

Echilibru și exces în compoziția muzicală

George Balint



De curând, ediția din septembrie a acestui an a Festivalului Internațional „George Enescu” a găzduit, fapt inedit și întru totul salutar, un Forum al compozitorilor la care au fost invitați să participe o serie de personalități din arealul european și american, inclusiv români. Derulat într-o serie de 6 episoade, formatul a fost machetat pe două dimensiuni: *Ars poetica* – o conferință referită unei lucrări sau demers ideatic personal, susținută chiar de autor; *Masă rotundă* – o discuție colocvială între câțiva compozitori (alții, desigur, în fiecare episod), moderată printr-o serie de întrebări adresate de compozitorul gazdă Dan Dediu – el însuși o remarcabilă personalitate a breslei – și derivate din genericul „*Echilibru și exces în compoziție*”, formulare care, de altfel, îi aparține. Nu intenționez să comentez privitor la cele discutate – ceea ce oricum se va face (dacă nu chiar s-a făcut deja) în paginile uneia dintre publicațiile UCMR sau ale UNMB –, ci doar să-mi prezint un punct de vedere propriu, în raport cu genericul meselor rotunde.

Așadar, prin ce se probează echilibrul și sub ce aspecte s-ar putea releva excesul în cadrul unei compoziții muzicale? Dintru început remarc faptul că termenii nu evocă polaritatea unor poziții complementare, neformând ca atare o pereche de contrarii. Fiecare dintre acești termeni provine dintr-o altă zonă de ordine: echilibrul este de ordin calitativ, traductibil ca expresie a unei *adecvări*; excesul este în referința unui plan de ordin cantitativ, în sensul de ceva considerat prea mult pe o

anume coordonată a formei sonore, în detrimentul contrariului său de pe aceeași coordonată.

Mă voi referi mai întâi la ce am putea înțelege printr-o compoziție muzicală echilibrată. La prima vedere s-ar defini printr-o justă distribuire a diferitelor valori de conținut muzical în cuprinsul duratei generale a unei lucrări delimitate. Așadar, pe coordonata lungimii de timp sunt distribuite diferite valori proprii dimensiunilor muzicale (coordonatelor verticale/spațiale în raport cu orizontala timpului) de intensitate, timbru, înălțime și ritmuri ale secvențelor de articulare ale acestora. Criteriile distribuirii sunt condiționate însă nu de obținerea unui aspect de echilibru static, ci dinamic, muzica fiind în primul rând *mișcare*. Apoi, efortul compozițional se focalizează pe obținerea unei unități de expresie, respectiv a unei perspective unificatoare în raport cu diversitatea valorilor de conținut. Cum mișcarea muzicală implică timp, compozitorul concepe o formă de structurare a acesteia într-un parcurs temporal. Însă diferitele valori muzicale nu sunt elemente fizice concrete, ci doar unități formale de diferite mărimi și niveluri de ordine. Interfața pe care lucrează conceptual compozitorul este doar o planșă de machetare formală care, în concretitudinea ei, nu reprezintă forma muzicală la o scară diminuată, asemănător reducățiilor, ci într-o altă realitate, prin care se descrie doar conturul formal în abstract de sunet, și, prin aceasta, de latura sa fenomenală.

Însă, chiar dacă nu lucrează nemijlocit cu fenomenalitatea sunetului, compozitorul o are în vedere. El știe, căci a experimentat ca instrumentist și/sau auditor cum se manifestă o anume sonoritate modelată pe una sau alta dintre coordonatele muzicale deja menționate, iar atunci când concepe se poate conforma sau abate deliberat de la această experiență. A opera strict/exclusiv cu aspecte de simetrie formală ori cu grade de entropie fizică o putem accepta ca analogie metaforică, gen *ca și cum*. Pe plan muzical, dată fiind ireversibilitatea timpului, deja o serie de simetrii spațiale nu mai sunt pe deplin operaționale, exceptând simetria de translație spre dreapta, tradusă ca repetiție. Apoi, cum elementele de concepție sunt pur formale, nu putem vorbi de entropie ca

mărimă de măsurare a stării de ordine/dezordine a unui sistem fizic.

La propriu, compozitorul lucrează doar cu *stări de mișcare sonoră*, clasificabile sub două generice: stabil/continuu (consecvent/repetitiv); mobil/discontinuu (transformațional/schimbător). Luate ca obiecte, aceste stări sunt delimitate pe diferite coordonate muzicale și manoperate fie după un model preexistent, ca tipar formal, fie prin alte determinații, iraționale sau abstracte, neprobate/neasimilate încă la nivelul efectelor, și, prin urmare, neclasicizate ca tipare. Important este ca, indiferent de felul distribuirii – prin suprapunere și/sau prin juxtapunere – și de meniul de criterii ale ordonării în raport cu timpul, să se obțină o anume identitate sau *chip* al formei lucrării, care, jonționată cu fenomenalitatea faptului sonor, să comporte un caracter de *expresivitate artistică*. Este exact ceea ce înțeleg prin echilibru.

În stadiul interpretării componistice, ca fapt de primă instanță, echilibrul unei lucrări muzicale se probează prin/ca expresivitate conceptual-formală. De obicei ni se pare mai lesne să vorbim despre expresivitate în raport cu faptul interpretativ de a doua instanță, implicând execuția muzicală efectivă sonor, cântul. Însă și despre un fapt compozițional putem spune că este expresiv, chiar dacă exprimatul său se conturează doar la nivelul elaborării formei ca *proiect de configurare sonoră în timp*.

Este important să nu confundăm estetica designului formal cu caracterul muzical degajat de fenomenalitatea mișcării sonore. Prin urmare, justa proporție poate fi un criteriu de profilare formală care nu garantează prin efect o anume expresivitate. Bunăoară, fixarea punctului de torsiune al unui arc melodic reprezentat pe o planșă grilată cu diviziuni de timp și mărimi de conținut poate fi un exercițiu atrăgător, din care chiar să rezulte uneori sonorități estetice, însă nu se poate rețeta universal, căci determinațiile sunetului sunt multiple și extrem de complexe. Cred mai degrabă că proiectul componistic poate fi mai mult sau mai puțin expresiv în raport cu procesele de ordin sintactic, tangibile prin/ca stări de aglomerare-rarefiere sau complexitate-simplitate. Vorbim în

fond de o strategie a dramatizării (expresivizării) formei prin raporturi de *întâietate-retragere* între diferite planuri de edificare formală într-o durată *realizată* ca durată artistică iar nu preconcepută (fabricată convențional) în abstract, pur formal. Pentru compozitor expresivitatea constă în modul de interpretare a unui tipar formal predat (deja instituit) sau preconcepăt uneori chiar de aceeași persoană. Însă nu elocvența tiparului contează aici, ci relevanța de stil, prin strategii de subtilitate (inclusiv lingvistic-muzicale) în punerea în scenă a planurilor exprimării (conceptualizării) formei.

Problema care se pune este la ce nivel al constituției noastre receptăm expresivitatea compozițională. Ține ea de provocarea emoției, de recunoașterea unui tipar, de decriptarea unui subtext ori de accesul la un înțeleș valoric superior, de ordin reflexiv, privitor la sens – de ce mi se spune (ceea ce îmi pare sau înțeleg că mi se spune), cum ar trebui să mă orientez în raport cu acest înțeleș etc. Doresc să subliniez că relaționarea cu lucrarea muzicală nu are doar un rost delectiv sau cognitiv. În mod autentic, prin felul relaționării se poate determina o deschidere către un orizont transcendent, sublimativ. Astfel, cel care-și asumă sieși această orientare devine coparticipant în actul a ceea ce tocmai se propune ca Operă. Consider această implicare tot sub semnul interpretării, dar ca fapt de a treia instanță, prin ceea ce numesc *reflecție interogativă*. În absența acestei investiții de ordin personal, nemijlocit, lucrarea muzicală rămâne doar la nivelul artizanal al obiectului lăsat (în/ca urmă testamentară) spre a fi deschis (unde/cândva, de către cineva). Bunăoară, compozitorul își lasă lucrarea într-o partitură pe care o va deschide instrumentistul. La rândul-i, și acesta își va lăsa lucrarea într-un cânt (faptul de a doua instanță), interpretabil prin competența de audiție și, ulterior, prin puțința de reflecție, de către ascultător (interpretul de a treia instanță).

Referitor la termenul de exces, ca întotdeauna, este mai ușor să explicăm aspectele cantitative decât pe cele calitative. Excesul are drept contrar puținătatea. Diferența este vizibilă doar dacă corespondentele muzicale aflate în contrast se găsesc pe aceeași coordonată formală/sonoră. De exemplu, pe

coordonata de intensitate muzicală diferențiem gradual între *piano* (încet) și *forte* (tare). Putem aprecia că de-a lungul unui parcurs muzical este mai mult forte ori mai mult piano. Dar și mai adecvat faptului componistic, pe un anumit nivel formal am putea observa diferența de mărime temporală între un segment de tip A, care ar fi mai mic decât unul de tip B. Această asimetrie cantitativă în raport cu timpul nu se conjugă reflex cu calitatea de expresivitate. Se prea poate ca A-mai-mic-decât-B să *coincidă* sau nu cu un aspect al acesteia. Constatarea unei diferențe cantitative ține de obiectivare, ca orientare universală prin definirea unei unități comune de măsurare, astfel că faptul măsurării este independent de intenția, dorința sau prejudecata/mentalitatea celui care măsoară. În cazul exemplului dat, măsurătorul poate fi chiar un lucru, un cronometru.

Din practică se poate observa că diferența cantitativă poate fi semnificativă expresiv doar atunci când sunt conjugate simultan mai multe planuri de coordonate. Altfel zis, într-o situație de multiple diferențe cantitativ-formale și asincrone se poate ajunge, prin sinteză intuitivă sau rațională, la o perspectivă de expresivitate. Nu este însă totuna cu aceasta, dar, cu cât sunt mai multe și diverse diferențele, cu atât perspectiva de expresivitate este mai posibilă. Asta nu înseamnă că simplității nu i se pot afla corespondente de expresivitate. Mai mult, oricare expresivizare tinde în simplitate, la fel cum oricare demers compozițional autentic (auctorial) urmărește în subsidiar complexitatea. Asta nu și în acțiunile cu caracter lucrativ, care merg pe tipare standardizate, inflexibile. În general însă expresivitatea este o perspectivă unificatoare, profilând un singur chip sau o identitate unică, memorabilă. Este conduita valorică a simplității. Chiar și cele mai complexe forme pot fi aduse sub o singură perspectivă de expresivitate, ceea ce nu implică relații de reductibilitate. A interpreta expresiv este un sinonim pentru exprimarea unității în diversitate, la fel cum, pentru compozitor, a formula pur conceptual corespunde diversității în unitate. Spre deosebire de unitate și diversitate, simplitatea și complexitatea sunt aspecte la orizont, ele nefiind limite de tip lucrativ (tehnic), ci caractere de deschidere în ordin

creativ (artistic). Menționăm că nu opunem lucrativul reflexivității, la fel cum nu considerăm drept contrare închiderea (cadența de finalitate) și deschiderea (temporizarea de parcurs). Fiecare își are propriul rost.

În concluzie, considerăm caracterul de echilibru în contextul unei culturi, care, ca orice cultură, reprezintă un mod cosmogonic de a fi și înțelege lumea la nivel de grup, societate, popor, națiune etc. Acest echilibru este permanent în mișcare, întrucât lumea însăși nu este un dat în ordine (fixitate), ci în tendință sau, la nivel de persoană, în devenire, resortate dintr-o serie de deziderate. Excesul este un aspect particular, exclusiv cantitativ (mensurabil), prin care, în mod util, o civilizație poate fi evaluată, iar faptele proprii ei ajustate în sens lucrativ, ca proporționate adecvat, deopotrivă intenției și materialității (fenomenalității). Aceleași aspecte sunt valabile și pentru compoziția muzicală, ce poate fi apreciată ca expresivă sau nonexpresivă în raport cu ethosul unei epoci. Totodată, în cadrul unei compoziții muzicale excesivitatea poate fi lucrată eficient sau deficient, în raport cu o finalitate precisă, clară, just formulată. A fi excesiv nu este categoric o greșeală, cum nici a fi asimetric nu este neaparat inestetic ori inexpressiv. Oricum, excesivitatea ține de circumstanță, ca exprimat formal-cantitativ, în vreme ce expresivitatea, recte echilibrul, ține de substanță, ca expresie formal-calitativă. De aici și concluzia că, pentru compozitor, forma este valoarea de conținut expresiv, în vreme ce sunetul îi este acordat ca suprafață sau veșmânt. Asemănător, pentru instrumentist expresivitatea cântului – cantabilitatea – este conținutul, iar virtuozitatea execuției (prin instrumentare) constituie aspectul. La al treilea nivel interpretativ, prin ascultare, înțelesul devine conținutul din profunzimea unei reflecții asupra sensului.

Din perspectiva unei relații de coerență între cele trei stadii/instanțe de interpretare aș comenta astfel. A fi echilibrat într-un proiect componistic se traduce prin a lăsa posibilitatea unui interval de proprie reflecție interpretativă și celorlanți coparticipanți la Operă – instrumentistul și ascultătorul. Acest interval trebuie să fie *just* sub două considerente. Dacă totul este conceptualizat abuziv, există riscul ca instrumentarea

partiturii în faptul sonor să se reducă strict la aspectele de standard (conformitate), rezultatul fiind un obiect închis până la stadiul multiplicării perfect simetrice, atemporale (suspendate) și, în consecință, aculturale, pur tehnice sau nonartistice. Simplu spus, dacă lucrarea compozitorului nu poate fi respirată prin perechea fundamentală inspirație-expirație, metabolismul procesului interpretativ este sufocat, în cel mai bun caz rămânând într-o buclă de execuție tehnică, ca simplu obiect de vitrină, lipsit de virtuți activ-vietudinale, vid/în abstract de ființialitate; o simplă unealtă, un rest de ne-cânt(at). De cealaltă parte, dacă se exagerează în a lăsa un areal mult prea larg de opționalitate, mai ales în stadiul efectivării sonore, interpretarea riscă deraparea în imitativ și, chiar mai rău, în dilentantism, înțeles ca inund hedonist și/sau retorică sterilă (redundantă, reflexă). De la lucrare la lucrare, în condiția unei anumite materialități sonore și formă a mișcării ei în timp, proporționarea deschiderii/închiderii către orizontul Operei (ca posibilitate de co-participare în act) este sensibil diferită. Nu se poate prescrie, dar trebuie reflectat asupra ei, căci, deși inefabilă, se resimte. Justețea artistică a acestei proporționări condiționează fundamental *măiestria* componistică.

SUMMARY

George Balint

Balance and Excess in Musical Composition

This article comments on the theme that formed the title of the Composers' International Forum within the 2017 "George Enescu" International Festival in Bucharest – *Balance and Excess in Musical Composition*. This personal approach brings original perspectives on the terms in the topic of the title and the relations between them. Within the generic frame of the distinction between *three stages / instances* that pertain to the characteristics of the composer, instrumentalist and listener, we

delimit and analyse aspects of the compositional process in connection with the characterological ideas of *balance* – considered to be a qualitative element – and *excess* – a quantitative aspect. These terms are not joined in a pair, as they do not form a bipolarity or complementarity, but belong to different planes.

The notion of balance is an equivalent of *expressivity*. In a composition it becomes apparent in the form, through the *proposals* and *withdrawals* of the various syntactic constructions. Balance is also considered to be a parameter within the dynamic ratio between *enclosure* (in the object/thing) and *opening* (in the execution/work). Thus, balance pertains to the assimilation of culture within the ethos.

Excess indicates a specific aspect of the working process at the level of the object, which can be measured as a thing that is finite or whose finality is fixed. Pertaining to the intention of finality and of conceptual and/or sonic materiality, excess can be *useful* in the practical determinations of a musical composition.