prin *Restaurație*. Nu mă voi extinde asupra aparițiilor *Neo* (...) din producția muzicală a acestei prime perioade de după 1945 și nici asupra „postmodernismului” ultimelor decenii, care reprezintă cam aceleași lucruri: *recuperare* (mai mult sau mai puțin critică) și adâncire totodată a problematicii referitoare la limbajul muzical-artistic. În ce privește valoarea *muzicală* a unora dintre producțiile artistice corespunzătoare acestor direcții estetice, sunt într-un totu conștient că s-au produs în aceste perioade și capodopere incontestabile, definitiv intrate în istoria muzicii. S-ar zice că o anumită marcă de spiritualitate și capacitate estetică inclusă în producția culturală răspunde altor surse ale demersului uman civilizator, fiind vorba de zone de profunzime de dincolo de „rostit”, de care orice opera culturală dă sau nu seamă. O artă de avangardă se caracterizează însă nu atât prin valoarea produsului mai mult sau mai puțin finit, cât prin *impulsul* cultural ce-l prefigurează în forme mai ales deschise, generice, vizionare, dincolo de efectul demolator, scandalizant, distructiv, contestatar, zgomot și furie ...

Dacă vom socoti procesul de transformare al societății ca un proces eminent revoluționar, niciodată încheiat, acesta ar trebui să genereze *spontan*, așa zice, *artă de avangardă*. Sau oare ea este apanajul numai al zonelor *fierbinți* ale revoluțiilor sociale? Mi-aș permite un scurt excurs în Atena lui Pericle, o perioadă de relativă pace (socială) și o orientare culturală luminată. După părerea mea, în astfel de perioade de decontractare socială, arta și cultura își îndreaptă efortul novator altfel, și cu precădere spre *legitatea sa internă*. Problema se mută în reevaluarea și amplificarea chestiunilor – să le zicem, *tehnice* – privind limbajul și expresia artistică. Ar fi vorba despre o situație într-o categorie culturală de tip *Baroc*, dacă ne-am referi la viziunea adoptată de Nae Ionescu în cursurile sale de *Istoria Logicii și Metafizica*, în raport cu *Clasicismul* și cu *Romantismul* care se fundamentează altfel. Sunt tipologii larg cuprinzătoare, care într-o epocă (istorică) domină și se intersectează mai mult sau mai puțin cu celelalte. Nu știu în ce măsură un produs artistic pare mai rezistent în timp: prin perfecțiunea sa auto-referențială, așa zice, stilistică, sau prin deschiderea în tot ce-i este prezent în afară de sine? (Vezi o anumită antinomie Webern -- Mahler).

Voi lăsa deoparte ceea ce se leagă de contextul social-politic în care o avangarda muzicală urma să se afirme în creația compozitorilor din România și mă voi referi strict la modul în care s-a dezvoltat în cea de a doua jumătate a secolului trecut (anii 1950-80).

Este clar că dacă s-ar putea vorbi în muzica noastră despre o orientare de avangardă, și anume, contestatar-înnoitoare, ea se va ratașa unor schimbări culturale majore care au avut loc în context european în perioada interbelică. Noua Școală Vieneză (Schönberg, Berg, Webern) a operat o reducere esențială, o renaștere fundamentală a bazelor muzicii. Primul compozitor român care în perioada interbelică a scris o lucrare bazată pe tehnica serial-dodecafonică a fost Matei Socor: o *Sonată pentru pian* care prezintă un interes nu numai documentar, ci și ca reușită artistică. Dacă înaintea anilor '50 ai secolului trecut s-au mai produs și alte lucrări românești bazate pe acest sistem, ar fi poate de datorită muzicologiei noastre să le relev. În orice caz, această lucrare apare drept un caz singular într-o perioadă în care majoritatea compozitorilor români din prima generație post-enesciană se situau în zone stilistice de proveniență **neo-** în genere, cu influențe mai mult sau mai puțin acuzate de folclor local sau de muzica bizantină. Personalitatea lui Enescu și, în Transilvania, a lui Bartók și Kodaly au fost determinante în ce privește asimilarea atât a surselor tradiționale, cât și a contactului direct cu muzica europeană. După cum afirma muzicologul (compozitorul) Fred Popovici*: „Enescu a atins cel mai intim mecanism generator al *sunetului arhaic* (s.n.) din care a extras o substanță virtuală conceptualizată pentru muzica sa care rămâne una dintre cele mai misterioase manifestări din sec. XX”(…) „Prestigiul muzicii europene, care inițial a fost capabilă doar a amplifica nivelul tehnic al culturii muzicale românești a devenit un model absolut, care a fost gradual depășit de manifestarea flexibilă a unei arte autohtone. Lucru în special asumat de generațiile '50 și '60" (....) Mă voi referi în cele ce urmează numai la aceste două generații de compozitori din România, considerând că o întreagă enescologie ar trebui să fie bine cunoscută în general de către toți: incluși sau nu, prezenți și viitori.

Voi începe cu câteva date legate de Muzica Experimentală. Evident, dacă ne vom referi la o avangardă muzicală românească (și nu numai!) îi vom sublinia cu precădere caracterul experimental, fie novator, fie nu (!). Experimental, după cum vom vedea. Au existat cândva unele opinii care considerau fiecare nouă lucrare a unui

maestru un experiment. M-am disociat întotdeauna de această opinie, considerând-o o deturnare a sensului de experiment artistic, care vizează atingerea unor zone de adâncime ale operei, să-i zicem, abisale, fundamentale: zone prime de definiție a produsului cultural. O deturnare spre ceea ce ar constitui, într-un context similar, definitoriu la nivelul superficial al formării operei, *variațiunea*, repetiția asistată sub aspect combinatoriu la diferite paliere. Experimentul propune o schimbare totală, de fond, a unei practici artistice, o redefinire absolută în scop și mijloace și presupune abordarea unor zone de adâncime, fie deslușite global, fie încă ascunse în meandrele interne ale unui fenomen complex, care să devină ordine prioritară altfel decât așa cum ni se prezintă orice tradiție.

Să preluăm cele de mai sus ca un fel de expunere de principii. Aici se stabilește dihotomia dintre *Muzica Nouă* și *Muzica Experimentală*. Asocierea dintre cele două tipologii ar putea funcționa cam astfel: *Muzica Nouă* & *Muzica Experimentală* (și invers): corect. *Muzica Nouă* & *non experimentală*: de asemenea corect. Chestiunea devine interesantă în următoarea dihotomie: *Muzică tradițională* (fie și cea scrisă ieri) & *Muzică Experimentală*: da și nu (de asemenea corect). Adică depinde de ce fel de muzică s-a scris ieri și mai ieri. Nu ne privește aici „muzica experimentală” de ieri, ci pur și simplu *orice* muzică care s-a scris ieri. Ne punem astfel problema *experimentului* implicat sau nu în *orice* fapt de creație, problema repetiției *lărgite* sau *creatoare* în ce privește producția faptului cultural. În funcție de deschiderea observată prin analiză în *altceva* decât coordonatele date (dobândite și *indefinit* aplicabile în orice nou produs). Dacă avem de a face cu un tip de *noutate* inedit, unic și *original*, am fi mai aproape de ceea ce înțelegem prin *experiment*. Dacă nu, nu. Iar dacă luăm în considerare un set de *variațiuni* de tip alcătuitor al unei opere altfel întocmite de la caz la caz pe același *Nivel de Realitate* (n.b.), analiza noastră nu se va mai raporta la obiectul finit ca fenomen de artă unic, ci la o tipologie dată (nivel de selecție echivalent) în ordonarea materiei în timp și spațiu. Deci am vorbi despre două lucruri distincte: opera și *metoda* (de formare). În consecință, unde este *Experimentul artistic*? Aici ne lovim de aceeași eternă problemă a distincției inevitabile dintre *artă* și *artizanat*, cel din urmă pasibil a fi ridicat la *n* niveluri de *sofisticare*. Pasul transgresant (transdisciplinar, ca să ne apropiem de metodologii mai noi de cercetare epistemologică) ne duce inevitabil spre un alt *Nivel de Realitate*, **experimental**, adică o anumită zonă existențială, diferită funcțional în constituirea operei muzicale; alta. Ar trebui să ne acomodăm în judecarea fenomenului artistic cu o viziune transdisciplinară care ne va scuti de multe erori.

Deci unde ne-am putea plasa în încercarea noastră de a defini fenomenul artistic de avangardă în relație cu *Muzica Nouă* (domeniul nostru)? Evident, la un alt Nivel de Realitate conceptuală și formativă.

Drept care ne vom întreba din nou: prin ce o artă de avangardă se deosebește de *noutatea* în artă? Incontestabil, prin două considerente: în primul rând prin *radicalitatea* noului promulgat (în globalitatea componentelor ce compun produsul artistic) și – sub aspectul *sensului* – prin elementul de frondă (la diferite niveluri de competență culturală). Ceea ce în ambele cazuri apare decisiv este dubla așezare a produsului în conștiința culturală a momentului apariției, și anume, în capacitatea formativă și conștiința deplină a sensului *negației*, consistența și adâncimea (estetică-culturală) a punerii de problemă în integralitatea, *intenționalitatea* fenomenului artistic. Avangarda propune un reviriment *total* al sensului și mijloacelor. Sau le evită – la grade diferite de adâncime – pe amândouă. De unde nici până azi nu suntem lămuriți ce reprezintă în *Muzica Nouă* lucrarea 4'33" de John Cage. Și, exact la polul opus, dar la fel, *Sonata „Concorde”* de Ch. Yves. Adică o asemănătoare marcă „de avangardă” cu exponate de la zero la tot (ce se mai găsește pe ici și pe acolo, inclusiv Simfonia a V-a de Beethoven), deplasând în mod similar, „abisal” – să-i zicem – însuși sensul dat, istoric format, de Cultură. Prin ce? Prin *inedit*, ar zice unii, prin *șoc*, prin *orice* pus acolo unde nu e cazul, spre a suscita stupoare. Partea mai proastă a chestiunii este că protestul se poate materializa în *gestul* cel mai simplu fie prin *gol* (vid) sau printr-o *încărcătură* în surplus, trezind prea-plinul în *reacție*, din „golul” pus în lucru. La alt *Nivel de Realitate* se clarifică (niciodată complet) sensul existențial și cultural al unei arte de avangardă; dar niciodată în așa-zisul *limbaj-obiect*, la acest nivel de întocmire a produsului.

Vom duce discuția mai departe situându-ne așadar nu în zona obiectului (artistic), ci concentrându-ne permanent asupra *relației* între (cel puțin) două niveluri ontologice de existență ale acestuia în lumea fenomenală. Adică vom privi acest fenomen al *comunicării* artistice nu prin aspectul *substanțial* al obiectului finit, în coordonatele sale de tip fenomenologic, ci prin *relația* acestora cu un *nivel superior de definiție* de la care se poate pune problema avangardei culturale. Ca atare, o avangardă culturală își poate afla sensul legitim.

Ne vom apleca în cele ce urmează asupra *muzicii experimentale*. Am publicat în *Revista Muzica*, la începutul anilor '90, un articol denumit „*Muzica și Experimentul*”. Îl voi reproduce în mare parte, deoarece aceiași probleme se pun și ieri, și azi. Vom vedea și întrucât, din perspectiva câtorva zeci de ani buni. Citez:

„Într-un articol publicat spre începutul anilor '70 m-am referit la problema experimentului în muzică. Nu atât la experimentul în muzică, cât la muzica considerată ca experiment. Studiarea polidisciplinară a fenomenului sonor era la ordinea zilei, stimulată fiind de dezvoltarea cercetării asupra limbajelor în genere. În încercarea de a defini și modela obiecte de interes comun, atât creatori de artă cât și cercetători din diferite alte discipline își coroborau eforturile în direcția unei abordări de tip cibernetic a fenomenului artistic, în pas cu noile date furnizate de tehnica electronică de calcul. Noțiuni precum creativitate, rigoare, inefabil artistic și altele urmau a fi sondate după criterii și strategii neconvenționale. În acest demers se făcea apel la totalitatea capacităților modelatoare ale imaginației într-o deschisă relație cu *necunoscutul* sub toate formele sale, concrete și abstracte. Fuziuni speciale se stabileau între fenomenul artistic și alte discipline precum semiotica, lingvistica generală, informatica, teoria comunicării, psihologia experimentală, teoria sistemelor, medicină, sociologie, etnologie etc. Ca atare, s-au dezvoltat interese noi, legate de creația artistică, (și) care au dus inevitabil spre un plus de coerență în punerea de problemă a ceea ce reprezintă faptul de creație, opera artistică, fiind vorba despre o regândire globală a statutului acesteia și a criteriilor sale de interpretare. Dilema fundamentală, și anume dacă o operă artistică subzistă sau nu ca fapt *pur* de intuiție, va rămâne oricum. Dar câștigă din ce în ce mai mult teren ipoteza, cândva enunțată de matematicianul francez Evariste Galois, că la orice idee se poate ajunge prin *calcul*. Introducerea inteligenței artificiale în procesul artistic, ceea ce azi reprezintă un domeniu de vârf al practicii muzicale, rezidă pe aceeași dilemă.

Sunetul, ca entitate psiho-fizică, s-a vădit a fi de la bun început o materie indefinit compozabilă, ca atare receptivă față de orice principiu ordonator. Încă de la Beethoven, acesta începe să devină un „bun la toate” și aceasta odată cu disocierea și conștientizarea progresivă a nivelurilor metastructurale ce acționează într-un discurs muzical. Aceleași sintagme sonore pot fi actualizarea a indefinite ordini de conștiință, expresii ale unei pluralități de sensuri și semnificații. Acest tip special de „omonimie” privind capacitatea de semnificare a unui segment sonor devine punctul de plecare în constituirea oricăror lumi posibile: fie că privim o simplă melodie –

redușă la simplissima sa funcție lirico-expresivă – fie că avem de a face cu construcții monumentale sau explicit demonstrative, în care întreg cosmosul să fie cuprins ca o metaforă și metodă, problema se prezintă la fel. A devenit aproape o banalitate observația că, în epocile de maximă înflorire a culturii, muzica reprezenta o chintesență a cunoașterii și era *gândită* prin prisma ultimelor rezultate ale acesteia: de la antichitatea extrem-orientală și până în timpurile moderne. Ultimele decenii nu au făcut decât sa reconfirme acest adevăr, și aceasta în mod deliberat: este vorba despre reconsiderarea integrală a muzicii de pe pozițiile lucidității și ale deplinei conștiințe analitice, repunerii acesteia în ordinea universală a *prezentului*. Un gânditor precum Emil Cioran afirma cândva că societatea umană cu cât este mai *culturală* devine mai *a-cosmică*. De unde, ni se pare că repunerea muzicii în drepturile sale originare este mai ales un *act de invenție*, un reflex direct al prezentului decât o redescoperire a originilor. Aceasta presupune o transgresare a inefabilului dincolo de cunoscut (nu dincoace!), dincolo de limitele înseși ale *organizării* sonorului. Modelarea acestuia devine, deci, o problemă cu largi deschideri interdisciplinare, discursul muzical fiind apt, după cum menționam, a se plasa în *orice* univers de limbaj, ceea ce îi conferă de la bun început o autonomie de tip special față de alte domenii ale expresiei artistice.

Pe aceste coordonate s-a dezvoltat experimentul în muzică, în cele din urmă decenii, și anume în direcția potențării și diversificării complexe a structurii sale semnificative. Descompunerea până la ultimele segmente purtătoare de *informație* a unui discurs muzical poate fi un punct de plecare în analiza unui domeniu în care *invenția*, aplicându-se până în ultimele articulații ale *materiei*, se manifestă ca principiu creator, *re-formativ* total. În acest demers, rigoarea și luciditatea merg mână în mână cu intuiția unor lumi indefinit compozabile, în care *voința* creatoare să se manifeste plenar. Aplicația creatorului se manifestă în resorturile intime, inevitabile, *originare* ale constituirii formei. Însăși descoperirea acestor resorturi sau puncte perturbatoare este un proces de invenție, de capacitate *personală* de acces în zonele profunde ale creației și expresiei artistice. Într-o artă experimentală distingem însă un alt raport între *denotativ* și *conotativ* față de ceea ce nu este arta experimentală; asupra acestui aspect ne vom opri.

În mod paradoxal, nu atât *noutatea* caracterizează acest domeniu, cât *încărcătura semnificativă*. Și anume, o pondere teoretică de o anume consistență, o capacitate crescută de generalizare și integrare a unor date pasibile a deveni primatul structural de

constituire a *forme*. Rațiunea de a fi a acestui produs artistic rezidă în densitatea monolitică, intrinsecă, definită, a structurii pasibile a căpăta expresie sensibilă. Tensiunea dialectică dintre sens (ideatic) și expresie determină forma *obiectului*, conferindu-i locul și valoarea de *unicat* printre artefacte. Avem de-a face într-o artă experimentală cu o creștere evidentă a denotativului față de conotativ, o potențare a aspectului paradigmatic al operei. Așa-zisa problemă a *selecției stilistice* devine oarecum secundară în raport cu expresia, într-o oarecare măsură similar demersului științific, prea puțin influențat de originalitatea formulării rezultatelor. În ceea ce privește însă produsul *artistic*, ceva îl desparte radical de produsul *industrial* ca aplicație *tehnică* a unei descoperiri (idei) științifice: este *valoarea de unicat* a acestuia. Această esențială, inevitabilă concrețiune (concretețe) a obiectului artistic, creatoare *stilistic* în expresie, rămâne oricum un apanaj al fenomenului respectiv și se distinge în mod absolut, în cazul fericit (binecuvântat) de cel al neîmplinirilor – chiar dacă emanații ale unor descoperiri ar putea fi relevante în sine. Dar problema noastră este *ce este și ce nu este* arta experimentală: ea privește în principal *metoda* constituirii unui exponat (a unui discurs sonor, în cazul nostru) și teoria generală cuprinsă în principii.

În dihotomia dintre arta experimentală și restul producției artistice *nu* funcționează criteriul axiologic. O muzică, independent de cum se vrea, este sau *nu* este experimentală. Ea este experimentală când include problematica de mai sus și este o mică parte din producția muzicală, în genere. Criteriul axiologic, al valorificării estetice, se aplică artei experimentale altfel. Valoarea estetică a unei muzici nu ține întotdeauna și strict de caracterul ei experimental. O muzică experimentală, totodată *valoroasă*, constituie o *reușită* (ca și orice alt tip de muzică de asemenea valoroasă). Dar ambițiile artei experimentale duc altundeva față de restul producției artistice. Aceasta din urmă este de obicei considerată (sau, se consideră) ca un domeniu al „sensibilității pure”, al „viziunilor” conținutiste etc. Într-o anumită perioadă, încă recentă, am asistat la un nejustificat dispreț față de ceea ce în artă nu era experiment. Disprețul ne pare a fi fost mai degrabă justificabil față de un experimentalism lipsit de geniu experimental și în genere față de tot felul de prezumții „metaforizante” fără acoperire metodologică. Toate la un loc au marcat și, cu precădere în ultimele două decenii, o iremediabilă eșuare în „postmodernism” [*sic!* vezi anul scrierii acestui articol].

Referindu-mă cu altă ocazie la *estetic*, îl defineam ca pe o calitate intrinsecă a expresiei – în sensul cel mai general – care privește mai ales o anume capacitate performativă. Și „golul” și „prea

plinul”, îmbrăcate în haina talentului, pot „suna” frumos! ... Drept care nu vom disprețui niciodată – ar fi o nescuzabilă eroare – un cântecel de o sublimă frumusețe în raport cu producții monumentale de artă contemporană. Sub aspect estetic sunt toate echivalente și am fi mai degrabă înclinați a încerca să dezvăluim structura frumuseții simple a unui cântec obișnuit. Putem oricând opta fie pentru expresia nemijlocită, fruct direct al intuiției, fie pentru încărcătura ideatică metodic implicată în actul creator, făcând totodată o clară distincție între domenii. Sub raport axiologic însă, ele se pot judeca numai din punct de vedere al *împlinirii* (pe care oricum ca „plăcere” estetică am preferat-o oricând neîmplinirii, oricât de „semnificative” doctrinar; dar aici este o altă discuție).

Vom observa în continuare că un fenomen de artă experimentală apare mai degrabă sub categoria *artefactului* decât a „comunicării sub(in)conștiente”, a „dicteului” (suprerealist sau nu), a „inspirației”, adică rezultat al zonelor obscure ale psihismului uman. Obiectul, produsul artistic ca *artefact*, este mai înainte de toate un fapt de *reflecție* și *construcție*. Forma sa reflectă direct, nemijlocit așa zice, *permeabil*, structura sa ideatică internă. Fie ca rezultată de tip construct, fie -- după cum vom vedea -- comportament *integral* prefigurat în performanță (muzicală), un fenomen de artă experimentală reflectă nemijlocit o bază integral definită, neechivocă (ambiguă). Permeabilitatea și tranzitivitatea structurii sale formative apar drept condiție sine qua non. Sub aspectul acesta unic poate funcționa într-o artă de tip experimental, criteriul axiologic, și anume în ce privește coeficientul de *noutate*, cu alte cuvinte, de informație conținută, de *relevanță semnificativă* a fenomenului nou creat. În acest sens în arta experimentală criteriul axiologic acționează oarecum similar creației științifice. Domeniul este hibrid și criteriile sale de evaluare mult mai complexe.

Spre deosebire de anii '50 - '60, în ultimele decenii experimentul artistic se desfășoară în contexte din ce în ce mai specializate: centre de cercetări (acustice-muzicale, precum IRCAM – Paris), laboratoare, universități, studiouri speciale etc. Există azi o serie de organisme noi, speciale de stimulare a interdependențelor dintre arte și alte discipline științifice, urmărindu-se anumite obiective comune. Cercetarea bilaterală se pare că și-a găsit, după tatonări și încercări multiple, o orientare sistematică în pas cu rezultatele deja dobândite și, mai ales, ca o consecință a eșecurilor adunate în acest răstimp.

Două au fost, după părerea noastră, cauzele slăbirii interesului general pentru artele experimentale, altfel (și într-o mare

măsură, impropriu) zis, pentru *nou*: cea dintâi, prejudecata „noului cu orice preț”, și cea de a doua, falsificarea contextului. Mitologia „originalității” s-a dezvoltat în perioada de după cel de-al Doilea Război Mondial în defavoarea consistenței interioare a fenomenului artistic, unidimensional, șocant fără acoperire culturală, în și prin detalii neesențiale; *zgomot* inutil. Publicitatea și mass-media au construit nume și lucruri ce au dispărut a doua zi, fiind înlocuite cu altele la fel, decenii de-a rândul. Pe de altă parte, în noianul producției artistice generale, faptele cu adevărat *semnificative* erau înghițite. Primul handicapat de această incomparabilă afluență a fost publicul de *muzeu*: și aici intrăm în cea de-a doua parte a problemei, în oricare *prezent*, muzeul își are publicul și corifeii săi, locul bine stabilit în perimetrul culturii generale. Arta experimentală este prin definiție *ne-muzeală*, fiind mai degrabă un impuls activ spre o nouă sensibilitate decât o reiterare cu alte „cuvinte potrivite” a datelor clasate ale istoriei. Exhibarea acestor forme netipice a determinat prin sine reacția de respingere a publicului de muzeu care, după câteva decenii s-a reinstalat (în sfârșit, din nou comod) în (sub)producțiile postmoderniste „ca la el acasă”. Era logic să se întâmple așa deoarece arta experimentală se adresează unui *anumit* public, cu *vocația* prezentului (și, mai ales, a viitorului) și ar fi cel puțin ciudat să ne mai punem azi problema „publicului omogen”, unic.

Arta modernă, ca artă a viitorului (a prezentului, deci) presupune *contexte proprii* de desfășurare și prezentare și, mai ales le presupunea în perioada sa de maximă expansiune, care a urmat anilor '50. În cazuri fericite, evadând din sălile de concert și de teatru (muzical), și le-a găsit. În cea mai mare parte nu, și ceea ce a urmat, vedem. Alte soluții s-au realizat doar parțial. La cele de mai sus s-a adăugat și inadecvarea – în parte inevitabilă – a *școlii* față de noile conținuturi apărute în cultură, ea formând (ca întotdeauna) cadre pentru perpetuarea producțiilor muzeale. În consecință, elementele active, definitorii ale unei arte noi esențialmente nu sunt deloc sau prea puțin la îndemână practicienilor domeniilor respective (în muzică – a interpreților ei) prea puțin formați în acest sens. Chestiunea devine o problemă de *vocație* și de condiții organizatorice speciale. Ar fi cam ceea ce în știință privește cercetarea fundamentală: ea implică un grup restrâns de specialiști lucrând asupra unor domenii de vârf în vederea unor aplicații probabile de cândva. Este nevoie și în artă și în știință de geniu experimental, când problema se pune în termenii de mai sus. În oricare sferă a culturalului, singura cale ce duce dincolo de rutină este permanenta *curiozitate* și raportare la necunoscut. Necunoscut fie ca „imposibil de cunoscut” (intrăm deci în sfera

ontologiei”), fie de *încă* necunoscut și care bate la porțile conștiinței. Plasarea întregii cunoașteri în prezent este un perpetuu experiment, un act fundamental de invenție bazat pe rigoarea absolută a unei metode aplicate într-un domeniu deschis, cu suficiente coordonate libere. Se spune că arta exprimă *metaforic* această tensiune dialectică față de necunoscut. În cele din urmă, poate, dar până atunci creatorii mai au a se confrunta cu spinoase probleme de *limbaj*, care nu întotdeauna se rezolvă prin „tăierea nodului gordian” ... Prolificitatea și simplul talent nu rezolvă singure sensul adânc cultural al artei, al cărei unul dintre poli este azi mai mult decât oricând implantat în teoria generală a cunoașterii.

Din acest punct de vedere socotim că actuala dihotomie între modernism și postmodernism ar trebui să se pună în sensul atitudinii experimentale și non experimentale în domeniul creației artistice, spre a înfățișa problema la propriu. Dacă, precum în concepția lui Fr. Lyotard, postmodernismul ar continua funcțiile active, impulsurile fundamentale ale artei moderne în afara sau în *poftida* învelișurilor mai mult sau mai puțin efemer istorice, aici am atinge unul din punctele esențiale ce definesc experimentul artistic, demersul cheie al transformărilor pozitive în cultură. Impulsurile hotărâtoare au cultivat mai presus de orice metafora ca provocare aruncată în necunoscut (ceea ce presupune mai întâi buna cunoaștere a ceea ce se știe!) și sentimentul acut, intens personalizat, al *limitelor*. În acest sens „interesul public” nu a fost niciodată criteriu de valoare pentru actualități: este inevitabil să fie așa. Una ne pare o acceptare pasivă a limitelor și alta o lucidă plasare creatoare, demiurgică, în zona limită dintre știut și neștiut, ca expresie tragic-existențială a propriului destin. Demisia de la această atitudine, profund reflexivă și profund culturală, nu reprezintă altceva decât o criză morală și de conținut ce nu se poate ascunde în spatele nici unei doctrine, oricât de „consolatoare”

...

Care ar fi, după opinia noastră, direcțiile principale în care evoluează experimentul în muzică? [anul 1970]

Voi cita două dintre ele:

Prima se înscrie în domeniul introducerii inteligenței artificiale în procesul creației muzicale și a sintezei sonore. Ea privește toate elementele ce țin de formalizarea structurii muzicale și de tehnica electronică de calcul. Noua tehnologie a pus și pune, în pas cu dezvoltarea ciberneticii și a informaticii, probleme inedite tuturor domeniilor științifice și artistice. Studiul formalizat al structurilor muzicale se dezvoltă în direcția simulării din ce în ce mai bine approximate a legilor profunde ce privesc formarea și funcționarea

discursului muzical. Avem, în acest domeniu, de a face cu o cercetare experimentală de largi implicații și cu un pronunțat caracter interdisciplinar, care are în perspectivă modelarea însăși a gândirii muzicale, a psihicului în genere. Aceasta, în perspectivă acelei *arte a viitorului* în care coeficientul de creativitate să se desfășoare în limitele superioare de ființare (post-automate) corespunzătoare stadiului actual atins de desăvârșirea culturală umană. Cei angajați în această direcție ne apar în dublă ipostază (echipă?) de creație și investigație științifică, apți ca atare a deschide și pregăti terenul unei arte implicând nivelul maxim de creativitate și cu deschidere optimă în universul cunoașterii.

Cea de-a doua direcție privește în mod direct performanța muzicală interpretativă, comunicarea în act. În acest domeniu se încearcă azi o nouă deschidere interioară (a interpretului) spre domeniul căruia îi dă glas și unde acționează nemijlocit totalitatea criteriilor de ordin conținutist în exact acea măsură în care psihismul uman în genere rămâne o necunoscută cu toate „straturile” sale: conștient, subconștient, inconștient ... Știm că în fiecare dintre noi o anume muzică declanșează o anumită *reacție*. O pot eventual tipiza, evident în cadrul unei anumite practici a domeniului, generalizând o serie de date rezultate din *răspunsurile adjectivale* ale unei anumite categorii de subiecți investigați. Este o metodă experimentală de studiere *calitativă* a limbajului muzical cu un anume indice de obiectivitate, oricum superior față de interpretările subiectiv-global estetizante ale domeniului. De fapt nu atât tipizarea propriu-zisă a reacțiilor atitudinale față de o muzică sau alta pare fecundă în această ordine de idei, cât mai ales o explicită lărgire a sferei practicii și a domeniului muzical dincolo de stricta sa aparență sonoră, în vederea declanșării unor noi resorturi de tip intuitiv, vag cunoscute (deși strict implicate în procesul comunicării artistice) și insuficient explorate. Se pune problema studierii și precizării acestor elemente, care țin de expresia muzicală concretă și a constituirii unor noi domenii de practică muzicală. Suntem, evident, pe un teren al purei subiectivității, în care acționează la propriu toate (încă) necunoscutele experiențe personale ale creatorului și interpretului, cei doi factori determinanți, activi ai comunicării muzicale. Creatorului i se pun mai ales probleme de stimulare, de incitare, de provocare a interpretului în a-și depăși habitudinile, ticurile comportamentale în performanță. Esențial în stimularea acestui nou comportament interpretativ este transcenderea acestor rutine – psihice și fizice - și potențarea globală, esențială a responsabilității celui care *cântă* pentru propriul său act artistic. Interpretul devine mai degrabă apt *a cânta* decât a reproduce

„cântecul” învățat. Aceasta privește o atitudine esențialmente *activă* în procesul comunicării muzicale, deschisă nu oricui, oricum și oricând (ca și în viață, unde marile descoperiri se fac rar și numai uneori).

Întrebarea dacă experimentul în artă este sau nu problema cheie a oricărui moment cultural ne pare mai mult decât superfluă. Acesta *nu* există ca moment cultural în afara *atitudinii* experimentale. În contextul general al artelor, muzicii i s-au adus adesea reproșul de a fi o creație „de epocă” (în sensul paseist al cuvântului) și de cele mai multe ori pe bună dreptate. În ce privește *toleranța* (de azi și de ieri) față de *tot* ceea ce apare pe plan artistic, să fim îngăduitori: dacă în viața de zi cu zi ne lovim mai ales de *prostie* (ce oare altceva poate fi mai vital și reconfortant?), de ce să excludem prostul gust, facilitatea și kitsch-ul (mai ales cel cu talent!) din perimetrul civilizației în genere? Toate la un loc au fost întotdeauna polii eterni ai unui sănătos mers înainte al societății umane care s-a perfecționat (oare?) neîncetat. Experimentul cultural - limită cu deschidere esențială în necunoscut, ni se par noțiuni perechi, singurele chei edificatoare spre cunoaștere, demne de vocația demiurgică a omului în Creațiune”.

Cele de mai sus citate ar putea constitui puncte de reper într-o anumită cercetare privind avangarda românească după anii '50 ai sec. XX. Dar ne-ar mai trebui câteva răspunsuri la unele întrebări.

Prima: în ce măsură avangarda muzicală se identifică sau nu cu experimentul? Sau, măcar, *întrucât*? Aici ar trebui să preluăm termenul de avangardă într-un sens strict sau lărgit.

Cel dintâi are o accepție prioritar socio-culturală, de revoltă, revoluție etc., o schimbare fundamentală în concepția generală despre viață și cultură, din anume perioade fierbinți din istorie. Contestare, frondă, negație totală, schimbare (cu orice preț), *aici* rezidând motorul decisiv al *Revoluției* care cuprinde toate straturile și mecanismele unei societăți în (dispariție și) re-formare. Printre care, evident, *Cultura*, angrenată în iureșul general de revoltă.

Cealaltă ar ține mai degrabă de o *Mutație în Spirit*, privind legitatea intrinsecă, fundamentală a Creației ca formă de împlinire a destinului uman în ordinea lucrurilor, în Lume; tot ce se leagă în desfășurarea unui experiment de orice natură, de adâncimea spirituală a *intuiției* și a întrucipării acesteia.

În care sens ne vom pune problema avangardei culturale? Unde plasăm negația productivă, demolatoare și civilizatoare? Unde

să căutăm sensurile Istoriei? Și întrucât opera de *demistificare* pare mai tonică decât cea de repunere periodică în discuție și reconstrucție a fundamentelor culturii? Eterna problemă a *Păsării Phoenix* ...

Mutând dilema mai departe, ne vom pune o întrebare de fond: în România după anii '50 s-a produs o *artă de avangardă*? Sau ce anume?

Evident, creatorii români au produs **Muzică Nouă**. În acest studiu nu ne vom ocupa nici de „modernismul moderat”, nici de tradiționalismul cu surse locale, nici de o bună parte din aderențele la diferite curente *neo*, care toate pot deveni obiecte de cercetare separate. Dar, conform celor dinainte, reprezentanții *modernismului radical* (la care ne vom referi) au creat ce?

1. Muzică Nouă?
2. Muzică de avangardă?
3. Muzică experimentală?

Va trebui să judecăm mai nuanțat fiecare caz în parte, încercând să vedem în ce măsură fiecare element de *noutate* în creația muzicală a acestei perioade propunea sau nu un reviriment *original*: fie și de suprafață, dacă nu de *adâncime*, în constituirea operei muzicale. Am putea stabili în această ordine de idei un criteriu *de avangardă* atașat *noutății*? Adică ceva care să instituie o **mutație** radicală de sens și adâncime în peisajul Muzicii Noi? O **negație** fundamentală?

În ce măsură o *noutate* este sau nu de tip *experimental* ar fi de asemenea o problemă la care ar trebui să reflectăm. Adică, de care ar trebui să ne ferim sau să o dezvoltăm (creator). Este vorba despre o artă plasată pe o *limită* (ontologică-stilistică) sau pe o *deschidere*? Încetul cu încetul ne vom restrânge aria investigației deoarece nu ne propunem a analiza domeniul *Muzicii Noi* ci, în ordine: *experimentală* și *de avangardă*. Nu putem ști dacă vom ajunge până la capăt deoarece încă de pe acum ne întrebăm: s-a creat în perimetrul culturii muzicale românești din perioada 1950-1980 o *muzică de avangardă* sau vorbim despre altceva? Avangarda este o *previziune majoră* de ordin cultural sau altceva? Invenție fundamentală din Neant sau negație până „în pânzele albe” (dacă îmi este permis)?

Hai să reformulăm întrebarea: rezistența în (prin) cultură a generat în perimetrul culturii muzicale românești o *artă de avangardă*? Răspunsul ar fi corect în ambele sensuri: și da, și nu (vezi logica terțului inclus). Drept care s-ar pune problema transgresării întrebării, și anume: arta de avangardă, în ce mod își afirmă autoritatea și

sensul negativ-protestatar față de o situație de fapt, fie perimată, fie inacceptabilă? Mai intervin în judecata despre, criteriile standard de *valoare* (legitatea internă, ontologică formativă a produsului artistic)? Și cum? Sau, mai degrabă, *de ce* da sau nu?

Experiența mișcării de avangardă de la începutul secolului XX și, mai ales din perioada interbelică ne-a pus în prezența unor evenimente perisabile. Însăși o anumită ideologie a anonimatului în ce privește persoana creatorului și a produsului de consumat și de aruncat s-a afirmat cu oarecare tărie, începând cu perioada respectivă. Comicul (visceral, în mare parte), gagul, cirul, îngrămădeala de *bâlci*, superpunerea de surse ireconciliabile și altele de acest fel constituie o recuzită caracteristică pe care și azi o descoperim în cultura pop. (Avangardă clasă, chestia cu „la même Jeannette autrement coiffée” ...). Grimase spectaculare pe același gol-plin, de fapt, de resturi, deșeuri funcționale în contexte de alt gen. Deci *nu* atât faptul artistic (?) interesează, ci tipul de *grimasă*. Să fie unica accepție de artă de avangardă „rezistentă” peste timp?

Dacă da, nu aici s-au desfășurat energiile „contestatate” ale creatorilor din România, decât arareori poate dincolo de lumea lui Caragiale (senior). Un anumit *haz* ... lipsit de încrâncenarea expresionismului german și a lumii lui Brecht. Și de *radicalitatea* teatrului absurd, un zid, ca și literatura lui Joyce și Beckett împotriva „normalității” (filistine). Ar trebui așadar să căutăm în tot ce ni se arată resorturile adânci ale acestei producții culturale. Și o putem, eventual, judeca altfel, la alt *Nivel de Realitate*, urmărindu-i legitatea ca atare. Din acest punct de vedere, atât apelul la derizoriu și gesticulația – fie „teatrală”, fie „literară” – nu se mai pot constitui în criteriu de *valoare* a produsului (artistic) la acest nivel-obiect. Criteriul valoric se deplasează în alte zone suprapuse de adâncime (vezi paradoxul!), iar *arta de avangardă* își asumă ca atare un alt *statut axiologic și epistemologic*. Această deplasare a percepției faptului de cultură a fost poate cucerirea de vârf a producției cultural-artistice a secolului trecut, pe care încă o mai avem de studiat și de repus în reflecție și azi (și mereu, aș putea zice).

Să ne aplecăm în continuare asupra *originalității* și asupra *voinței de stil*. Nici aici treaba nu e tocmai simplă. Deoarece odată cu toate cele legate de dezvoltarea semioticii și a hermeneuticii (actului de cultură), devenite teme majore ale cercetării

epistemologice în secolul trecut, problematica s-a extins și s-a tehnicizat iremediabil. O viziune integratoare de largă deschidere o reprezintă azi cercetarea *transdisciplinară* propusă și dezvoltată, după cum am menționat și mai înainte, de acad. Basarab Nicolescu, fizician, matematician și om de cultură de înaltă autoritate internațională. Această metodă oferă o cheie simplă și larg cuprinzătoare de analiză a oricărui fapt de cultură, preconizând aplicarea în acest sens a logicii (și filosofiei) *terțului inclus*, dezvoltată de Stephane Lupasco și îmbogățită conform unor criterii de maximă relevanță.

O astfel de abordare în studiul privind avangarda muzicală românească ne-ar fi fost de mare folos cândva, când creatorii români abordau *noutatea*, fiecare după cum credea. Unii nici nu o mai abordau: scriau, pur și simplu readaptându-și aceleași clișee combinatorii de la o piesă la alta, conform „comenzii sociale” (despre care am avut întotdeauna părerile mele): o prezență formativă „leneșă”, *unidimensională* în acest proces. Nu emit în acest sens judecăți de valoare, deoarece câteodată și ceea ce un fapt de cultură conține *implicit* și rezolvat prin *intuiție* poate suscita un anumit interes estetic, „împodobind” timpul cultural al „privitorului” cu ceea ce acesta aștepta de la el: emoția, declanșată, evident, de *talent*. Toate, de fapt, se cuprind în orice *act de comunicare* artistică: problema noastră este însă cea a *încărcăturii* multidimensionale, conștient abordată; după cum menționam cu alte prilejuri: în *structură și lectură*. Compozitorii români, cu precădere cei incluși în *modernismul radical* (conform Valentinei Sandu-Dediu) s-au luptat în perioada respectivă (1950-1980) până la epuizare cu *paradigma*. Cum? Vom vedea.

Aș reveni, deocamdată, cu câteva „titluri” (ca să nu le uităm):

- avangardă
- experiment
- negație
- încărcătură semnificativă
- voință de stil
- originalitate
- reflecție și construcție
- limite (ontologice)
- structură și lectură
- instinct vizionar
- geniu experimental

Și:

- muzică modală
- muzică minimalistă (±repetitivă)
- muzică arhetipală
- muzică plasmatică
- improvizație
- teatru muzical (instrumental)
- muzică spectrală
- inteligență artificială
- muzică electronică
- metamuzică
- muzică-memorie
- muzică imaginară
- pauză (tăcere)
- (...)

Mai doriți? Probabil că mai sunt și altele de pus la bătaie ...

Tiberiu Olah, poate cel mai mare *talent muzical* al generației sale, susține la clasă: „Nu este atât de important *ce sursă* (muzicală) îți alegi, ci *ce faci* cu ea?” În această direcție mă voi îndrepta în cele ce urmează, luând ca exemplu anumite cazuri. Reiterez faptul că nu voi putea oricum epuiza subiectul și nu intenționez să nedreptățesc pe nimeni dintre cei citați sau nu, ci, dacă mă voi referi la anumite nume și fapte, o voi face din strictul meu interes analitic, după cum mă duce capul și, evident, experiența de mai bine de șapte decenii de *practician* al Muzicii – vorba *matematicianului* Ion Barbu. Faptul că muzica lucrează cu și pe un material dat sau nu (adică preexistent punerii în operă) va constitui, să-i zicem, primul nivel de inserție *creatoare* a voinței componistice transformatoare (sau dezvoltătoare – conform lui Fred Popovici). Nivelele superioare, paradigmatică ale configurării limbajului, se deschid în evantai, în același proces al formării discursului muzical. Selecția unuia și al altuia din această ordine de „lumi posibile” – *Nivele de Realitate*, conform lui Basarab Nicolescu – constituie ceea ce s-ar putea numi o *operă de autor* (sie-și suficientă, auto-referențială, să-i zicem). Drept care, să renunțăm la tot felul de poncife și să vedem despre ce este vorba în producția de operă muzicală *radicală* a perioadei 1950-1980. O vom *eticheta* la sfârșitul acestui studiu. Întrebarea cheie la care se va răspunde (sau nu) la sfârșitul prezentărilor noastre va fi: *A fost sau nu a fost în România o Avangardă Muzicală?*