

DEZBATERI

Compozitor versus Autor muzical

O temă de mare interes și actualitate pentru creatorii muzicali și nu numai a fost dezbătută pe 2 februarie a.c. în cadrul unei conferințe cu titlul "Compozitor versus autor muzical. Opera în sunet și Opera în partitură – ipostaze ale creației sonore". Întâlnirea a fost organizată la Sala de proiecții a Mediatecii din cadrul Universității Naționale de Muzică din București sub seria "Conferințelor Brăiloiu". Conferința a avut structura unei mese rotunde cu dezbateri în jurul problematicii cu care se confruntă compozitorii români: drepturile de autor și lipsurile legislative în domeniu. Din acest motiv au fost invitați unii dintre cei mai cunoscuți compozitori atât din zona muzicii clasice dar și din zona muzicii pop-ușoară care și-au exprimat propriile opinii – bine argumentate – asupra problemei în cauză, pe baza unei extinse experiențe în domeniul muzical, aducând exemple concrete din marea diversitate a ipostazelor create.

Primul vorbitor, prof. univ. dr. Viorel Munteanu, compozitor și fost Rector al Universității Naționale de Artă "George Enescu" din Iași, a debutat cu definirea sintagmei de ilustrație muzicală. De fapt, întreaga sa cuvântare a fost centrată pe ideea de ilustrație muzicală pe care domnia sa a conturat-o ca fiind "un fond muzical, uneori combinat cu efecte sonore, care însoțește un film mut, un spectacol de teatru, o evocare literară sau o expunere despre artă..." menționând că timpul a dus la lărgirea sferei de cuprindere și a procedeele care întregesc o producție artistică finală. Sincretismul este cuvântul cheie pe care s-a concentrat autorul când a lansat conceptul de "tot indivizibil" format din elemente provenite din domeniile artistice diferite. Mai mult, ilustrația muzicală poate fi întâlnită și în spectacolul modern, prin excelență neșablonizat, însumând modalități de expresie artistice și para-artistice – desprinse din contextul lor – dar apte să fuzioneze cu întregul sincretic; ajungem să identificăm, astfel, prezența ilustrației muzicale în cadrul happening-ului sau spectacolului de sunet și

lumină și chiar și în spectacolul total sau teatrul instrumental. Autorul atrage atenția asupra faptului că în acest context este vorba despre structuri muzicale cvasi-autonome, despre efecte sonore și modalități improvizatorice ale muzicii aleatorice în forme determinate structural, care asigură, fără echivoc, paternitatea de concepție a întregului spectacol exclusiv compozitorului. O altă ipostază a ilustrației muzicale ar fi prezența ei în montaje de poezie și muzică, lecturi dramatizate, muzică pentru publicitate, adaptări dramatice etc. care îi accentuează rolul de "ilustrație", deosebindu-se evident de muzica de scenă sau muzica de film, deoarece nu reprezintă o compoziție ci o asamblare de fragmente ale unor lucrări preexistente, situație în care apare obligația de a plăti drepturi de folosință compozitorilor. Viorel Munteanu afirmă că: "Orice compozitor știe că de la melodie la variațiune, de la armonizare la aranjament și orchestrație, muzica trebuie să-și găsească acel ceva original care ține numai și numai de creație, notat în partitură, chiar dacă plecăm de la mijloace electro-acustice și mixaje". Aprecierile și definițiile pe care le oferă autorul comunicării se bazează pe cercetarea sa amănunțită concretizată în volumul *Roman Vlad – modernitate și tradiție* (apărut la Editura Muzicală, București 2001) în care a tratat pe larg numeroase aspecte ce ar putea interesa ilustratorii muzicali. În încheiere, Viorel Munteanu a oferit un citat reprezentativ pentru tematica întâlnirii, câteva cuvinte care îi aparțin lui Muir Mathieson, dirijor și compozitor de muzică de film: "Muzica poate umaniza un subiect, poate exalta mesajul său. Muzica poate face un film mai puțin intelectual și mai emoționant. Ea poate influența reacția publicului la o anumită secvență a filmului. Ea poate **prepara ochiul prin ureche**".

Compozitorul Dan Buciu este cel care alături de conceptele de ilustrație muzicală și aranjament muzical, pornind de la întrebarea dacă acestea sunt sau nu creații muzicale generatoare de drepturi de autor. Încercarea de a răspunde la această întrebare pornește de la definirea celor două noțiuni și are ca incipit ideea de aranjament muzical. Autorul comunicării semnalează necesitatea unui "nucleu muzical" care aparține altcuiva decât autorului aranjamentului (o melodie populară, muzică ușoară sau o temă muzicală clasică) pe care cel care face aranjamentul îl înveșmăntează muzical. Mai în detaliu, ca modalități de lucru sunt menționate aici procedee armonice și polifonice, neexcluzând aspecte eterofonice sau antifonice.

Ceea ce iese în evidență aici este posibilitatea aranjamentului de a ajuta într-o zonă de dezvoltare liberă din punct de vedere stilistic în funcție de destinația pe care o are lucrarea. Dan Buciu îi acordă credit aranjorului muzical afirmând că aportul său creator este indiscutabil, mai cu seamă când se pune problema "socotelilor" pentru drepturile muzicale. Dan Buciu oferă exemple concrete ale formelor evolute de aranjament muzical – tema cu variațiuni, parafrazele, rapsodiile, improvizațiile jazzistice pe o temă oarecare – *Variațiunile pentru orchestră* de Max Reger pe o temă de Mozart, *Parafrază* de Liszt după *Rigoletto* de Verdi, *Rapsodia I* de George Enescu, o improvizație de Adrian Ciceu pe o temă de D. Scarlatti. Toate aceste lucrări enumerate vor avea drept autori incontestabili pe Reger, Liszt, Enescu și Ciceu. Altfel stau lucrurile în cazul ilustrației muzicale, care presupune alegerea unor fragmente muzicale din lucrări scrise de diverși autori dar nu și de cel ce face ilustrația muzicală! Aceste ilustrații vor fi prezentate ca suport muzical pentru piese de teatru, în emisiuni radiofonice etc. Ca și Viorel Munteanu, autorul comunicării semnalează faptul că drepturile de autor aparțin, în aceste situații, exclusiv celui de la care provin fragmentele respective. Dan Buciu afirmă: "Consider că ilustrația muzicală nu presupune un act creator, generator de drepturi de autor: cel care o realizează are meritul de a fi găsit echivalențe sonore potrivite cu ceea ce se întâmplă în filmul respectiv, în piesa de teatru sau în emisiunea care beneficiază de această ilustrație, fără a putea vorbi de un aport creator propriu-zis".

Ca un bun cunoscător al muzicii ușoare și cu o experiență de cel puțin 30 de ani în domeniu este compozitorul George Natsis care a expus problematica celor două concepte foarte concentrat. El a pornit de la definirea aranjamentului muzical și a ilustrației muzicale, observând o diferențiere clară între cele două, mai cu seamă faptul că un aranjament muzical poate fi oricând prezentat ca o muzică de sine stătătoare (muzică de scenă, coloana sonoră a unui film) pe când o ilustrație muzicală, prin definiție, însoțește un spectacol, un eveniment, nefiind, așadar, un act de creație artistică ci "o muzică preexistentă folosită pentru a îmbogăți sau sublinia anumite scene, replici, dialoguri, stări etc.". La fel ca și ceilalți vorbitori, George Natsis pune accent pe unicitatea actului creator.

Aceleași opinii sunt exprimate ferm de către compozitorii Adrian Pop și Acad. Cornel Țăranu. Ambii evidențiază lipsa de elemente creatoare în cazul ilustrației muzicale, aceasta fiind doar "o selectare de fragmente muzicale în vederea însoțirii unei imagini cu scopul obținerii unei sublinieri de ambianță dar care nu reprezintă **o creație** în sens muzical!". Mai mult decât atât, Adrian Pop utilizează termenul de "utilizator de muzică" în locul celui care face o ilustrație muzicală și menționează ca fiind absolut necesară autorizarea în prealabil din partea autorilor lucrărilor de care se servește.

O comunicare extrem de bine documentată și cuprinzătoare ne este oferită de compozitorul George Balint care prezintă mult mai amplu contextul de termeni, pornind de la definirea creației sonore și împărțind-o (sub aspectul utilității) în operă sonoră și lucrare sonoră. În descrierea conceptului de creație – a cărei stare autorul lucrării o definește ca fiind "nonipostaziabilă și, prin urmare, insondabilă ca resort" – îi este alăturată ideea de execuție/interpretare. Aceasta din urmă nu poate exista fără un instrument abstract în raport cu sunetul și anume partitura. Ceea ce dorește George Balint să evidențieze este necesitatea *notării* creației, fără de care un autor de creație sonoră nu poate exista. O zonă aparte de problematizare apare când o operă sonoră este realizată în raport cu alte opere sonore și aici George Balint enumeră, ca procedee, armonia, orchestrația, timbrometria, aranjamentul, reducția, prelucrarea, colajul, citatul, acompaniamentul și ilustrația, pe care le și detaliază amănunțit în expunerea sa.

Compozitorul Dan Dediu, în schimb, a venit cu o soluție la toate aceste probleme care au făcut obiectul întâlnirii. Comunicarea sa a purtat titlul *Către un model al sistemului de credite creative* făcând analogia cu sistemul creditelor transferabile din educație. El a imaginat un sistem al aportului original în creație și al gradelor de derivație de la original, pe scurt, un sistem care să măsoare volumul de creativitate pe trei criterii: Conținutul muzical (adică organizarea înălțimilor, duratelor, ce poate fi original, derivat, corupt sau copie), Articularea temporală (ideea de formă muzicală care poate fi inedită, preformată sau fixă) și Anvelopa sonoră (pendulând între timbralitate nouă sau timbralitate cunoscută, scriitura similară sau scriitură diferită). Compozitorul prezintă gradele de aport creativ pe 5 nivele: 1. Original ex nihilo (totul este 100% aport creativ, conținutul muzical, forma, noutatea timbrală); 2.

Original derivat dintr-o operă existentă și aici apar variațiunile pe o temă preluată sau citatul; 3. Original după model schematic/stilistic unde au fost enumerate parodia (ca o imitație cu sens schimbat) și pastișa sau parafraza (*à la manière de*); 4. Copie parțială (sau așa cum l-a numit Dan Dediu, "imperiuul lui readymade") unde el a identificat mai multe nivele de aport creativ în funcție de aspectul timbralității (anvelopă timbrală diferită sau anvelopă timbrală identică) și în fine 5. Copie identică – plagiat, cu un aport creativ de 0%. Un altul este aportul de creativitate când este vorba de ilustrație muzicală, ipostază în care accentul pică în principal pe arta aflată în prim plan: literatură, pictură, film, dans iar muzica este pe locul doi. Dan Dediu spune că "...aportul de creativitate este de altă natură, efortul fiind îndreptat spre *adecvarea și asortarea* la/cu alt material artistic. E mai mult un act de cultură decât unul de creație: ca și cum am vorbi în citate și am vrea drepturi de autor pentru conținut." Foarte originală a fost propunerea de acordare a creditelor creative pe care compozitorul Dan Dediu o prezintă la finalul comunicării sale.

Întâlnirea a continuat cu o serie de discuții libere pe baza unor întrebări enunțate de persoane din publicul prezent, cele afirmate de invitați fiind dezbătute aprins și oferite eventuale soluții. Din nefericire concluziile au fost aceleași și anume că lipsa unei baze legale favorizează apariția acestor probleme. Lucrurile nu se pot rezolva simplu pentru că multitudinea de ipostaze în care se poate afla un ilustrator sau un aranjor muzical este extrem de dificil de identificat iar soluțiile legale ar trebui să îmbrace fiecare dintre aceste situații. Partea bună este că primul pas spre un asemenea demers a fost deja făcut prin această întâlnire în care compozitori consacrați și cu o mare experiență și-au expus punctele de vedere asupra conceptelor de compozitor versus autor muzical, mai cu seamă asupra ipostazelor de ilustrator, aranjor, autor și compozitor. Această problemă a aportului de creativitate este una extrem de actuală iar transpunerea ei în zona legislativă ar trebui să fie o prioritate, pentru o apreciere concretă și corectă a creatorilor de valori artistice. Vă prezentăm mai departe textele integrale ale comunicărilor prezentate în cadrul întâlnirii.

Andra Frățilă

Prof. univ. dr. **Viorel Munteanu**

Compozitor

Rector al Universității Naționale de Artă "George Enescu" din Iași în perioada 2004 - 2012



Ilustrația muzicală

Sintagma *Ilustrație muzicală* – definind un fond muzical, uneori combinat cu efecte sonore, care însoțea un film mut, un spectacol de teatru, o evocare literară sau o expunere despre artă – și-a lărgit, în timp, sfera de cuprindere și ansamblul de procedee care întregesc producția artistică finală sub semnul sincretismului, ducând astfel la contopirea într-un tot indivizibil a unor elemente provenite din domeniul artistice diferite.

Drept dovadă, *ilustrația muzicală* și-a găsit locul cuvenit în sincretismul artelor, în formele cele mai diverse: de la simplul fond sonor (cum s-a spus) la însoțirea sau includerea în cadrul unor manifestări artistice (teatrale, plastice, cinematografice), producții audio sau audio-vizuale. Mai mult, *ilustrația muzicală* poate fi întâlnită și în spectacolul modern, prin excelență neșablonizat, înglobând modalități de expresie artistice și para-artistice – desprinse din contextul lor – dar apte să fuzioneze cu întregul sincretic; ajungem să identificăm, astfel, *ilustrația muzicală* de la simpla prezență în cadrul *happening*-ului și a *spectacolului de sunet și lumină*, în *spectacolul total* și în *teatrul instrumental*. Dar, atenție, aici vorbim despre structuri muzicale cvasi autonome, despre efecte sonore și modalități improvizatorice ale *muzicii aleatorice* în forme determinate structural, care asigură, *fără echivoc*, compozitorului, paternitatea de concepție a întregului spectacol (după DEX și *Dicționar de termeni muzicali*).

Deși componentă și a altor producții artistice de sinteză, cum ar fi montajul de poezie și muzică, lecturi dramatizate, adaptări dramatice și cinematografice, muzică pentru publicitate, colajul, *ilustrația muzicală* se deosebește total de *muzica de scenă* sau de *muzica de film*, deoarece nu reprezintă o *compoziție* ci o asamblare de fragmente ale unor lucrări preexistente. În cazul în care într-o producție de genul celor amintite (sau altele) au fost folosite piese integrale (miniaturi, dansuri, melodii de diversment etc.) atunci avem obligația de a plăti *drepturi de folosință compozitorilor*, conform *Legii drepturilor de autor*.

Se poate ivi și cazul în care atât producătorul (să-l numim autor) cât și ilustratorul muzical (aici compozitor) au în montajul respectiv și fragmente care țin de creația proprie; atunci cei doi creatori vor beneficia de drepturile de autor. Referitor la muzică, totul este clar. Orice compozitor știe că de la melodie la variațiune, de la armonizare la aranjament și orchestrație, muzica trebuie să-și găsească acel *ceva* original, care ține numai și numai de creație, notat în partitură, chiar dacă plecăm de la mijloace electro-acustice și mixaje.

Am cunoscut mulți ilustratori muzicali, care funcționau în Radio sau Televiziune și pe post de *regizor muzical* (unii fiind compozitori): Dumitru Capoianu, Paul Urmuzescu, Florin Bogardo (pentru scurt timp), Ileana Popovici, Veronica Maximilian, Lucian Ionescu, la Iași – Constantin Munteanu, Cornel Popescu, Ioan Teodoru și Silviu Iurașcu – ale căror creații le ascultăm sau le vizionăm și astăzi, ca mari bucurii și împliniri sincretice. Când lucram în Radio și Televiziune căutam întotdeauna o formă de plată a ilustratorului muzical, mai ales când activitatea respectivă nu figura în cerințele postului, contribuția ilustratorului muzical la valoarea estetică a întregului fiind de netăgăduit, trebuia răsplătită din bugetul de producție.

Discutând despre *ilustrația muzicală*, este firesc să ajungem la *muzica de scenă și muzica de film*. În volumul *Roman Vlad – modernitate și tradiție* (Editura Muzicală) – Vlad fiind renumit compozitor de muzică de scenă și muzică de film – am tratat pe larg multe aspecte care ar putea interesa ilustratorii muzicali, de aceea, în încheiere, îl voi cita pe Roman Vlad, care are nenumărate *Documentarii și scurt-metraje* puse pe *note*, și pe celebrul Eric Satie, care a fost, poate, cel mai

important dascăl al mai tinerilor compozitori de film de la Paris. El i-a influențat pe Arthur Honegger, Darius Milhaud, Georges Auric, Henri Sauget, ca și pe americanii Virgil Thomson, Aaron Copland, George Antheil. În 1924, Satie a scris muzica primului film al lui René Clair, *Antr'acte*, un interludiu din baletul suprealist *Relâche* al lui Francis Picabia (a cărui muzică era compusă tot de Satie). "Muzica lui Eric Satie nu urmărea să fie absolută ci funcțională, golită de demnitatea artificială a conștiinței de sine, iar relația dintre imaginile vizuale și muzică nu trebuia să fie o simplă ilustrare naivă, ci de o natură subtilă și sofisticată". (Frederick W. Sternfeld). În anul 1971, când ediția festivalului *Maggio musicale* de la Florența a fost dedicată muzicii dintre cele două războaie, adică neoclasicismului, René Clair și Roman Vlad (în calitate de compozitor și director al festivalului) au restituit acel spectacol (la care a mai fost invitat și compozitorul Darius Milhaud). Scenografiile originale ale spectacolului au fost descoperite de René Clair și Roman Vlad la Muzeul Teatrului din Stockholm.

Roman Vlad apreciază, credem, obiectiv, raportul dintre muzica pură și cea consacrată scenei sau ilustrației muzicale: "Muzica, după mine, trebuie să fie adevărul meu. Muzica de film trebuie să dea adevărul regizorului, care e adevăratul autor al creației cinematografice. Sigur, unicul creator al filmului, ca operă întregă și definitivă, este regizorul. Celelalte sectoare – adaptare cinematografică a textului original, dialog, imagine, decoruri, costume, sunet, muzică, trucaje etc. – toate sunt elemente componente ale operei, inclusiv interpretarea actoricească. Pot fi în sine creații admirabile, uneori geniale, totuși, acestea au valoare doar în ansamblul operei."

"Muzica poate umaniza un subiect, poate exalta mesajul său. Muzica poate face un film mai puțin intelectual și mai emoționant. Ea poate influența reacția publicului la o anumită secvență a filmului. Ea *poate prepara ochiul prin ureche* (s.n.)". Astfel concentra în câteva cuvinte Muir Mathieson rolul muzicii de film, arătând importanța integrării ei în structura dramatică a filmului.

Le doresc multă inspirație ilustratorilor muzicali, pentru ca variațiunile și piesele lor de autor să străbată și în repertoriul de concert, ca lucrări cu viață proprie.

Prof. univ. dr. **Dan Buciu**

Compozitor
Rector al UNMB în perioada
2000 - 2008
Coordonator al Secției de
muzică vocală a UCMR



Ilustrația muzicală și aranjamentul muzical, creații muzicale generatoare de drepturi de autor?

Pentru a putea răspunde la o asemenea întrebare, tot mai actuală și mai controversată în zona creației muzicale contemporane dar și a legislației privind drepturile de autor, consider că ar fi necesar, mai întâi să definesc aceste două noțiuni, acești doi termeni în spatele cărora se ascunde o muzică originală, parțial originală sau fragmente muzicale care nu aparțin deloc celui care realizează textul muzical.

Aranjamentul muzical presupune, ca punct de pornire, un element, un nucleu muzical (sau poate mai mult decât atât) care aparține altcuiva decât autorul aranjamentului: ar putea fi o melodie (populară, de muzică ușoară sau o temă muzicală clasică) pe care cel care face aranjamentul o înveșmântează muzical (folosind sintaxe muzicale pe care le consideră adecvate, cel mai adesea armonia, dar nu sunt excluse nici elementele de polifonie sau, rar, cele de eterofonie; sau alte ipostaze precum antifonia etc). Acest "aranjament" poate duce la o dezvoltare liberă (stilistic vorbind) a melodiei (tema) respective în funcție de destinația pe care o are lucrarea pe care o concepe (prezentarea în concert, muzică de scenă, de film, muzică ambientală, pentru emisiuni TV etc). Se pot face adaptări libere (schimbând sursele sonore – de la voce se trece la flaut, de exemplu) sau stricte, cu alte cuvinte păstrând textul muzical inițial dar modificând "orchestrația" (formația) dar și tratându-l liber (textul muzical inițial), dezvoltându-l, comprimându-l sau variindu-l și modificându-i și destinația interpretativă (alt ansamblu sonor sau altă orchestrație).

În toate aceste cazuri consider că aportul creator al celui care face aranjamentul muzical nu poate fi neglijat și că atunci când se "fac socotelile" pentru drepturile muzicale compozitorul respectiv nu poate și nici nu trebuie omis în calculele contabile, aportul său creator fiind indiscutabil. Fără îndoială, cel care face un aranjament nu poate fi decât un profesionist, un muzician.

Mai mult decât atât, în formele evaluate ale aranjamentului – cum ar fi tema cu variațiuni, parafrazele, rapsodiile, improvizările jazzistice pe o temă oarecare pun în prim plan pe cel (eventual cei în cazul unei formații de jazz) care semnează o asemenea lucrare (sau improvizatie). Am putea exemplifica: Variațiunile pentru orchestră de Max Reger pe o temă de Mozart, Parafrază de Liszt după Rigoletto de Verdi, Rapsodia 1 de George Enescu, o improvizatie de Adrian Ciceu pe o temă de D. Scarlatti vor avea drept autori incontestabili pe Reger, Liszt, Enescu, Ciceu. Iar în cazul unui aranjament pentru pian al celebrelor "Dansuri românești" (varianta originală, pentru pian) de Bela Bartok, autorul va fi considerat ... Bartok, chiar dacă aportul lui se rezumă "doar" (!!)

la armonizarea pur și simplu a unor melodii de dans românești (din Ardeal), melodii nemodificate, partitură scrisă pentru pian.

În cazul ilustrației muzicale lucrurile stau substanțial diferit. Ilustrația muzicală presupune alegerea unor fragmente muzicale din lucrări scrise de diverși autori (nu și de cel ce face ilustrația muzicală!) care se vor prezenta ca suport muzical într-o piesă de teatru, într-un film (pentru anumite imagini, tot ca idee de suport, de fundal), într-o emisiune radiofonică (piesă de teatru, povestiri, diverse emisiuni) sau de T.V. (la fel), etc.

În această situație drepturile de autor consider că ar trebui să se îndrepte către cel (sau cei) de la care provin fragmentele respective, luate dintr-o lucrare sau mai multe. Autorul ilustrației muzicale, fie că subliniază, în concordanță cu cerințele regizorului (de teatru, film, TV, radio) anumite momente speciale, nuanțând și amplificând efectul textului și al imaginii (cu care stabilește o relație sincretică) fie marchează în mod specific concepția regizorală care stă la baza spectacolului (filmului, emisiunii TV sau Radio), concepție subliniată prin muzica aleasă de cel care a imaginat ilustrația.

Consider că ilustrația muzicală nu presupune un act creator, generator de drepturi de autor: cel care o realizează

are meritul de a fi găsit echivalențe sonore potrivite cu ceea ce se întâmplă în filmul respectiv, în piesa de teatru sau în emisiunea care beneficiază de această ilustrație, fără a putea vorbi de un aport creator propriu-zis. O asemenea ilustrație muzicală poate fi realizată și de un neprofesionist, condiția fiind doar aceea de a cunoaște piese muzicale din care va selecta fragmentele considerate potrivite. Sigur, se pot folosi și elemente sonore extramuzicale (zgomote, imagini sonore din natură etc.).

Este de fapt o regie muzicală! Un regizor nu poate căpăta drepturi de autor la o piesă de teatru decât dacă el însuși este chiar autorul piesei respective! Altminteri ... NU!

Sigur că și o ilustrație muzicală poate fi bună sau proastă, ca și o muzică originală de scenă (producătoare de drepturi de autor!), dar realitatea ține de abilitatea aranjorului de a găsi soluțiile potrivite și nu de potențele sale creatoare propriu-zise!

Concluzionând, pot afirma că singurele drepturi de autor în acest caz (al ilustrației muzicale) le poate primi doar cel (sau cei!) căruia îi aparțin fragmentele muzicale utilizate.

Aceste zone muzical ... financiare rămân însă delicate și uneori greu de delimitat cu perfectă precizie datorită granițelor deseori fragile ce separă ilustrația muzicală de aranjament. Precizările legale ar trebui însă făcute pentru a se putea instala rigoarea și pe aceste pante muzicale încă prea alunecoase deopotrivă pentru novici și muzicienii experimentați.

George Natsis

Compozitor, pianist,
orchestrator, dirijor

Coordonator al Secției de
muzică jazz-pop a UCMR



Aranjament muzical versus ilustrație muzicală

Lumea începutului de secol 21 este una puternic informatizată, o lume în care aproape orice activitate este computerizată și în care principala sursă de informare nu este

cartea, ci internetul. Pe lângă marele avantaj de a putea fi conectat aproape instantaneu cu orice colț al lumii, trebuie să suportăm și consecințele nefaste ale acestei informatizări iar peisajul muzical nu face excepție. Există o mulțime de softuri care oferă mostre de sunet (samples) făcând posibil să beneficiezi de o imensă "orchestră" la tine acasă. În aceste condiții au apărut în peisajul numit "industrie muzicală" tot felul de muzicieni care nu au habar de ABC-ul muzicii dar se autonomesc compozitori, orchestratori, aranșori, făcând ca acești termeni consacrați să fie aruncați în derizoriu. Nu este de mirare ca în aceste condiții să apară confuzii.

O astfel de confuzie este cea dintre "aranșament muzical" și "ilustrație muzicală".

Se pune întrebarea: poate fi considerată ilustrația muzicală un "act de creație"?

Pentru a răspunde la această întrebare trebuie să vedem cum sunt definite cele două:

Aranșament muzical:

a) Prelucrare a unei bucăți muzicale pentru instrumente sau voce (DEX)

b) Maniera de a prelucra un text muzical sau o piesă în întregime, destinate fie unui solist (vocal sau instrumental), fie unui grup de interpreți, substituind, îmbogățind sau reducând numărul acestora. Aranșamentul poate transfigura total o temă muzicală inițială; în acest caz, aranșorul are un important rol creator. În muzica ușoară aranșamentele sunt deosebit de utile și de multe ori înnobilează temele, mai ales prin orchestrații izbutite. O manieră frecventă de a aranșa este reactualizarea unor piese care în trecut s-au bucurat de mare popularitate. (DTM)

Ilustrație muzicală

a) Acompaniament, fond muzical sau efecte sonore care însoțesc un film mut, un spectacol de teatru sau o evocare literară;

b) Fragmente sau bucăți muzicale executate ca exemplificări la o expunere de specialitate (DEX);

c) Însoțirea unei manifestări artistice (teatrale, plastice, cinematografice) cu elemente sonore adecvate.

Ilustrația este larg utilizată în teatrul radiofonic, recitatul de poezie, filmul artistic și documentar, expoziții etc. Se deosebește de muzica de scenă și de muzica de film prin faptul că, în general nu reprezintă o compoziție ci o asamblare de fragmente ale unor lucrări preexistente (DTM)

Observăm, astfel, o diferență esențială între aranjament muzical și ilustrație muzicală. Aranjamentul muzical înseamnă prelucrarea unei lucrări muzicale. Acesta presupune o modificare structurală a lucrării prin intervenția creatorului aranjorului. Astfel este posibil ca un aranjament de mare calitate să transforme o lucrare mediocră într-una foarte reușită.

Ilustrația muzicală, pe de altă parte, nu presupune modificări structurale ale pieselor muzicale, ci folosirea unor lucrări sau fragmente de lucrări preexistente. Acesta nu este un act creator, ci un playlist. Nici fonotecarea diferitelor lucrări muzicale nu reprezintă un act creator, atâta vreme cât nu se realizează modificări structurale ale respectivelor lucrări. O mulțime de DJ fac acest lucru și nu am auzit vreodată să fie numiți "aranjori".

Un alt aspect important se referă la faptul că un aranjament muzical poate fi oricând prezentat ca o muzică de sine stătătoare (muzica de scenă, coloana sonoră a unui film) pe când o ilustrație muzicală, prin definiție, însoțește un spectacol, un eveniment. Astfel, ilustrația muzicală nu poate face obiectul unei prezentări publice ca muzică de sine stătătoare deci nu poate fi un act de creație artistică, ci o muzică preexistentă folosită pentru a îmbogăți sau a sublinia (a ilustra) anumite scene, replici, dialoguri etc.

Un ultim aspect se referă la UNICITATEA actului creator: un aranjament muzical este gândit și executat pentru o anumită lucrare muzicală, ceea ce îl face unic, în timp ce aceeași ilustrație muzicală poate fi folosită de mai mulți oameni, fără ca măcar să știe unul de celălalt. Este exact diferența dintre o haină pe care un creator de modă o face pe corpul tău, după modelul pe care îl vrei (unicat) și haina pe care ți-o cumperi din magazin și pe care a doua zi s-ar putea să o vezi "umblând" pe stradă, îmbrăcând oameni pe care nu i-ai văzut în viața ta.

Prof. univ. dr. **Adrian Pop**

Compozitor

Rector al Academiei de Muzică
„Gh. Dima” din Cluj-Napoca în
perioada 2008-2012



Aranjament muzical și ilustrație muzicală

Aranjamentul muzical reprezintă transformarea unei lucrări muzicale prin operațiuni - mai simple sau mai complexe - ce țin de tehnica specifică compoziției. Presupune preexistența unei opere muzicale finite, cu autor de regulă cunoscut, asupra căreia un alt autor efectuează adaptări în vederea posibilității de a aborda opera respectivă într-un alt context sonor decât cel inițial prevăzut. De exemplu, o lucrare simfonică poate fi adaptată ca un aranjament pentru fanfară, sau ca o versiune pentru pian („extrasul de pian”); un lied cu acompaniament de pian poate fi aranjat pentru ansamblu cameral sau orchestră; un cor a-cappella poate primi un acompaniament; o lucrare pentru pian este orchestrată și devine piesă de repertoriu simfonic (exemple celebre: Musorgski-Ravel - *Tablouri dintr-o expoziție* sau Ravel-Constant - *Gaspard de la nuit*).

Aceste operațiuni constau în mod preponderent în instrumentație, dar pot comporta și modificări minore (simplificări sau îmbogățiri, după caz) sub raportul armoniei, facturii instrumentale sau contrapunctului - mai rar ale formei. Versiunea rezultată astfel poate circula ca piesă de sine stătătoare, dar într-o formă diferită de cea inițial conferită de autorul său, care va fi întotdeauna recunoscut și menționat ca atare. Numele aranjourului trebuie la rândul său menționat, dar numai legat de contribuția sa la expresă la varianta respectivă. Aranjourul este asimilat astfel unui autor de rangul al doilea, fiind cu totul îndreptățit la un procent din acele drepturi de autor ce rezultă din utilizarea variantei alcătuite de el - în timp ce

cuantumul major al drepturilor revine în mod firesc autorului inițial. Nu arareori aranjamentele unor lucrări sunt realizate de însuși autorul lor (de exemplu Brahms a realizat *Variațiunile pe o temă de Haydn* în două versiuni - pentru două pianе și pentru orchestră; Stravinsky a realizat o versiune pentru trio a cunoscutei *Histoire du soldat*, de asemenea o versiune pentru două pianе a și mai cunoscutei *Sacre du printemps*).

Ipostazele aranjamentului sunt foarte diverse. Practica jazzului cultivă prin definiție tehnica aranjamentului, pe care o accentuează considerabil prin masiva contribuție a improvizației și implicit a variațiunii: una și aceeași melodie, interpretată de diverse formații va comporta sub multe aspecte diferențe notabile de la un interpret la altul. Cu toate acestea, autorii pieselor sunt întotdeauna menționați. În muzica pop, noțiunea de „cover” reprezintă tocmai o formă a aranjamentului, la fel ca și majoritatea interpretărilor live, în care componența grupului de instrumente este de multe ori diferită de cea a versiunii originale.

Situații aparte se ivesc atunci când avem de a face cu prelucrarea melodiilor folclorice, neasociate cu numele vreunui autor. Armonizarea / acompanierea melodiilor populare practică de ansamblurile folclorice specializate se încadrează în categoria aranjamentului. Pe de altă parte însă, prelucrările elaborate, unde cuantumul și complexitatea operațiunilor componistice efectuate asupra unei astfel de melodii conduc la un alt nivel muzical, vor putea fi pe drept cuvânt considerate opere de autor.

De asemenea, genul teme cu variațiuni reprezintă o creație de autor, indiferent de faptul că pornește de la o temă proprie sau preluată.

În ceea ce privește **ilustrația muzicală**, este evident că aici nu avem de a face cu operații de natură componistică. Selectarea de fragmente muzicale în vederea însoțirii unor imagini, a „ilustrării” lor sonore cu scopul obținerii unei sublinieri de ambianță nu reprezintă o creație în sens muzical.

Realizarea unei bune ilustrații muzicale presupune sensibilitate artistică și o anumită cultură - legată atât de domeniul muzical, cât și de cel abordat de producția vizuală ilustrată - fără a avea însă legătură cu tehnicile de compoziție, cu vreo aplicare efectivă a acestora. În mod evident, ilustrația

muzicală nu poate substitui compoziția muzicală originală - și ca atare nu poate avea vreo îndreptățire la generarea de drepturi de autor sub raport muzical.

Persoana care realizează o ilustrație muzicală nu devine prin aceasta un **creator de muzică**, ci dimpotrivă, este un **utilizator de muzică**, pe care o utilizează pentru a o adăuga unui produs artistic de o altă natură. Evident, este necesar ca pentru aceasta să obțină autorizarea de la autorii lucrărilor de care se servește (cel mai adesea fragmentar). Remunerarea cuvenită realizării unei ilustrații muzicale - contribuție adusă unei opere cinematice - ține de producția efectivă a acelei opere, ca o prestație specializată, stipulările contractuale fiind la înțelegerea producătorului cu prestatorul respectiv.

Acad. Cornel Țăranu

Compozitor

Prof. univ. dr. la Academia de Muzică „Gh. Dima” din Cluj-Napoca

Vicepreședinte al
Uniunii Compozitorilor și
Muzicologilor din România



În încercarea de a defini deosebirea dintre aranjament și ilustrație muzicală, sunt necesare câteva precizări: aranjamentul implică o participare în actul de creație, cum ar fi, spre exemplu, aranjamentul unui vals de Strauss realizat pentru o formație restrânsă de către Arnold Schönberg. În acest caz se justifică drepturile de autor. Ilustrația muzicală (în teatru, film, TV etc.) nu implică o participare creatoare, ci doar selecția fragmentară sau întregă din una sau mai multe opere muzicale. În acest caz, drepturile de autor nu se justifică, ele fiind remunerate după criteriile în vigoare.

Conf. univ. dr. **George Balint**

Compozitor și dirijor

Redactor-șef al Revistei
“Actualitatea Muzicală” a UCMR



Autorul și compozitorul în raport cu punerea în-operă a creației sonore

Creație sonoră; Ordine de utilitate; Operă și Lucrare

Înțelegem prin *Creație sonoră* (CrS) rezultatul aceluia tip de activitate intelectuală a cărei materialitate de exprimare o constituie sunetele. Sub aspectul utilității căreia îi integrăm CrS, deosebim mai multe ordine: spiritual sau *artistic*; contemplativ sau *estetic*; emoțional sau de *divertisment*; medical sau *terapeutic*; arhitectural sau *ambiental*; comunicațional sau *semnalizator*. Dintre cele șase ordine de utilitate enumerate, primele trei sunt încă insuficient delimitate teoretic, fiind referite laolaltă noțiunii de operă *muzicală*¹. Generic, convenim pentru acestea termenul de *Operă sonoră* (OpS), iar pentru celelalte trei ordine de utilitate rămase, pe acela de *Lucrare sonoră* (LcS).

N.B. Doar pentru OpS este necesară declararea ei de către autor, spre a fi protejată juridic. Pentru LcS protecția survine în baza contractuală între furnizorul unui serviciu (public) și autorul-prestator.

¹ Folosirea excesivă a termenului adjectival de *muzical* a dus la prezumarea apriorică a unui *frumos sonor* ce trebuie să incumbe oricărei OpS. În plus față de estetic, artisticul se diferențiază însă și printr-o valoare de sens detectabilă pe cale *reflexivă* (activă, critică), așadar, nu doar contemplativă (pasivă, admirativă).

Creație și Execuție/Interpretare de prima și a doua instanță

Dacă, în general, prin *creație* înțelegem ceea ce se produce pe cale mentală (intelectuală), prin *execuție* considerăm ceea ce se înfăptuiește concret, într-un mod fizic evident. Spre deosebire de creație, a cărei stare este nonipostaziabilă și, prin urmare, insondabilă ca resort, execuția are ca obiect tocmai aducerea creației într-un fapt probator, de punere în-sunet. Pe relația *creație – execuție*, OpS este mai greu definibilă decât LcS, motivul sau determinarea (resortul interior al) producerii OpS fiind dominant subiectiv(ă).

În domeniul artistic, procedura de *execuție* este referită generic noțiunii de *interpretare*. Dar, ca ceva să poată fi interpretat, este nevoie ca acela să existe deja ca lucru (obiect) într-un mod oarecare. Dacă creația și interpretarea (exprimarea) ei coincid indecelabil, ne aflăm într-o zonă a spontaneității, proprie culturii orale. Ca atare, nici nu putem aprecia mărimile de proporționare între cele două, deoarece creația nu se probează decât în măsura aducerii în concret. În situația unei totale suprapunerii creație-interpretare, autorul se poziționează totodată și ca interpret al propriei creații pe care: fie tocmai o creează (spontan, ca într-o improvizație), fie și-a elaborat-o mental și o interpretează (execută/redă) din memorie.

Dar chiar și executând din memorie, autorul are nevoie de un mijloc al exprimării sale, respectiv un instrument. Aceasta înseamnă că autorului îi este necesară și o *competență de instrumentare*. Prin urmare, ca să-și exprime creația sonoră, autorul trebuie să fi deprins deja cântul pe un instrument sonor/muzical (inclusiv vocal), prin intermediul căruia să o poată prezenta, adică să o *pună în-operă*. Așadar, creația se relevă ca operă doar printr-un fapt de prezentare. *Prezentarea creației ca operă în-sunet de către autor constituie un fapt executiv și/sau interpretativ de primă instanță*.

În situația când autorul nu (mai) poate fi prezent în act, este nevoie fie de un martor-memorator al uneia din prezentările autorului-interpret, fie - mai ales când execuția presupune o distribuție instrumentală de ansamblu - de un instrument având o natură diferită celui muzical, în care autorul

să-și fi depus (marcat) opera. De regulă, acest alt-instrument - abstract (simbolic) în raport cu sunetul - este de natură grafică: *partitura*. În partitură OpS este notată utilizând un cod de simboluri specifice, astfel încât, prin denotare, să fie posibilă redarea sonoră a operei. Cât din ceea ce a creat a reușit autorul să noteze, ține atât de propria competență, cât și de cultura de instrumentare prin care este agreat (practicat) un anumit vocabular semiotic, precum și, desigur, de instrumentele muzicale existente. *Prezentarea creației ca operă în-partitură constituie un fapt executiv/interpretativ de a doua instanță.*

Autor și Compozitor

Cu cele spuse până acum, am dorit să arătăm că autorul unei CrS se califică și drept compozitor al ei din momentul *notării*. Cât este execuție și cât interpretare componistică nu se poate cuantifica. Cert este că *notarea este faptul propriu-zis de punere în-operă specific compozitorului*. Prezentată în/ca partitură, CrS este *predată* (spre redarea sonoră de) către oricare altă persoană cu competență de instrumentare (denotare și execuție). Așadar, *compozitorul realizează un proiect de configurare sonoră – partitura – pe baza căruia se poate construi atât un fapt redativ, de execuție sonoră, cât și unul interpretativ, de autentificare în raport cu opera dată ca-proiect.*

Aducerea CrS în stadiul de proiect (ca partitură) fiind un fapt interpretativ, persoana compozitorului poate fi diferită de aceea a autorului. Bunăoară, cineva pune opera în-sunet ca autor, iar altcineva o notează ca interpret-componistic.

Dar, dacă pentru o CrS prezentată oral (nenotată) martorul-memorator și, ulterior, redator nu este o persoană, ci un aparat de înregistrare-redare audio, se probează strict doar momentul unei ipostaze de prezentare, fără nicio garanție a posibilității de abordare interpretativă. Deci, dacă prezentarea în-sunet a operei sale de către autor a fost înregistrată, acea înregistrare probează exclusiv veridicitatea faptului auctorial, nu însă și pe aceea a unui fapt componistic. Doar pe baza înregistrării, OpS nu poate fi înscrisă sub calitatea de compoziție. Chiar dacă există în plus și documente declarative ale primei prezentări publice (afiș, program, cronică,

transmisiune radio/tv etc.), înregistrarea poate omologa documentaristic OpS ca versiune interpretativ-auctorială de primă instanță, nu însă și de a doua instanță, adică nu și componistică. Raportat prezentării unei CrS puse în-sunet, înregistrarea certifică doar autorul, nu și compozitorul.

Admițând această diferență, referențiată și practic, între autor - probat prin înregistrare plus alte documente ce atestă prima prezentare publică - și compozitor - probat suficient prin partitură -, ne putem pune problema asimilării sub aspect juridic a celor două obiecte referite aceleiași creații. În acest sens, obiectul celui care realizează OpS în-partitură, indiferent că este sau nu și creatorul operei, ar trebui să intre sub protecția drepturilor conexe pentru interpretare-componistică sau, pur și simplu, de compoziție. Aceeași persoană, dacă este și autorul propriei compoziții, se poate legitima fie prin înregistrarea unei execuții publice după partitură, fie prin recunoașterea autenticității de către un for de specialitate, respectiv Uniunea compozitorilor și muzicologilor din România (UCMR). În această situație, UCMR poate face serviciul de autentificare a auctoriului componistic autodeclarat pe baza partiturii și, numai dacă se solicită expres, și a unei înregistrări sonore (publice sau de studio).

În consecință:

1. **Opera sonoră** nenotată se poate declara pe baza imperativă a *înregistrării unei prezentări publice*. Dacă autorul muzical este membru UCMR, poate fi suficientă doar o înregistrare oarecare (MIDI sau de studio).
2. **Compoziția sonoră** se poate declara doar prin prezentarea în/ca partitură. Dacă compozitorul este membru UCMR, prezentarea partiturii este suficientă. Dacă compozitorul nu este membru UCMR, este necesară o autentificare în cadrul unei comisii formate din membri UCMR.
3. Atunci când, raportat unei OpS, autorul și compozitorul sunt aceeași persoană, corelând condițiile de la pct. 1 și 2 se admite declararea simultană pe baza unei înregistrări oarecare însoțite de partitură. Dacă autor-compozitorul este

membru UCMR, poate fi suficientă doar prezentarea partiturii.

- 4. Drepturile compozitorului sunt conexe** în raport cu cele ale autorului muzical. Ele decurg din oricare prezentare publică după partitură, chiar dacă aceasta nu se află sub auspiciile unei edituri.

Nivelul minim-suficient de recunoaștere a unei creații drept Operă sonoră; Cântul și Tema/Motivul

Pornind de la coordonatele sunetului – *Intensitate, Timbru, Înălțime, Durată* (ITHD) - cele cu cea mai sensibilă reperabilitate și sistematizare rațională sunt ultimele două. Cu înălțimile se alcătuiesc melodii, iar cu duratele ritmuri. Împreună, ca *melo-ritm*, formează un *cânt*. *Nivelul minim-suficient pentru recunoașterea unei OpS constă în prezentarea ei prin cânt* – indiferent de proporționarea în expresie a planurilor melodic și ritmic, de registrul, intensitatea și timbralitatea prezentării sonore.

Se impune aici deosebirea între cânt și *temă/motiv*, exprimabile adesea monovocal. Tema/motivul reprezintă o valoare de reductibilitate pur formală în raport cu cântul OpS. Aceasta înseamnă că tema/motivul sunt doar *reper* de *construcție* sub două aspecte: a) ca *elemente* sau unități expresive minime (în general, motivele); b) ca *paternuri* sau structuri formale modelatoare (în general, teme). În ambele situații, mai cu seamă în zona orală a culturii, ele reprezintă *valori ideatice*, pentru care nu se poate stabili cu precizie o anume paternitate auctorială. De regulă, ele circulă liber într-un areal cultural. În zona scrisă, autorul își poate exprima opera într-un mod compozițional mult mai elaborat, configurându-și cu particularitate propriile teme/motive de lucru. Tocmai de aceea, *partitura este baza (notativ-prescriptivă) pe care se poate certifica optim autenticitatea unei exprimări auctoriale*.

N.B. În muzică, cântul tematic are și o expresivitate sui-generis, immanentă materialității sale sonore. Aceasta nu trebuie însă să primeze în raport cu funcția ideatică a temei, ca valoare de construcție formală în elaborarea unei opere. Adesea, impresia generată de sonoritatea unei teme expuse este

emblematică pentru *starea emoțională* dominantă pe parcursul întregii opere. Însă nu toate OpS au la bază un cânt tematic, fiind elaborate în abstract, pe o schemă sau *proiect formal* cu valoare de temă.

Alte situații interpretative de a doua instanță

Un câmp aparte de problematizare se deschide atunci când o OpS este realizată în raport cu alta/alte OpS. Recunoaștem sub acest mod de interpretare secundă: armonia, orchestrația și timbrometria; aranjamentul și reducția; prelucrarea; citatul; colajul; acompaniamentul și ilustrația.

Armonia, Orchestrația și Timbrometria. Constituie repere de dramatizare sonoră care presupun competențe specifice. Aceasta înseamnă că autorul armoniei poate fi o altă persoană decât autorul distribuției timbrale și/sau cel al caracterului de pulsație (timbrometriei), cu toții diferind și de persoana autorului cântului. Prin urmare, *autorii de armonie/orchestrație/timbrometrie a/ale unui cânt sunt beneficiari de drepturi conexe* în raport cu opera originală al cărei autor are drepturi depline.

Aranjamentul și Reducția. Constau în aducerea unei OpS într-o altă variantă de ordin timbral/instrumental. Reducția este un caz particular de aranjament, prin care distribuția instrumentală a unei OpS este diminuată numeric, la unul sau două instrumente. În ambele cazuri, trebuie declarată opera sursă căreia i se conservă drepturile auctoriale.

Prelucrarea. Atunci când autorul transformă parametrii sonori ai unei alte opere sau fragment din aceasta, luată ca model. În acest caz, avem o situație de *coautorat*.

Citatul. Cuprinderea unui fragment dintr-o altă operă în opera-cadru de referință. Deși moral se impune acordul autorului operei citate, autorul operei în care se citează își păstrează calitatea de *autor deplin*. Eventual, se poate vorbi de drepturi conexe pentru opera citată. Însă, dacă mărimea citatului disproporționează în opera-cadru, avem o situație de *plagiat*.

Colajul. Presupune alcătuirea unei OpS din fragmente provenind din alte opere. Deși colajul este asimilabil unei opere

În sine, considerăm obligatoriu ca realizatorul să aibă acceptul autorilor ale căror opere le folosește prin fragmentare, dacă acestea mai beneficiază de protecția legii. Același lucru este valabil și dacă autorul își prezintă colajul în/ca partitură. Și aici putem vorbi de *coautorat*.

Acompaniamentul și Ilustrația. Sunt destinate însoțirii unei alte opere, de aceeași natură expresivă – acompaniamentul unui cânt – sau de naturi diferite: text literar/poetic, dans, piesă de teatru, film.

Integritatea Operei sonore

Dacă o creație sonoră a fost declarată ca *Operă*, se consideră aprioric referită utilităților de ordin artistic, estetic sau de divertisment, fiind destinată prezentării doar în sălile de concert/spectacol și în mod integral - conform modelului sonor al înregistrării, iar dacă există și partitură, conform acesteia. În consecință, OpS declarată nu poate fi expusă (integral sau fragmentat) în spații publice de altă utilitate (magazine, baruri, stații, mijloace de transport în comun, săli de cosmetică, masaj, fitness etc.) fără acordul expres al autorului sau, după caz, moștenitorilor de drepturi auctoriale, exceptând lucrările care nu se (mai) află sub protecția legii sau care sunt prezentate în medii academice (instituții de învățământ sau de conferințe). Credem că prezentarea unei creații declarate ca *Operă sonoră* în alte condiții de utilitate (artistică, estetică, de divertisment) decât cele acceptate de autor constituie o alterare a statusului valoric propriu acelei opere în integralitatea ei și, prin aceasta, un *afront moral* adus autorului. Nu poate intra sub această condiționare difuzarea pe cale media (radio/tv), unde se propagă o prezentare incontrollabilă în raport cu locațiile de receptare. Și aici însă, este inacceptabilă fragmentarea OpS (dincolo de cauze de ordin tehnic), exceptând emisiunile de tip promo, documentar sau muzicologic.

Sinteză

Cu scopul unei prezentări de sinteză, reiterăm prezentul text în distribuția a trei tablouri referite tipologiilor *creatorului sonor* (tbl. 1), *creației sonore* (tbl. 2) și *acțiunilor interpretative conexe* (tbl. 3).

TABLOURI DE SINTEZĂ

**TBL. 1 TIPOLOGIA CREATORULUI SONOR
ÎN RAPORT CU MODUL PUNERII ÎN-OPERĂ ȘI OBIECTUL ACESTEIA**

SUBIECT		MOD DE PREZENTARE	OBIECT
Inefabil	Concret	Interpretativ	Probatoriu
↗	AUTOR	Oral (în-concert) – interpretare de <i>primă instanță</i>	Concert înregistrat
CREATOR			
↘	COMPOZITOR	Scris (în-partitură) – interpretare de <i>a doua instanță</i>	Compoziție notată

**TBL. 2 TIPOLOGIA CREAȚIEI SONORE
ÎN RAPORT CU ORDINELE DE UTILITATE ȘI PERSPECTIVELE DE ABORDARE**

MATERIALITATE		UTILITATE	PERSPECTIVĂ
Inefabilă	Sonoră	de Ordin:	de Abordare/Integrare
↗	OPERĂ	<i>Artistic</i> <i>Estetic</i> <i>Divertisment</i>	Reflexivă (critică) Contemplativă (admirativă) Recreativă (empatică)
CREAȚIE			
↘	LUCRARE	<i>Terapeutic</i> <i>Ambiental</i> <i>Semnalizator</i>	Regenerare (biologic) Acomodare (psihologic) Comunicare (social)

**TBL. 3 ACȚIUNI CONEXE ȘI/SAU DE COAUTORAT
REFERITE UNEI OPERE GENERICE**

GENERIC	PARTICULAR
Operă sonoră (cânt sau melo-ritm)	↙ <i>Armonie</i> <i>Orchestrație</i> <i>Timbrometrie</i> <i>Aranjament</i> <i>Reducție</i> <i>Prelucrare</i>
	↖ <i>Citat</i> <i>Colaj</i> <i>Acompaniament</i> <i>Ilustrație</i>
Operă de altă natură expresivă (poezie, teatru, dans, film)	

Prof. univ. dr. **Dan Dediu**

Compozitor

Rector al UNMB în perioada 2008 - 2016

Coordonator al Secției de muzică instrumentală și multimedia a UCMR



Către un model al sistemului de credite creative (Towards a Model of Creative Credits System)

Ce este sistemul creditelor creative? Este un sistem analog cu sistemul creditelor transferabile din educație. Această analogie mi-a venit în minte atunci când reflectam asupra multiplelor aspecte ale compoziției muzicale și încercam să găsesc o ordine în haosul de acțiuni și lucrări ce o populează. Mi se pare că ea este interesantă și vă voi înfățișa pe scurt ideile de pornire, apoi o sistematică succintă, care poate fi cuprinsă schematic pe o scală de la 100% la 0%.

Dacă este să vorbim de credite, aceasta este o noțiune financiară, importată la rândul ei în domeniul educației europene ca ECTS (European Credit Transfer System) pentru a permite compararea sistemelor de învățământ superior din Europa. Conceptele centrale sunt "learning outcomes", adică „rezultatele învățării”, competențele (ce trebuie să cunoască, să înțeleagă și să fie capabili să facă studenții) și "workload", ceea ce s-ar putea înțelege ca volumul de muncă implicat în procesul învățării (cantitatea de timp aproximativă de care au nevoie studenții pentru a ajunge la aceste rezultate).

În consecință, se poate imagina un sistem al creditelor creative, adică al aportului original în creație și al gradelor de derivație de la original. Pe scurt, un sistem care să măsoare volumul de creativitate.

Propunem trei criterii de măsurare pentru început:

1. conținutul muzical, adică organizarea înălțimilor/duratelor, ce poate fi original/derivat/corupt/copie;
2. articularea temporală, cuprinzând ideea formală/forma muzicală, ce poate fi inedită/preformată/fixă
3. anvelopa sonoră, pendulând între timbralitate nouă sau timbralitate cunoscută, scriitură similară sau scriitură diferită.

Gradele de aport creativ (Creative-Volume-Load, prescurtat CVL) sub raportul materialului muzical:

1. **Original ex nihilo.** Totul este la 100%: conținutul muzical, forma, noutatea timbrală.
2. **Original derivat dintr-o operă existentă.** Muzică compusă pornind de la un pre-text, de la un text existent, care amorsează posibilități diverse de dezvoltare. Este echivalentul comentariului de text filosofic, care poate porni în apropierea sensului și poate apoi crea paranteze, extrapola, inventa alte concepte.

a. **variațiuni pe o temă preluată** (temă preluată și variațiuni originale): conținutul muzical este preformat inițial, anume tema; de-abia după aceea, prin învârtirea în jurul acestui nucleu se generează un conținut nou; forma muzicală poate fi mai apropiată sau mai depărtată de tema preluată (în variațiunile stricte aceasta se păstrează, în variațiunile libere ea poate varia sau se poate schimba complet); timbralitatea sau scriitura se poate păstra, dar poate și diferi.

b. **citat** (inserții preluate simbolic și transformate creativ): două sau mai multe tipuri de conținut eterogen: folosirea citatului este grefarea unei copii într-un text original, în ideea de a clarifica, lămurii ori potența sensul existent, ori în ideea de a crea un punct de fugă care să deschidă spre alte orizonturi semantice. În citat, conținutul muzical are 0% aport creativ, 100% aport al articulării temporale, 50% timbralitate, căci poate apărea la alte instrumente, ca într-un aranjament (un exemplu de citat inserat ca

aranjament – Coralul "Es ist genug" din Concertul pentru vioară de Alban Berg).

3. **Original după model-schematic/stilistic.** Muzică originală, dar derivată dintr-o schemă stilistică pre-existentă, ca o matriță în care e pus material divers. Conținut asemănător, formă identică, timbralitate diferită. Este aproape de copie, dar nu se confundă cu ea.

a. **Parodie:** o imitație cu sens schimbat, o copie care spune contrariul originalului, realizată cu umor sau sarcasm, ingrediente obligatorii pentru parodie. Conținutul e corupt, forma identică, timbralitate diferită.

b. **Pastișă și/sau parafrază** (à la manière de): imitație apropiată de original, în aceeași "clasă de compoziții". Pestișă/parafraza poate fi realizată cu intenție, ca omagiu, ca mască asumată programatic (a se vedea piesele Paganini și Chopin din "Carnavalul" lui Schumann), sau poate fi realizată fără intenție, epigonic și cu aport minim de creativitate.

4. **Copie parțială.** Imperiul lui **readymade**

a. anvelopă timbrală diferită, integritate ontologică a operei

i. **Aranjament:** adaptarea și extinderea creatoare, cu adaosuri, a unui text muzical de la un instrument / voce / ansamblu la un alt instrument / voce / ansamblu.

ii. **Transcripție:** preluarea identică sau cu minime adaptări a unui text muzical de la un instrument / voce / ansamblu la alt instrument / voce / ansamblu. Mai poate fi dată o definiție, ceva mai simplă: trecerea unei muzici dintr-un mediu timbral într-un alt mediu timbral (vocal → instrumental, instrumental → vocal, vocal → vocal, instrumental → instrumental)

iii. **Orchestrație:** expandarea unei muzici instrumentale la un ansamblu orchestral

iv. **Reducție:** esențializarea unei muzici orchestrale la strictul necesar și reducerea ei la un singur instrument, de regulă pianul.

b. anvelopă timbrală identică (sample), ruptură a integrității ontologice (selection)

i. **Instalație originală.** Folosirea eșantioanelor într-un mod original, astfel încât anvelopa sonoră să fie originală. Lucrul cu readymade ca sample, dar configurație sintactică originală.

ii. **Montaj.** Folosirea eșantioanelor dintr-o singură sursă sau stil, combinate (succesiv și simultan) după o logică anume sau fără nicio logică (montaj omogen). Folosirea eșantioanelor din mai multe surse sau stiluri, combinate (succesiv și simultan) după o logică anume sau fără nicio logică (montaj eterogen sau colaj).

iii. **Mixaj.** Suprapunerea mai multor piste (ce conțin teoretic mai multe instrumente sau eșantioane sau stiluri) și mixarea lor, ierarhizarea lor după volum și pregnanță. Sculptare în intensitate și spațialitate.

5. Copie identică – plagiat.

Ilustrația muzicală face parte din alt continent, anume cel al suportului muzical anexat unei alte arte principale. În ilustrația muzicală, muzica este pe locul doi, accentul picând în principal pe arta aflată în prim plan: literatură, pictură, film, dans. În ilustrația muzicală aportul de creativitate este de altă natură, efortul fiind îndreptat spre adecvarea și asortarea la/cu alt material artistic. E mai mult un act de cultură, decât unul de creație: ca și cum am vorbi în citate și am vrea drepturi de autor pentru conținut.

Muzică în sine

1.	Original ex nihilo				
2.	Original derivat dintr-o operă existentă	variațiuni pe o temă preluată (temă preluată și variațiuni originale)			
		citat (inserții preluate simbolic și transformate creativ)			
3.	Original după model schematic/stilistic	parodie			
		pastișă/parafrază (<i>à la manière de</i>)			
4.	Copie parțială <i>Imperiul lui readymade</i>	anvelopă timbrală diferită, integritate ontologică a operei	Aranjament		
			Transcripție		
			Orchestrație		
			Reducție		
		anvelopă timbrală identică (<i>sample</i>), ruptură a integrității ontologice (<i>selection</i>)	Instalație originală		
			Montaj	omogen neomogen (colaj)	
Mixaj					
5.	Copie identică - plagiat				

© Dan Dediu, 2016

Propunere de acordare a creditelor creative

1.	Original ex nihilo				100
2.	Original derivat dintr-o operă existentă	variațiuni pe o temă preluată (temă preluată și variațiuni originale)			80
		citat (inserții preluate simbolic și transformate creativ)			80
3.	Original după model schematic/stilistic	parodie			60
		pastișă/ parafrază (<i>à la manière de</i>)			40
4.	Copie parțială <i>Imperiul lui readymade</i>	anvelopă timbrală diferită, integritate ontologică a operei	Aranjament		20
			Transcripție		15
			Orchestrație		20
			Reducție		15
		anvelopă timbrală identică (<i>sample</i>), ruptură a integrității ontologice (<i>selection</i>)	Instalație originală		10
			Montaj	omogen neomogen (colaj)	8 5
Mixaj			3		
5.	Copie identică - plagiat				0

© Dan Dediu, 2016

SUMMARY

Debates

Composer versus Music Author

The article presents the papers delivered by famous Romanian composers on the topic of royalties. The participants provided a number of definitions and even two possible systems of quantifying the degree of musical creativity, whose usefulness the speakers considered to be undeniable in the context of today's musical life. A great part of the debates focused on the opposition of the terms "musical illustration" and "musical arrangement", detailing all the forms in which these notions can appear in musical contexts. The floor was given to great names of the Romanian school of composition: Viorel Munteanu, Dan Buciu, George Natsis, Dan Dediu and George Balint, while Academician Cornel Țăranu, even if not present, sent a few words on the theme of the conference that were read in a plenary session. The public meeting took place within the Brăiloiu Conferences held at the National University of Music in Bucharest.