

Orientări estetice contemporane.

Muzica conceptuală (II)

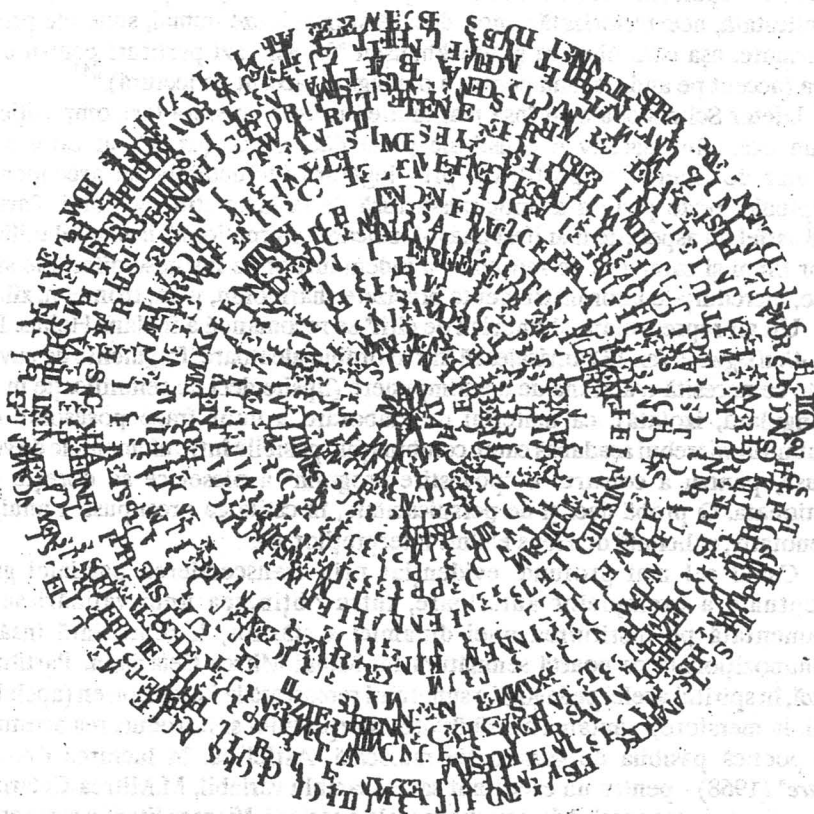
Irinel Anghel

Un caz mai puțin ambiguu, mai concret decât grafismul este cel al textcompoziției, prin calitatea explicitantă a limbajului noțional uzitat. *Eteralul-concept*, căci despre acesta este vorba, oferă prin urmare liantul muzicii referente cu producțiunile similare (conceptuale) din sfera artelor plastice sau a literaturii. S-au imaginat chiar și opere ce pot fi interpretate ca sinteze ale numitelor preocupări comune, susceptibile de integrare și interpretare în oricare dintre teritoriile creative menționate. *Sehtexte* a lui Ferdinand Kriwet (ex.11) ilustrează cu prisosință o asemenea încercare, pe linia sugerată de Cage în *Sixty-two*, sau ceea ce Pascal Bentoiu ar numi *letrism*. Imaginea propune astfel un amestec de litere (unele dintre ele șterse), resturi, fragmente de cuvinte sfărâmate, între care orice combinație este posibilă. O aparentă stare de moarte a limbajului, pe care într-o interpretare generoasă, receptorul ar putea-o salva prin extragerea unor concepte. Lucrarea se află în același timp și la granița de altfel lăxă cu *opera deschisă* (se poate alege orice traseu de recompunere lingvistică), confirmându-i acesteia legătura intimă cu arta conceptuală, ca sursă de emancipare a celei din urmă.

Textcompoziția se leagă totuși în mod inevitabil de numele lui K.H. Stockhausen, pentru care a reprezentat pasul necesar spre *muzica intuitivă*, o pregătire deci a numitei inovații ce-i aparține - ca potențial test pentru alegerea interpreților. Se cuvine a face aici distincția între muzica intuitivă și muzica intuiționistă (sau intuiționism), reflectând desigur două realități contingente, dar diferite ca și cuprindere. Intuiționismul este așadar, acel fenomen ce caracterizează perioada aleatoare, prin recursul masiv la intuiție din partea adresanților respectivelor creații - ca reacție la hiperintelectualizarea artei, iar muzica intuitivă desemnează doar o situație particulară a sa, atribuită lui Stockhausen, ce definește actul improvizației totale (prin lipsa oricărei partituri).

Înaintea acesteia, reputatul compozitor german încearcă însă în *Aus den Sieben Tagen*, o provocare a imaginației interpreților prin figuri de stil, metafore-sugestii concepute în spiritul unei adevărate pedagogii muzicale active, cu scopul de stimulare a creativității. "Die Musiker wurden immer mehr voneinander getrennte Magnetophone" constată Stockhausen în articolul *Plädoyer für Intuition* (în *Die Welt der Musik*). "Ich will das radikal ändern, um das Hervorbringen jedes Tones mit einer geistigen Intention und damit maximale Tonqualität zu erreichen. Ich muß deshalb auch andere qualitative Vorschriften suchen. Und darum die Reduktion meiner Partituren auf zum Beispiel nur

wenige sätze für eine Musik, die dreißig Minuten und mehr dauern kann".³⁹ Iată deci și motivația unor atari întreprinderi experimentale, de transpunere a executanților prin indicațiile procedurale stilizate, într-o anumită stare poetică și apoi muzicală, pentru care trebuie relativizat, în opinia lui Stockhausen, orice act intelectual, spre obținerea unei disponibilități a intuiției. O tentativă de întoarcere la oralitate ce a eșuat datorită simplului fapt că, spre deosebire de epocile arhaice în care oamenii se puteau alătura în manifestările lor colective pe baza unor "gramatici" comune, în secolul XX, reflexele individuale au ajuns mult prea diferite pentru a se mai putea constitui într-o bază spirituală unică.



Ex. 11 - apărut în op.cit. (Erhard Karkoschka)

În climatul acestor experiențe, Dieter Schnebel va găsi pentru conceptualismul textual, echivalentul denumirii grafismului ca *musique à voir*, respectiv cel de *Musik für lesen*. Acesta este și titlul lucrării sale (1972) pentru orchestră, în care instrumentiștii trebuie să reproducă diferite fragmente recognoscibile (fiecare, alte fragmente) din anumite lucrări consacrate în repertoriul tradițional. Publicul beneficiază de un caiet-program cu indicații oferite spre integrarea în imaginație a unor evenimente sonore

decupate din amestecul general rezultat prin suprapunerea citatelor. Este totodată și un apel la memoria individuală a auditorilor care, urmând instrucțiunile, pot construi în funcție de acestea adevărate edificii fonice, reperabile unui fond cultural apercceptiv. Cu alte cuvinte, o provocare a ambientului sonor, prin prelungiri sugerate ale fragmentelor muzicale în conștiința fiecărui ascultător.

Mai târziu, ca o tendință post-conceptualistă s-a născut *muzica imaginară* (se cunosc în acest sens partiturile compozitorului O.Nemescu), pentru care receptorul își este propriul interpret, într-o intimitate a forului său lăuntric. "În muzica imaginară, proiectul sonor al compozitorului se adresează prin intermediul unei partituri, unor persoane care beneficiază de minime cunoștințe muzicale, pentru ca acestea să încerce să reproducă opera, în virtutea unui act singular, introvertit și nespectacular, într-o formă nemanifestată, neexteriorizată sonor, deci să-și imagineze numai, sunetele propuse".⁴⁰ Prin urmare, așa cum observa și Stockhausen "folosim azi partituri pentru a executa muzica (accent pe audiere) sau pentru a o imagina (accent pe lectură)".⁴¹

Dieter Schnebel a avut însă mai multe încercări în sfera textcompoziției, dintre care un exemplu sugestiv îl constituie piesa *Glossolalie* (ex.12), al cărei coeficient particular de interes se profilează prin legătura ineluctabilă cu ascendenții artei conceptuale, recte pictura avantgardistă rusă de la începutul secolului. Partitura își asumă astfel un aspect de manifest quasi-lozincard internațional, la stadiul utilizării mai multor limbi și caractere de redactare a îndemnuirilor ce însoțesc diferitele simboluri grafice, încredințate unor instrumente precizate (harmoniu, pian, trombon, xilofon).

Un alt reprezentant al "muzicii de citit" se recomandă a fi Hans Helms. Lucrarea *Fa:m Ahniesgwo* (ex.13) anvisajează într-o ordine aleatoare, fragmente de cuvinte, sau cuvinte ce necesită o acțiune de descompunere (lipsite deci de semnificație în ipostaza lor singulară, izolată), ca material de elaborare a unor fraze posesoare de sens. Executantul va trebui așadar să caute combinațiile posibile între elementele de vocabular propuse, pentru a construi o "povestire-program" a piesei ce se dorește ca atare sugestionată. O probă deci și de perspicacitate, în calitatea presupusă a unui travaliu predenotativ, solicitată de Hans Helms interpretelor săi.

Cazul cel mai profund, evidențiat prin transcenderea parțială gratuității conceptuale a exemplelor anterioare, întru obținerea unei validări semantice fundamentată pe instituirea unei dinamici a stărilor, îl reprezintă însă creația textcompozițională ce poartă semnătura lui Mihai Mitrea-Celarianu. Partiturile sale vizează, în spiritul acelei pedagogii a sunetului remarcată la Stockhausen (apelul la figuri de stil, la metafore), captarea sensibilității interpretului și introducerea acestuia într-o stare poetică pasibilă de germinație muzicală. Astfel că, în lucrarea *Convergences "Quatre"* (1968) - pentru un executant sau ansamblu variabil, M.Mitrea-Celarianu pare a fi conștient și responsabil de o veche morală a scrierii: "fiecare literă e amprenta lăsată de spiritul universal pe cupa uriașă a lumii".⁴² Puterea magică a semnelor scrise, a caligramelor și pictogramelor, a acelor *bandhas* (desene poetice) de care se ocupă *Citrokavya* sanscrită (surse menționate de același autor citat) este de această dată invocată în virtutea unor aspirații formative.

"Fiecare pagină prezintă un dat structural. Caracterele grafice, raportul dintre cuvântul sau cuvintele scrise și spațiul alb, formatul, hârtia chiar (în cazul foilor transparente) se unesc ca mijloc vizual în sensul purtat de cuvinte, pentru a transmite cât mai direct, o semantică muzicală".⁴³ Există așadar în alcătuirea piesei, 6 pagini

la sursă, cu capacitate și menire ordonatoare, direcționantă. Dezideratele de *acumulare* (amasse), *punere în ordine* (range), *sugestia de joc în frânturi* (jeu en bribes) etc. desemnează în consecință și un spațiu de semnalizare la nivelul structural-sintactic, prin investirea unui sens corespunzător acestuia.

Zeile 6

| | | | | | |
|---|---------------------------|--|--|--|---------------------------|
| A | | | | | gü: ' s'is' |
| B | waßnachtig | | | | bones |
| D | oh görllie maiuchen | | | | |
| E | | | | | gekk |
| F | | | | | Ge-kanonesis ängsklav aph |
| H | | | | | anone |

Zeile 7

| | |
|---|--|
| F | friethokorlahä addreastizitheisgemis entereinchuzpefehlh |
| G | Nactisgulliver |

Zeile 8

| | | |
|---|-------|-----|
| B | | sol |
| D | trief | |
| F | [K'] | |
| H | miß | |

Zeile 9

| | | |
|---|-----------|----------------|
| A | waf | |
| B | lammer | |
| C | scht | |
| D | shla | |
| F | | faamfeme lücht |
| G | wasch | |
| H | fuer sish | |

Ex. 13 - apărut în op.cit. (Erhard Karkoschka)

"Gândește lucrarea ca un continuu de liniște, întrerupt neregulat de evenimente sonore. Que le silence soit musique et la musique, silence "sunt iată, recomandările notate în prefața partiturii, de către compozitor. "Concentrați-vă intens în fața fiecărei pagini până când veți simți mișcarea și suspensia cuvintelor în spațiul alb. Realizarea acestei lucrări să fie rezultatul unei lungi meditații".⁴⁴

Aceeași preocupare pentru profunzimea experienței interpretative se regăsește și în piesa *Semnale (pe oceanul U)*, în care partitura devine metafora propriei sale constituiri, edificări (ex.14).

Versiona 02
din 10 Iulie 1969

plutesc oscilînd lunecînd neted unduînd
.. pîlplînd ... rătăcesc rătăcesc .. oscilînd lunecînd .. ne-
ted .. plutesc pîlplînd unduînd plutesc .. neted ..
.. pîlplînd .. unduînd .. lunecînd oscilînd .. rătăcesc rătăcesc .. un-
duînd lunecînd neted oscilînd pîlplînd
.. plutesc plutesc .. lunecînd oscilînd .. neted .. rătăcesc
.. unduînd pîlplînd neted .. lunecînd .. un-
duînd rătăcesc pîlplînd oscilînd .. plutesc .. neted .. neted
.... rătăcesc .. unduînd .. lunecînd .. oscilînd .. pîlplînd .. rătăcesc
.. neted pîlplînd neted pîlplînd .. unduînd
.. lunecînd rătăcesc .. rătăcesc neted .. neted ..
neted lunecînd .. unduînd .. neted .. unduînd .. neted .. unduînd
.... unduînd ... lunecînd .. neted .. neted neted ...
.... neted lunecînd lunecînd neted ... lunecînd
.. neted .. neted ... neted neted neted
.... neted neted

SEMNALE

(pe oceanul U)

pentru ansamblu variabil instrumental sau vocal.

formante

punct fascicolar constelație
tăcere

structuri

UNDUÎND

PLUTESC

PÎLPLÎND

OSCILÎND

NETED

RĂTĂCESC

LUNECÎND

timbruri

oceanul este învăluit cu neguri luminînd în toate pastelurile
albastre albastre-gri gri-verzi

tempo

atemporal

constituit din asocierea structurilor secvențe nesimetrice discontinue

« ca un vis »

Ex. 14 - apărut în op.cit. (Luminița Vartolomei)

Mihai Mitrea-Celarianu oferă inițial, după cum se poate observa și în exemplul ilustrat, un *summmum* de formante (elemente morfologice), de structuri (elemente sintactice), timbruri și indicații de tempo, într-o înveșmântare conceptuală poetică, la care adaugă traseul minuțios notat al înlanțuirii segmentelor sonore, punând în evidență un *proces* ce incumbă o tehnică de eliminare treptată a paradigmelor operante, spre păstrarea unei singure. O devenire de la multiplu la UNU, sau figuratizarea forței centripete, implozivă și gravitațională a morții (ca fenomen natural) ce înregistrează precum un aparat specializat oscilațiile, palpările unei vieți, spre linia continuă, omogenizantă (*neted*).

Particularitatea opusurilor conceptuale aparținute lui Mihai Mitrea-Celarianu se dovedește a fi prin urmare, intenționalitatea manifestă apelativă a unei comunicări de proveniență sensibilă, în vederea penetrării fondului ideatic, respectiv a mijlocirii potențelor semantice subzistând în chiar situsul ontologic al realității textuale.

Prin rapelul necesar la condiția *de jure* a textcompoziției, pentru care experiențele lui Mitrea-Celarianu se constituie ca modele referențiale, se poate observa astfel legitimitatea de factură logică a încadrării sale mișcării artistice conceptuale, sau mai exact, analogică, prin corespondența de mijloace cu operele plastice și literare. Mai mult decât atât, unii consideră, prin aprecierea superficială a fenomenului, că numai textcompoziția poate fi integrată conceptualismului (identificând-o deci cu acesta), ignorând așadar celelalte aspecte definitorii, după cum vom continua să demonstrăm.

Conceptualismul formal

Alături de ipostaza *schematică* a prezentării ideilor (ce va beneficia la rândul ei de o expunere proprie), conceptualismul formal delimitează o arie de preocupări fundamentale și totodată fundamentate pe principii constructive, structurale, garante instituirii oricărui sens și justificării sale în cronologia fonică. Un alt liant al celor două cazuri de muzici conceptuale (formal și schematic) ar putea fi spațiul de "incubație" al acestora, respectiv perimetrul geografic românesc. Devine astfel explicabil de ce Marin Gherasim (influențat de natura preocupărilor născute în aria sa spiritual-existențială) identifică artistul conceptualist cu cel preponderent cerebral, la care "arta redevine o pură *cosa mentale*, atelierul său instalându-se irevocabil în creier, într-o secretă polemică cu afectivitatea; opera este înțeleasă ca limbaj structurat după legi precise".⁴⁵

Dacă pentru grafism se putea vorbi de o relație intrinsecă cu arta plastică, iar în situația textcompoziției, intercondiționările erau direcționate *către* și *dinspre* domeniul literar, conceptualismul formal își asumă o corespondență evidentă cu matematica. *Eteralul-număr* este deci reperul conceptual, căruia tendința artistică referentă îi devine tributară, ca posibilitate de exprimare a intenției de conținut. De altfel, încă din 1961 se poate detecta o anticipare, o prefigurare a conceptualismului formal în articolul lui Henri Flynt ce "demonstrează filosofic capacitatea operatorie a artei conceptuale, prin analiza raporturilor între structură și muzică și între structură și matematici", arătând că "afirmațiile care consideră conceptul ca un instrument specific pentru diferite științe sunt false, el putând fi adaptat și în artă".⁴⁶

Fetișizarea formulei ca accesoriu vine astfel în prelungirea preocupării artiștilor ce "consideră că în creație trebuie să se urmărească stabilirea unui algoritm care să

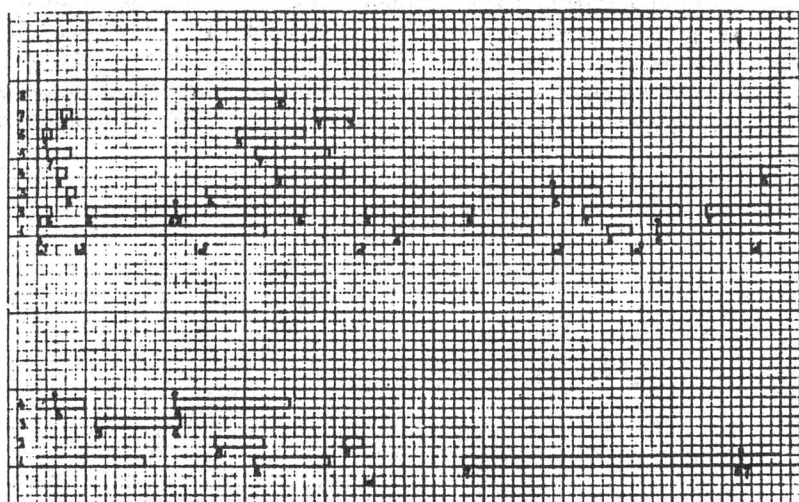
artelor vizuale) se impune drept o tonalitate, iar "calitatea comunicării se măsoară prin identitatea dintre forma percepută și forma creată".⁵¹

Conceptualismul schematic

Există artă aconceptuală? Răspunsul paradoxal pozitiv a fost dat de Cage, Rauschenberg și discipolii lor, rămânând a judeca însă dacă propunerile acestora pot fi integrate sferei artistice. Întrebarea, retorică de altfel, viza observația lui Aristotel, aceea că "forma redă ideea autorului", cu alte cuvinte că *forma este chiar ideea*, în spiritul interpretării etimologice a noțiunii de *informație* (în forma = ceea ce este inclus în formă). Așadar, conceptualismul schematic (cel ce oferă schema formei unei lucrări) apare drept cazul cel mai apropiat dezideratului muzicii conceptuale (ca artă a ideii) și totodată, cel mai puțin ambiguu în ceea ce privește descifrarea mesajului înglobat aspectului de prezentare. Sintagma piesei era desigur urmărită și în partiturile grafice, textcompoziționale sau formale - mult mai ascunsă și mai indiferentă însă la descifrarea, implicit la interpretarea sa, în raport cu ipostaza- schemă posesoare a unei intenționalități precise, semnificative și comunicabile. Este vorba prin urmare și de situația cea mai elaborată și mai profundă a conceptualismului muzical, artă în care "deschiderile trebuie căutate tocmai în valabilitatea și viabilitatea conceptului structural, formal, ce instaurează un principiu activ, de ordine, resimțit la toate palierele constructului, ca modelator suprem al devenirii".⁵² Eteralul premisă-concluzie identificat de A.Dâmboianu își găsește ca atare corespondența artistică în calitatea de evidență procesuală, de "coloană vertebrală" a oricărei forme, susținută de sensul ei teleologic apt de a fi instituit. În literatură, Mel Ramsden se aliniază acestor imperative ilustrate prin diverse scheme (*Abstract Relations*), iar în artele plastice Marin Gherasim remarcă o anumită fenomenologie creatoare cu pornire de la Cézanne, prin care "atelierul se instalează în concept", oferind posibilitatea de a vedea "în diversitatea manifestărilor lumii, principiile constructive ultime".⁵³

În muzică, o experiență premergătoare conceptualismului schematic, ca variantă elementară a acestuia, ar putea fi considerată într-un plan însă infraconceptual, lucrarea *Imaginary Landscape no.5* aparținând chiar paradoxalului J.Cage. "Poți găsi în arta conceptuală concept *real* și *fals* concept, după cum găsești în artă emoții reale alături de emoții simulate".⁵⁴ Este vorba deci în această situație doar de falsul concept, ascuns în alcătuirea unei scheme ce nu pune în evidență o idee, ci doar evoluția neutră a unor densități sonore și a unor raporturi temporale dintre evenimentele astfel condiționate (diferite muzici manevrate prin intermediul unor aparate de redare). (Vezi ex. 16)

Adevăratul conceptualism schematic se afirmă însă, așa cum am menționat anterior, în spațiul geografic românesc, fiind legat de numele compozitorului Octavian Nemescu, "un artist conceptual proeminent", pentru care "susținerea pieselor sale este de natură etnică, spirituală".⁵⁵ Imaginarea unor forme cu o semantică multiplă, conținându-și mesajul în însăși macrocuprinderea lor semnificativă, sau altfel spus "toposul ca o comunicare simbolică a logosului"⁵⁶, se dorește a fi preocuparea de bază a acestui creator, aspirând spre perfecționarea lumii reale prin apropierea ei cât mai mult de lumea ideilor. Trei sunt lucrările lui O.Nemescu - definitorii ale conceptualismului schematic, toate trei scrise în același an, 1968 (*Sugestii*, *Regele va muri* și *Memorial*).



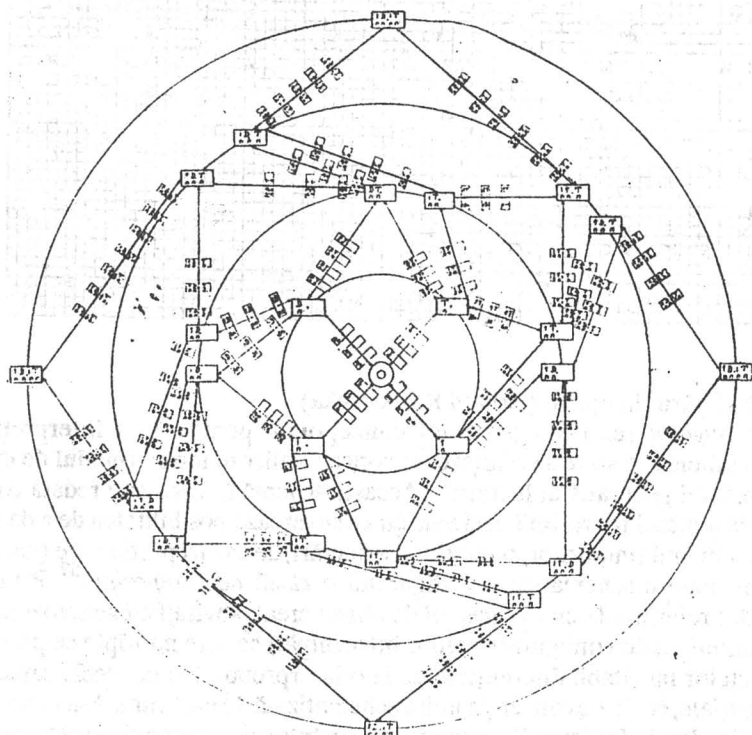
Ex.16 - apărut în op.cit. (Erhard Karkoschka)

Piesa *Sugestii* (ex.17) - partitură conceptuală pentru 1...n interpreți, oferă bunăoară "o schemă în stare să schițeze, să conceptualizeze forma (modul de evoluție) cât și mecanismul generativ al lucrării". "Această schemă în care este redată concepția fundamentală a piesei reprezintă deci *matrița* ce sugerează posibilitatea de a da naștere, de a crea de-a lungul timpurilor, o mulțime de lucrări, de cazuri particulare (născute din aceeași reprezentare schematică), configurând o *clasă de compoziții*".⁵⁷ Prezentarea conține așadar referința la un caz *general* de obiect creat, anvisajând generozitatea ideii - ca model arhetipal de configurare a unor întrupări sonore multiple ce păstrează în pofida aspectelor inevitabil diferențiate de la o interpretare la alta, acele caracteristici comune, esențiale, ce țin de concepția unică schematizată de partitură. Așa precum, după confesiunile lui Paul Vasilescu "în laboratorul sculptorului, desenul reprezintă o etapă necesară de precizare a *contururilor esențiale*, cărora ulterior modelajul sau dăltuirea le vor da consistență spațială".⁵⁸ Avem de a face iată, cu dezvoltarea activității intime, "de laborator" a artistului, un acces favorizat ce altădată părea aproape cu neputință de obținut la stadiul său inițial, frust, în pofida numeroaselor cercetări, analize și interpretări ale celor interesați.

Partitura lucrării *Sugestii* este constituită după cum se poate observa în ilustrarea ce urmează, dintr-un centru (care este sunetul Do central) și 4 cercuri concentrice de dimensiuni crescând; între cercurile alăturate se găsesc notate scări de trecere, sau punctele transformazionale ce fac tranziția între stările circulare, evidențiind astfel un *proces de continuă devenire*, în care "fiecare moment al unei transformări va fi fructul momentului anterior și în același timp, sămânța celui următor" (O.Nemescu).

Interesant este că, simbolica arhetipală a formelor i-a preocupat pe foarte mulți creatori (din diferite domenii) aparținând generației lui O.Nemescu. Legătura evidentă a rezultatelor obținute de fiecare în parte în investigațiile și experiențele personale

devine astfel explicabilă, deoarece, relativ la schema piesei *Sugestii* și totuși independent de aceasta, Wanda Mihuleac imaginează o serie de grafuri "conținute și conținătoare în și de instrumente necesare celui tip de comunicație simbolică biunivocă, care este creația". Dintre acestea, *graful-cerc* "preia funcția semantică specifică de desemnare a rotunjimii, a devenirii", iar *graful-concentric* "are în centru *locul* ca determinare spațială a corporalității, transpunerea conceptului corespondențelor dintre univers (macrocosm) și om (microcosm)".⁵⁹



Ex.17 - apărut în op.cit. (Luminița Vartolomei)

Tot astfel, compoziția muzicală referentă proiectează un traseu de evoluție de la UNU la multiplu și de la multiplu la UNU în două faze: prima - *centrifugală* (explozivă) în care "deplasarea se va face de la centru pe unul din traiectele punților alese de cel care realizează materializarea sonoră a piesei, spre cercul ultim, trecând prin toate stările cercurilor intermediare", iar a doua - faza *centripetă* (implozivă, gravitațională), ca întoarcere la *initium* (actul de căutare și regăsire a centrului) ce se va realiza însă printr-o alegere de punți transformatoriale diferită de cea anterioară. Cu alte cuvinte, într-o potențială traducere impusă de legile naturale, biologice ale fiecărui organism viu și implicit ale Universului, schema lucrării *Sugestii* anvisajează cele 2 forțe (ancestronică și trofică) ce definesc destinul implacabil al vieții, lăsând totodată celui ce "pornește la

drum" și libertatea de opțiune a traseului de urmat, sau "liberul arbitru" de înveșmântare (pe o cale sau alta) a unor parcurhuri precis direcționate.

Cercurile reprezintă *stări dinamice* (de mișcare) de gradul 1, 2, 3 și 4 - activând pe rând prin abordare cei 4 parametri ai sunetului (I,D,I,T) într-o ordine funcțivă de traiectul ales. Ultimul cerc va avea dinamica maximă, în care toți parametrii vor fi mobili. Un aspect derivat, privind înălțimile înscrise (potențiale de a fi activate) pe cercurile concentrice, are în vedere o scală a situații acestora de la cele aflate în sfera de rezonanță a lui Do central (armonice mai apropiate, apoi mai îndepărtate) până la ieșirea din numita sferă, într-un perimetru sonor atonal, non-gravitațional. Prin urmare, "pornind de la o muzică din afara stilurilor și istoriei, plasată în centrul partiturii, se evoluează spre o muzică de factură arhaică, clasică, tono-modală, apoi una în care se slăbește treptat atracția gravitațională și în continuare spre cea atonal-serială a ultimului cerc, căutându-se ulterior drumul de întoarcere către anistoric. Lucrarea se dorește astfel, însuși parcursul istoriei".⁶⁰

O altă piesă a compozitorului O.Nemescu, reperabilă conceptualismului schematic este cea intitulată *Regele va muri!* după piesa cu același nume de Eugen Ionescu - *partitură conceptuală pentru un instrumentist virtuoz care cântă o piesă celebră scrisă de un compozitor faimos, cu 10 instrumente aflate într-o stare crescândă de degradare*. Indicațiile autorului arată că primul instrument la care va cânta interpretul virtuoz se află "în starea cea mai mare de perfecțiune", al 2-lea este mai puțin bun, al 3-lea are o calitate și mai proastă... etc., pentru ca al 10-lea să fie "o vechitură scoasă din lada de gunoi și în același timp, doar o fărâma de instrument, care aproape nu este capabil să mai scoată nici un sunet".⁶¹

La fiecare pagină a partiturii (ce exprimă ele însele prin distorsiuni ale notației și prin calitatea hîrtiei-pătată, creponată, acțiunea de degradare), "virtuozul interpret va schimba instrumentul în ordinea de la cel mai bun spre cel mai deteriorat. Această trecere îi va crea dificultăți sporite și de nebiruit în cântarea piesei". Spiritul ionescian, ironic și amar în același timp, plin de subînțelesuri este evident. Practic "spectatorul asistă la degradarea treptată a actului interpretării, la îmbătrânirea și apoi la moartea cântării unui formidabil instrumentist care a dorit să execute o mare piesă de virtuozitate spre delectarea publicului" (O.Nemescu).

Ideea ce răzbate din procesualitatea sugerată a partiturii este aceea de moarte, de dispariție inevitabilă a actului spectacular, convențional ce și-a epuizat resursele prin căderea într-un automatism marcat de însemnele vedetismului. Ultima pagină (nr.10) conține pentru edificare, următoarea descriere a evenimentului ce-l solicită în calitatea sa de punct terminus al inițiativei: "Fără nici o speranță, aproape resemnat, interpretul mai face o ultimă încercare trecând cu gesturi lente la al 10-lea instrument. Dar relicva instrumentală pe care o ia în mână îl umple de praf și păianjeni. Părți din ea se desprind și cad. Cu eforturi supreme încearcă să scoată măcar un singur sunet. Se aude în mod prelungit un zgomot înfiorător exprimând toată disperarea jalnică a celui care a fost cândva... Așa se încheie cântarea neterminată a unei piese. Mai avea aproape jumătate de parcurș până la bara dublă. *Dar nu i-a fost dat*".⁶²

A treia lucrare conceptuală în varianta schematică de prezentare este piesa *Memorial* - pentru instrumentist solo cu acompaniament de pian și benzi magnetice. Motto-ul său ales de către O.Nemescu, îi surprinde acesteia cu prisosință esența simbolică, transformând-o într-un "prilej de meditație prin intermediul actului sonor și

vizual sugerat de partitură⁶³: "...Există un fluviu ale cărui ape dau nemurirea; undeva, pe alte meleaguri, trebuie să fie un alt fluviu, ale cărui ape o iau..." (Jorge Luis Borges).

Lucrarea conține un summum de variante, fiecare constituind o acțiune de sine-stătătoare (compusă la rândul ei dintr-o serie de subacțiuni) orientată în sensul descompunerii și apoi recompunerii unor repere muzicale date. "Acțiunea principală a fiecărei variante în parte este motivată de drumul parcurs între 2 cauze (...) reprezentând stări complementare de existență" (O.Nemescu). Acest drum este *progresiv*, "fiecare treaptă a sa propunând unul din șirurile de acțiuni secundare", între cel inițial (fix) - "șirul pieselor aparținente unor diverși compozitori pe care instrumentistul le va cânta în concertul său", cât mai diferite din punct de vedere stilistic și un șir potențial, variabil de la caz la caz, funcție de procedeele uzitate pe parcursul devenirii.

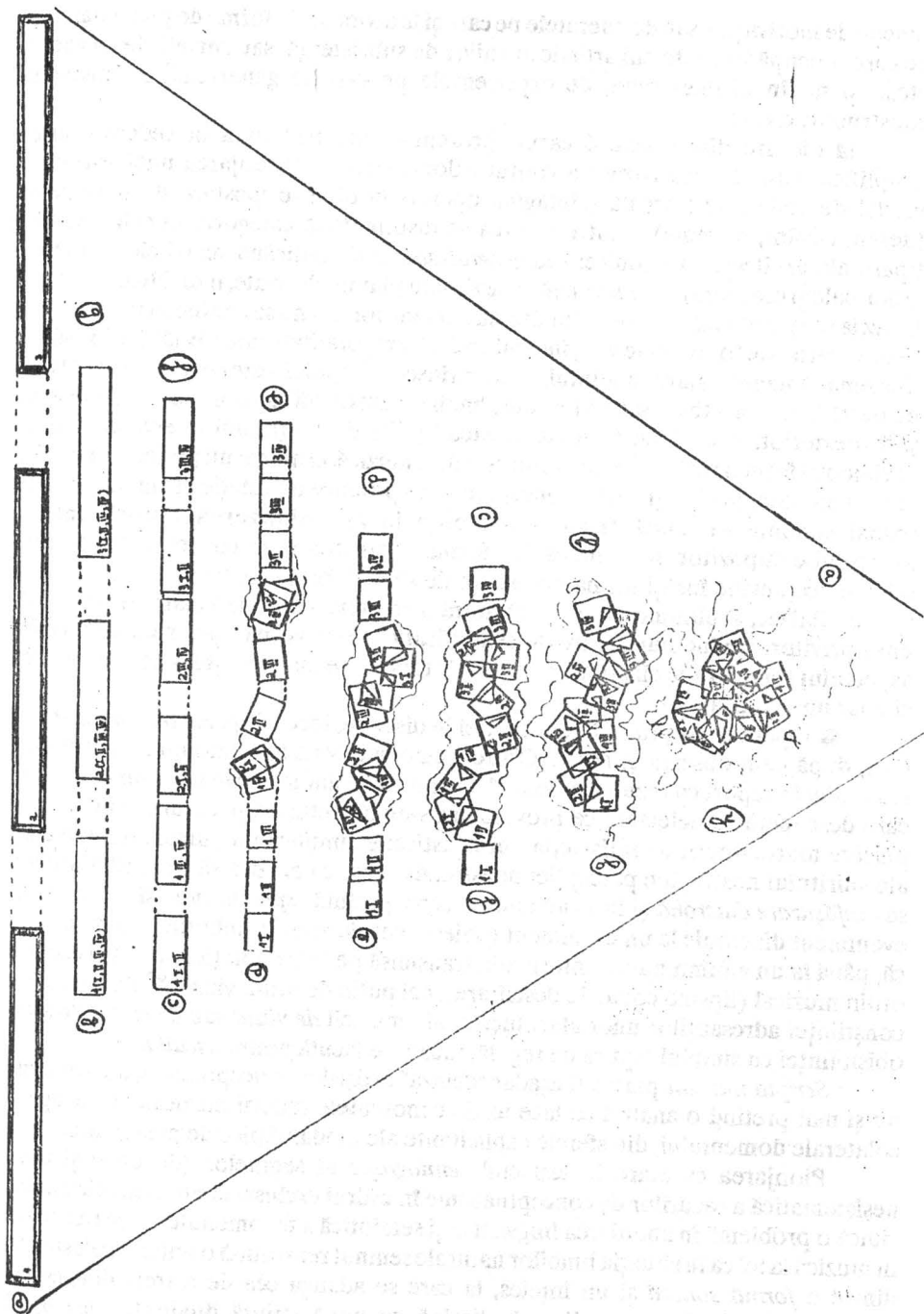
În prezentarea lucrării *Memorial - 4 iunie 1969* (titlu ce conține și data zilei concertului în care a fost interpretată), Liviu Glodeanu observa că "autorul nu-și atribuie paternitatea materialului muzical, ci numai a procesului petrecut".⁶⁴ Sunt asigurate așadar modalitățile de descompunere a sistemului de relații al pieselor, a ordinii, timpului de percepție, precum și cele de recompunere a unor noi opusuri, prin care "această lucrare este mai mult o regie a întregului concert, propunându-și negarea conveniențelor" (L.Glodeanu).

Procedeele sugerate de dezintegrare sunt cele ale *descompunerii prin esențializare, prin fragmentare, prin comprimarea fragmentelor muzicale sau dilatarea timpului de expunere a pieselor*. Îndepărtarea gradată de evenimentele sonore ale șirului inițial (a) se constituie ca premisă pentru reelaborarea unor structuri prin acțiunile de *negație, mutație, memorie*, respectiv prin înlocuirea caracteristicilor sonice cu complementarele lor, crearea unui fragment care să aibă trăsăturile reunite ale unor piese anterioare sau (cel mai important), prin amintirea de către interpret a unor fragmente din alte piese aflate în relație cu primele: a) ale aceluiași autor; b) din aceeași sferă stilistică cu a autorului; c) aparținente indiferent cărui compozitor. Demn de semnalat, consideră L.Glodeanu, este rolul *memoriei* auditive a interpreților și spectatorilor, în realizarea unei sugestivități asociative - "element de coeziune latentă a desfășurărilor sonore". Situația particulară a variantei *Memorial - 4 iunie 1969* a reprezentat astfel o sinteză a opusurilor prezentate în acel concert, prin reconsiderarea și dezintegrarea lucrărilor anterioare sieși, proces ale cărui rezultate fonice s-au constituit ca "semințe", ca prefigurări germinative ale pieselor ce i-au urmat. (vezi ex. 18 în pag. următoare)

Acestea sunt deci, cazurile definitorii ale conceptualismului schematic, ce pun în evidență o motivație profundă, o luptă a ideilor împotriva rutinei, a convenționalismului și inerției, compozitorul Octavian Nemescu fiind recunoscut pentru tenacitatea susținerii acestor deziderate de depășire a unei condiții artistice și umane mediocre, întru redimensionarea potențelor spirituale fundamentale.

Evaluări de sinteză ale fenomenului estetic conceptual

În urma parcurgerii detaliate a situațiilor și exemplelor ce dau marca orientării muzicii conceptuale, este necesară situarea deasupra enunțării informațiilor și a interpretării lor individuale, pentru obținerea unor criterii de evaluare a acestora. Muzica conceptuală poate fi văzută astfel în mai multe feluri, din unghiuri și de pe poziții diferite,



funcție de motivațiile sau dezideratele pe care și le atribuie, de forma de prezentare, locul pe care îl ocupă în contextul artistic al anilor de subzistență, sau sursele de emancipare etc.... și nu în ultimul rând, de experiențele pe care le generează, le "finanțează" constructiv, creator.

■ Fiecare dintre cele 4 cazuri prezentate are bunăoară în vedere o analiză simplificatoare, de relativizare a contururilor concrete, anvisajarea unei *scheme* - ca model de elaborare formală (sintagma operei) în diferite ipostaze de înveșmântare (desen, cuvânt, formulă). Dintre acestea se disting două categorii, în calitatea lor de tipare ale arhitecturării sonice: cea *general-abstractă*, indicând matrițele constructive arhetipale și cea *particular-abstractă*, constituind planuri derivate, individualizate sau (de la caz la caz) artificializate ale celor dintâi. Schema formei nu se confundă totuși cu forma în sine, care este "o realitate vie", incumbând o "temporalitate manifestă" (A. Iorgulescu). "Schema rămâne în afara sunetului, deci extrinsecă timpului, este *concept* de desfășurare, nu desfășurare efectivă", sau altfel spus, "matrice abstractă capabilă să integreze un sens și să-l exteriorizeze", fiind cu toate acestea "golită de conținutul ce subzistă numai în perimetrul formei reale".⁶⁵ Schema nu este deci muzică, ci numai un proiect convențional al ei. Totodată, în situația artei conceptuale, se produce o mutație asumată a formei în însăși schema sa. Dată fiind indiferența la materializarea sonoră, interesul artistului-compozitor și acțiunea lui formativ-creatoare se concentrează în situsal schemei ce devine însăși forma posesoare de sens. "Totul este formă, viața e o formă" spunea Balzac, subliniind puterea arbitrară a acesteia, care "de îndată ce apare în fața unui privitor, devine purtătoare de semnificație". Este vorba așadar de acea putere a aspectului semiografic elaborat, prin care forma nu se mai dorește o entitate muzicală, ci doar una grafică.

■ Opera conceptuală a repus astfel în discuție, ideea de *partitură-obiect*. Reapare deci, după cum observa și Marie-Claire Lemoigne Mussat, "autonomia partiturii și a vizualului în raport cu rezultatul sonor". O apreciere similară este cea a lui Gillo Dorfles care descoperă "o delectare ce provine din simpla lectură a partiturii; este un gen de plăcere foarte diferit de satisfacția pur acustică; ea implică nu numai structuri diferite ale spiritului nostru, ale percepției noastre, dar cere ca muzica să trăiască dincolo de a sa desfășurare diacronă și într-un anumit sens, pretinde spațializarea și reducerea unui eveniment diacronic la un eveniment (obiect) net *sincron*. În definitiv, am putea admite că, până la un anumit punct, informația transmisă pe calea notației noi, va fi dacă nu de ordin muzical (lipsind codul de descifrare), cel puțin de ordin vizual."⁶⁶ Paradoxul indus conștiinței adresanților unor atari lucrări ale muzicii *de văzut* sau *de citit*, este acela al obișnuinței cu simplul fapt că de regulă, muzica e făcută *pentru ascultat*.

Scripta manent pare a fi așadar "deviza" artiștilor conceptualiști, ale căror opere nu-și mai pretind o analiză ce face uz de cunoscutele criterii muzicale, ci de aprecieri colaterale domeniului, din sferile explicitante ale modalităților de prezentare.

Plonjarea ca atare în aspectul *semiografic* al semnelor (de unde și tratarea nesistematică a cazurilor de conceptualisme în cadrul exclusiv al problematicii notației) ridică o problemă în abordarea lingvistică și semiotică a fenomenului. Aceasta deoarece în muzică la fel ca în situația limbilor naturale semnul reprezintă o unitate indestructibilă dintre o *formă sonoră* și un *înțeles*, la care se adaugă cea de a treia dimensiune, a referențialității. Conceptualismul elimină cu bună știință dualitatea presupusă a semnului, transformând totodată referentul, din *potențial infinit* în *infinit actual*. Având

în vedere aceste considerente, se poate vorbi de o virtualitate a semnelor muzicii conceptuale, viziune ce se cere modificată întru depășirea pragului de semnificare spre acela de comunicare, prin aplicarea în cântărirea realităților a unor măsuri (criterii) ale categoriilor artistice vizuale. Este tabloul sau sculptura semn ce nu-și revendică o formă sonoră de activitate? Dacă da, atunci și lucrările muzicale conceptuale își pot pretinde o condiție similară.

■ Un aspect rămâne însă evident și fără posibilitate de a fi ignorat sau neglijat: eludarea "luptei cu materia" ce a generat o polemică aprigă între "gânditori" și "realizatori".

Ideea este astfel pentru conceptualiști obiectul "fără corp" sau cu "corp eteric" după cum am mai afirmat; ea este "valoarea intrinsecă ce nu suferă însă nici o îngrădire în materializare, ci se revelează clar".⁶⁷ În formă (ca idee după definiția lui Aristotel), "artistul realizează afirmații nemicșorate ale esenței" (W.Hofmann), aserțiune ce conduce la o meditație asupra însăși condiției creatoare, la pierderea inevitabilă ce se produce, la distanța de nesurmontat dintre idee și materializarea ei în actul "facerii". Este poate binecunoscută observația plastică a lui Büchner asupra acestui fenomen, necontrolabil decât în parte: "Privighetoarea poeziei cântă zilnic deasupra capului nostru, dar ce este mai fin se duce dracului când îi smulgem penele și o muiem în cerneală sau în culoare".⁶⁸ De aceea, conceptualismul (ca artă a ideii) se pretează la interpretarea organico-psihografică sugerată de Werner Hofmann, prin care "ceea ce artistul formulează este un tot organic, este expresia sentimentelor sale - o revelație directă ce i-a fost dată pentru a transforma fără pierderi în forme vizibile sau palpabile, impulsurile de modelare".⁶⁹ Un alt punct de vedere convergent este cel al lui Douglas Huebler ce consideră arta ca "sursă de informație" independentă de constrângerile materiei, în sensul în care Joseph Kosuth găsește "încărcătura intelectuală mai importantă decât orice mesaj posibil de receptat". Este și concluzia Ursulei Meyer în cartea sa dedicată artei conceptuale (*Conceptual Art*) că pentru aceasta "proprietățile materialului și calitățile estetice sunt secundare și dispensabile".⁷⁰

Riposta nu a ezitat să apară. "Versurile nu se fac cu ideile, ci cu cuvintele" (Mallarmé), "lucrez cu materia nu cu ideile" (Braque). Problema ridicată era deci aceea că din idee nu poate rezulta absolut nimic fără faptă - veșnica luptă pentru întâietate a lui CE și a lui CUM, asupra căreia Kandinsky se pronunțase în felul următor: "Mult mai des se știe CE se vrea, decât să se găsească pentru aceasta necesarul CUM". Nepoetul (neartistul) poate tot așa de bine ca și poetul (artistul) să fie impresionat de o idee, dar n-o poate manifesta în nici un obiect".⁷¹ Acțiunea contrară conceptualismului ar fi cea de *action painting* sau *work in progress*, prin care nimic nu este prevăzut, totul este o surpriză.

Cu toate acestea, nu se poate contesta truismul lui Focillon: "L'intention de l'oeuvre d'art n'est pas l'oeuvre d'art", atacând auto-referința lucrărilor conceptuale, conexă în unele cazuri cu perspectiva asupra *textului în sine*, subliniată de Max Bense, ce ține de *spatialism* (spațiul conceptului complementar timpului obiectului). Prin aceasta, "poemul în loc de a fi scris esențialmente pentru a fi spus (opusul pentru a fi cântat) este legat foarte strâns de tipografie, de umplerea paginii albe prin semne care conțin o anumită formă estetică, în același timp cu o evocare simbolică și literară".⁷²

■ Ce putem, ce ne este permis să descifrăm din aceste forme? Cât de mare e gradul de evidență al afirmării lor? Sunt întrebări ce introduc analiza pe un făgaș al *semanticii*,

ca studiul înțelesurilor ce se interesează de valoarea acestora. Celebrul exemplu al lui Chomsky - "ideile verzi, lipsite de culoare dorm cu furie" deschide problematica falsului sau adevărurilor frastice (în cazul de față, al reprezentărilor sonore). Lucrările muzicii conceptuale au fost în cele din urmă gândite pentru a fi cântate, pretenție ce vizează actul instituirii sensului în exprimare. Faptul că orice mesaj se transmite prin formă este desigur un argument favorabil muzicii conceptuale, dar sensul subzistă totuși în concretul acesteia. Și atunci naște o altă întrebare: multiplele variante de întrupare sonoră a ideii unei piese nu modifică, mai mult sau mai puțin, uneori cu riscul de a-l periclita, sensul acelei lucrări?

■ Răspunsul poate fi căutat în tratarea unui alt aspect subsumat fenomenologiei estetice a orientării conceptuale și anume, cel al relației creator-interpret. O.Nemescu remarcă astfel mutația serioasă ce s-a produs în ontologia numitului raport, prin care "interpretul capătă o libertate de acțiune aproape egală cu a compozitorului, având dreptul de a-și căuta singur soluțiile, căile care îi convin, care corespund cu propria sa viziune".⁷³ Partitura devine în consecință, un fel de *lieu d'échanges* între impulsurile creative ale imaginației celor 2 protagoniști la actul edificării sonore a unei piese. Important este "în ce măsură instrumentistul reușește să se depășească pe sine, sau din contră, rămâne sclavul ticurilor și reflexelor sale".⁷⁴ Intervenția *pragmaticii muzicale* în actul de comunicare este de această dată periculoasă în condițiile în care "interpretului i se pune în sarcină quasi-totalitatea micro și macrostructurii. Pe această cale, se strecoară în excepție, în mod fatal de cele mai multe ori, doar niște automatisme nesemnificative. Chiar și un improvizator dotat excepțional își automatizează de la un timp încolo improvizările".⁷⁵

Adăugând acestor observații și lipsa de beneficiu a publicului menționată în debutul studiului (cu excepția poate a cazului de diapo-musique), concluzia ce se impune din partea teoreticianului definește produsele muzicii conceptuale ca *exerciții* necesare de testare a imaginației și mobilității operativ- intelectuale pentru interpreți. Este și remarca lui O.Nemescu, ce comentează pe marginea atitudinilor behavioriste a respectivelor creații: "adeseori, în aceste cazuri, instrumentistul (care își dezvoltă practic imaginația) este *cel mai îndreptățit câștigat*, în mult mai mare măsură decât publicul spectator, care nu are posibilitatea de a sesiza relația reală dintre graful, textul, ecuația, sau schema sugerate și reacția muzicală rezultantă".

■ Există diferite motivații ale apelului la conceptualism ale compozitorilor enumerați în tratarea quasi-diacronică a producțiunilor respectivei tendințe artistice, motivații decelabile atât în existența *de facto* a acestora, cât și în ambientul estetic al poziționării ideologice proprie fiecărui reprezentant în parte.

În funcție de "acoperirea" conceptului și necesitatea lui, a căror importanță decisivă o subliniază și A.Vieru, se pot detecta argumentele de creație conceptuală eșalonate pe diferite grade ale unei axe, între gratuitatea maximă și profunzimea experiențelor înregistrate. Astfel că, pentru compozitorii care nu au scris de-a lungul carierei lor (scurte) decât muzică conceptuală (vezi Moran, Logothetis), această direcție nu poate fi interpretată decât ca vad propice de deturnare a lipsei unei gândiri sonore, o mascare a drumului "înfundat" de la ideea la obiect. Mai departe, Cage apelează la conceptualism doar ca la un nou mod de "colorare" a propriei estetici indeterminate, pentru ca Stockhausen, aflat sub o continuă tentație a asimilării, să treacă printr-o fază conceptuală, vizând o treaptă de investigație a muzicii intuitive. În sfârșit, la polul pozitiv

se află categoria de creatori, dintre care o contribuție remarcabilă au avut-o compozitorii români, ale căror lucrări se înscriu pe linia unui fundamentalism ideatic, a profunzimii aspirațiilor - cu detente reactive la tot ceea ce reprezenta în acea vreme atrofiere și hipertrofiere informațională. Un traseu deci de la *faire n'importe quoi*, prin care se explică ceea ce Edward Lucie-Smith consideră unul din paradoxurile artei conceptuale - "faptul că se poate concretiza în aproape orice formă aleasă de artist spre adoptare"⁷⁶ - până la investigațiile semantice bine conturate. Cu alte cuvinte, drumul de la *oarecare* la *esențial*.

■ În ceea ce privește fenomenul de intercondiționare a sferelor artistice și științifice, s-au putut detecta cu ușurință corespondențele presupuse de formele de prezentare ale muzicii conceptuale: grafism - arte plastice, textcompoziție - literatură, conceptualism formal - matematică. Singur *conceptualismul schematic* nu-și asumă o relație "extrateritorială", păstrându-și o legătură intrinsecă cu domeniul muzical (legătură auto-referențială). Din această cauză, în pofida aparențelor ce instituie textcompoziția ca situație simptomatică de conceptualism sonor (prin apelul comun cu al celorlalte arte la limbajul noțional), pentru muzică, definitoriu și original apare doar cel schematic. Acesta întruhidează prin urmare, *varianta muzicală* de ilustrare a dezideratelor conceptuale.

■ Ilustrative ale interesului suscitāt de direcția conceptualistă sunt expozițiile de partituri, ce pun în evidență fascinația amintită a aspectului semiografic al muzicii și tratarea lucrărilor referente ca obiecte de artă vizuală. Dintre aceste expoziții (Donauschingen-1959, Rennes-1981 etc.) se remarcă și cea intitulată *Scrierea*, de la București (1981) - ca manifestare colectivă interdisciplinară, reunind arhitectura, artele plastice, muzica, literatura, teatrul și filmul. Întrunirea creatorilor din diferite domenii artistice s-a constituit într-o meditație asupra *scrierii*, în calitatea de categorie *metaliterară*, ca "respirație întrupată, hieroglifă a sufletului vital însuși", după aprecierea metaforică a lui A. Pleșu: "scriere sunt orbitele planetare, contururile trupurilor noastre, căci tot ce există este expresie de sine, formulă cu loc bine precizat în marea sintagmă cosmică".⁷⁷ Expoziția, incluzând și experiențele conceptuale ale compozitorilor români, s-a dorit astfel, "un discurs despre respirație, despre ritmurile pline de înțeles ale spontaneității".

■ S-au înregistrat ulterior și alte experiențe conceptualiste târzii: Daniel Dahl (1984), Jakob Ulmann (1990), la care se adaugă un număr impresionant de artiști mai mult sau mai puțin cunoscuți, ce i-au dedicat memoriei lui Cage în revista *Musik Texte* 46/47 (*Zeitschrift für Neue Musik*) din 1992, compoziții și alte diverse lucrări înscrise dintr-un spirit voit epigonic pe direcția estetică a acestuia, în litera binecunoscutului său teribilism - dintre care se disting și unele partituri grafiste sau textuale (Terry Riley, Horațiu Rădulescu etc.).

■ În fine, după cum s-a putut observa și la analiza semiotică a fenomenului conceptual, "arta renunță la ceva din integritatea ei, pentru a prefera sau chiar absolutiza unul din aspectele sale dintotdeauna. Încarnarea ideii trece pe planul doi pentru un conceptualist; pentru el, pregnanța conceptului este decisivă, sustrăgând atenției celelalte aspecte ale artei".⁷⁸

Cogito ergo sum în muzică, literatură, plastică este poate definiția cea mai favorabilă orientării ca atare, în sensul în care comentatorii expoziției *Scrierea* de la București remarcă în ceea ce privește eterogenitatea și imprevizibilul formelor acesteia, că "sunt de multe ori reflexul unei insistente căutări de autocunoaștere (cu implicații

filosofice), ce are ca repere centrale conceptele de interiorizare și trăire, al căror consum nu poate fi decât empatic".⁷⁹

Iată deci că, în pofida sau în prelungirea pozițiilor pro și contra conceptualismului, el rămâne totuși o experiență existentă, chiar prin simplul fapt că este controversată. Mai mult decât atât, trebuie luat din fiecare experiență ceea ce are ea pozitiv, iar rezultatele unei asemenea cercetări cum se dorește cea de față, pot fi folosite ca mobil al judecăților și pozițiilor estetice fiecărui artist sau receptor al prezentului sfârșit de secol. Trebuie apreciate așadar, mai ales prin prisma crizei "aconceptuale", a lipsei de idei actuale, tocmai eforturile de înnoire ale anilor '60-'70, lăudabile în planul ieșirii din pasivitate, din inerția reflexelor academice, în spiritul observației lui Paul Popescu Neveanu, referitoare la "neîmpăcarea cu banalul, opoziția față de rutină, nonconformismul și nonconvenționalismul, sentimentul noului și aspirația spre originalitate ce sunt numai unele din atitudinile care necesită a fi sugerate și formate pentru a determina fenomenul de *imaginație creatoare*".⁸⁰

Nu poate fi ignorată desigur nici parțiala ratare a năzuințelor artei conceptuale, ce a rămas o *modă* care a trecut, fiind înlocuită de altele și altele. Revenirea la acea modă (vezi experiențele lui Dahl sau Ulmann) nu reușește în aceste condiții decât să fie socotită retrogradă, lipsită de originalitate. O reflecție deci, solicitată și în sensul constructiv sau distructiv al factorului originalitate, al acțiunii sale de-a lungul secolului XX, în căutarea echilibrului mult dorit, până când "opera de artă ar deveni un prilej de adâncă meditație și nu un simplu joc gratuit și sărac în semnificații".⁸¹

Meritul unor astfel de orientări (ca aceea conceptuală) și a tuturor experiențelor contemporaneității, a fost și va rămâne așadar, în ciuda rezistențelor mai mult sau mai puțin motivate sau "acoperite" prin cunoaștere, acela de ferment al unor mișcări intelectuale, al unor efervescențe spirituale la stadiul la care, atâta timp cât se mai întâmplă ceva, încă mai avem o șansă de supraviețuire. Care va fi însă următoarea "mutare"? Cine poate spune?

39) Stockhausen, Karlheinz, *Plädoyer für Intuition*, în *Die Welt der Musik*, vol.XII nr.2/1970, p.7

40) Nemescu, Octavian, *op.cit.*, p.62

41) Stan, Radu, *op.cit.* (exp. *Scrierea*)

42) Pleșu, Andrei, *op.cit.* (exp. *Scrierea*)

43) Mitrea-Celarianu, Mihai, prezentare a partituri *Convergences "Quatre"*, Editura Salabert, Paris,

1968

44) Mitrea-Celarianu, Mihai, *op.cit.*

45) Gherasim, Marin, *Atelierul - spațiu al devenirii*, în *Arta* nr.3/1990, p.39

46) Celant, Germano, *op.cit.*, p.9

47) Bentoiu, Pascal, *op.cit.*, p.170

48) Vartolomei, Luminița, *op.cit.*, p.321

49) Bentoiu, Pascal, *op.cit.*, p.22

50) Moles, Abraham, *Artă și ordinator*, Editura Meridiane, București, 1974, p.8

51) Moles, Abraham, *op.cit.*, p.9

52) Iorgulescu, Adrian, *op.cit.*, p.73

53) Gherasim, Marin, *op.cit.*, p.39

54) Vieru, Anatol, *op.cit.*

55) Vieru, Anatol, *op.cit.*

56) Mihuleac, Wanda, *Spații subiective*, în *Arta* nr.3/1990, p.26

57) Nemescu, Octavian, partitura lucrării *Sugestii*

- 58) Guță, Adrian, *Paul Vasilescu*, în *Arta* nr.3/1990, p.28
- 59) Mihuleac, Wanda, *op.cit.*, p.26
- 60) Nemescu, Octavian, *op.cit.*
- 61) Nemescu, Octavian, *partitura lucrării Regele va muri!*
- 62) Nemescu, Octavian, *op.cit.*
- 63) Nemescu, Octavian, *partitura lucrării Memorial*
- 64) Glodeanu, Liviu, *programul de sală al recitalului de clarinet și pian susținut de A.Octav Popa și Alexandrina Zorleanu*, 4 iunie, 1969
- 65) Iorgulescu, Adrian, *Timpul muzical, materie și metaforă*, Editura Muzicală, București, 1988, p.146
- 66) Stan, Radu, *op.cit. (exp. Scrierea)*
- 67) Hofmann, Werner, *Fundamentele artei moderne*, Editura Meridiane, București, 1977, vol.II, p.246
- 68) Hofmann, Werner, *op.cit.*, p.249
- 69) Hofmann, Werner, *op.cit.*, p.246
- 70) Meyer, Ursula, *op.cit.*, p.XV
- 71) Hofmann, Werner, *op.cit.*, p.248
- 72) Moles, Abraham, *op.cit.*, p.203
- 73) Nemescu, Octavian, *Compozițiul și interpretul*, în *România literară*, nr.45/1973
- 74) Nemescu, Octavian, *op.cit.*
- 75) Bentoiiu, Pascal, *op.cit.*, p.55
- 76) Smith-Lucie, Edward, *Art Today, from abstract expressionism to superrealism*, Oxford, 1977, p.423
- 77) Pleșu, Andrei, *op.cit. (exp. Scrierea)*
- 78) Vieru, Anatol, *op.cit.*
- 79) Drișcu, Mihai, *op.cit. (exp. Scrierea)*
- 80) Neveanu, Paul Popescu, *Dicționar de psihologie*, București, Editura Albatros, 1976
- 81) Nemescu, Octavian, *op.cit.*

Summary

Out of the multitude of aesthetic phenomena that took place along the controversial 20th century, conceptualism comes to the fore in the period of the 60s and the 70s as an *art of ideas*, involving the creator's taking refuge in the conception of the work, by giving up its specific materialization. The escape from matter (sound, colour), at that time degraded by destructive elements that brought the daily and the common into art with a view to expressing the idea, meant perhaps one of the noblest aims of that creative stage, an ethical reaction of recuperating the artistic message. In music, a possible systematization comes up with four types of conceptualism: *graphical, textual, formal and schematic*, each being meant to envisage a model of formal elaboration (the *sintagm of the work*) in various presentation hypostases (drawing, word, formula, scheme), a fact that brought back to discussion the idea of *object - score*. The features of conceptual orientation in the sonorous field however determined by the medial intervention which is necessary between the artistic object and the receiver, the interpreter, of whom a difficult creative mission is requested, which is based on the behaviouristic principles of reaction to stimuli. By an attentive and manifold of the phenomenon one may consequently appreciate the positive intentionality of the conceptualist trend (as a welcome counterbalance after the *art without a significance - meaningless work* - and the idea of *non-substance*) which subsequently contributed to re-raising the topic of the deep fundaments of creation.