

Orientări estetice contemporane Muzica conceptuală (I)

Irinel Anghel

Multitudinea fenomenelor estetice decelabile de-a lungul controversatului secol XX a impus în majoritatea situațiilor de afirmare a unui curent sau altul, o consemnare "din mers" a evenimentelor artistice definitorii. Succedarea rapidă a tendințelor și experiențelor de acest gen, a făcut astfel ca o mare parte din ecourile diferitelor "mișcări" să se piardă sau să se amestece într-o percepție globală, nivelantă a argumentelor și dezideratelor creative, cu precădere din perioada de mare efervescență novatoare care a fost cea a anilor '60-'80. De aceea, este necesară revenirea teoretică asupra acestor tendințe (ca act obligatoriu de informare), a individualizării lor din contextul "exploziei" în care au apărut, cu atât mai mult cu cât sistematizările unor evenimente, curente se pot produce în mod firesc, întru cuprinderea experiențelor și definirea lor în complexitatea determinărilor presupuse, prin distanțare, deci, la un anumit interval de timp după ce acestea s-au conturat (dacă nu cumva s-au consumat).

Este și cazul **conceptualismului**, avînd o perioadă scurtă de supraviețuire efectivă (1965-1970), ce a apărut ca propunere estetică în artele plastice, pentru a fi ulterior adoptat și adaptat în literatură și muzică. O posibilă definiție a curentului vizează refugiarea artistului în concepția, în ideea operei, prin renunțare la materializarea specifică a acesteia. **Arta conceptuală** a mai fost astfel numită și **arta ideii** sau **artă a ideilor (idée-art)** în 1969, cînd de fapt i se și oficializează denumirea în revista *Art Language*, subintitulată *The journal of Conceptual Art*.

"O civilizație care a pierdut sensul vieții începe să fie tot mai mult obsedată de sensul în sine"¹⁾, iată o posibilă morală ce a favorizat nașterea conceptualismului, în cîmpul de acțiune al indeterminării direcțiilor aleatoare ce au condus în anii '60 la **opera distrusă** (Cage), **meaningless work** (Walter De Maria) sau **estetica Lăzii de gunoi** (Rauschenberg). Repulsia față de materia astfel degradată a determinat reacția artistului conceptualist, care părăsește "parterul" operei, pentru a se refugia la etajul superior, în planul pierdutelor sensuri, al conceptelor. După cum observa și Anatol Vieru, "noua direcție aduce conceptul la suprafața artei, făcîndu-l oarecum să plutească deasupra ei, tot așa cum emoționaliștii exaltau emoția, sau cum adepții muzicii programatice puneau preț excesiv pe program"²⁾. Fuga de materie (sunet, culoare) spre idee, a reprezentat poate, unul dintre cele mai nobile deziderate ale acelei etape creatoare, o reacție etică, de recuperare a mesajului artistic. Ratarea, respectiv parțialul eșec al inițiativei (înregistrat prin scurta ei subzistență culturală) s-a produs într-o măsură considerabilă prin "violenta", prin radicalitatea aplicării sale, ce a eludat cu bună știință celălalt parametru indispensabil obținerii obiectului artistic-carnația ideii, întruparea ei estetică. În orice caz, ca o contrapondere binevenită după **arta fără semnificație** ce poate fi

realizată oricum (conform principiilor enunțate de către J.Cage în *Silence*), după demersurile experimentale asupra **non-substanței** și asupra posibilelor metode de transmitere a acesteia, conceptualismul a reprezentat un curent pozitiv prin intenționalitate, contribuind ulterior la repunerea în discuție a fundamentelor profunde ale creației.

Totodată, ca parte constitutivă conținută fiind de fenomenologia estetică aflată sub zodia triadei **indeterminare-aleatorism- intuiționism**, arta conceptuală s-a afirmat și ca una din componentele reacției "colective" (alături de **pop-art**, improvizație și toate mișcărilor **neo-dada**) față de orientările intelectualiste ale vremii. Ea se prezintă așadar ca "artă filosofică și teoretică, ce a repus în discuție formele rigide ale travaliului și receptarea sa, care nu se poate face printr-un oarecare act de percepție, ci ca o suită de întrebări asupra semnificațiilor intrinseci ce ies din cadrul fenomenalității sau al simplului contact senzorial"³).

Aceste demersuri care operează cu un material conceptual își găsesc o formulare anticipativă în eseu lui Henri Flynt - *Concept Art*, datînd din 1961. Este în fapt, "primul text în care conceptul devine o operă de artă și unde conceptualismul se conturează ca tip de manifestare artistică pentru care materialul operant este un **limbaj scris**"⁴). De altfel, primele semne de conceptualism pot fi identificate la începutul secolului XX, practicat de avangarda plasticienilor ruși în frunte cu K.Malevici, ce apelează la un limbaj noțional, recte la cuvinte, lozinci, cu rol de a îmbogăți picturile - ca formă de manifest politic. Acestea sînt și reperele de care Flynt își ancorează argumentele în lansarea teoretică a posibilității nașterii unei noi tendințe, ce nu are nevoie decît de afișare, de enunțul ideilor.

Realizarea numitelor deziderate s-a obținut printr-o fuziune a conceptului cu forma de prezentare a obiectului artistic. "Travaliul scris transformă fiecare element semantic în semn; creația tinde așadar să abolească caracterul său vizual (auditiv) și estetic, pentru a deveni argument, a se instițui ca semnificație intrinsecă a limbajului, neavînd altă referință decît pe sine".⁵) Preocuparea pentru funcția critică, autoexplicativă se afirmă prin urmare ca natură a conceptualismului, al cărei resort personal este descris de Ursula Meyer în 1972 astfel: "Funcția criticului și funcția artistului au fost în mod tradițional împărțite; grija artistului era producerea operei iar cea a criticului, de evaluare și interpretare. În cursul ultimilor ani, un grup de tineri artiști (vezi grupul britanic *Art Language*) dezvoltă idiomul artei conceptuale, care elimină diferențele. Artiștii conceptuali preiau locul criticului, în termenii de elaborare a propriilor lor propoziții, idei și concepte"⁶). Abolirea artei-obiect, a trecerii realizate în acea perioadă de la operă la produs, va înlătura în consecință și problematica stilului, oferind orientării o situare deasupra, respectiv dincolo de o asemenea apartenență, de unde rezultă și o aparentă impersonalitate a producțiilor conceptuale.

În artele plastice se remarcă bunăoară apelul la texte care prelungesc, comentează sau chiar înlocuiesc imaginea ("semințele" sădite de avangardiștii ruși, răsărite peste decenii), întru conturarea acelei **verbiage art** de care amintește Daniel Buren. Dintre reprezentanți se evidențiază Tom Phillips, Mel Bochner, Alighiero Boetti, Marin Gherasim, Sorin Dumitrescu etc.

În literatură, **le livre comme travail artistique** "vehiculează idei ca pure informații, structura dialectic-lingvistică înlocuind structura spațial-vizuală-estetică"⁷) (Mel Ramsden, Ian Baxter, Ian Burn, Huebler, Pistoletto etc.). În acest sens, sintagma **the art**

as **idea** as **idea** a lui Joseph Kosuth sau **art as knowledge** (Bernar Venet) definesc întocmai acel "cîmp liber al artiștilor care nu sînt obligați să producă obiecte estetizante, ci doar informații și idei"⁸⁾. Cartea devine o documentație asupra artei conceptuale, exacerbînd funcția metalingvistică a comunicării (limbajul-suport al artei este înlocuit cu sau comentat de limbajul ca material al artei). Altfel spus, după aprecierea lui Terry Atkinson "conținutul ideii artistului este exprimat prin intermediul calităților semantice ale limbajului scriitorului. Ca atare, mulți ar considera că această tendință este cel mai bine descrisă de categoria numită **art theory** sau **art criticism**"⁹⁾. În muzică, orientarea conceptualistă își are particularitățile ei determinate de intervenția mediană necesară între obiectul artistic și receptor, a interpretului, căruia i se solicită o dificilă misiune creatoare. Muzica conceptuală reprezintă astfel cazul invers al operei deschise (pentru care artistul propune doar paradigmele, lăsînd libertatea alegerii sintagmei ordonatoare), în care compozitorul oferă sintagma piesei (concepția ce rezidă în formă), urmînd ca interpretul să-și aleagă paradigmele (elementele de vocabular). Se instituie așadar, o stare de "democratizare" a actului artistic în relația creator-interpret, definibilă prin raportul dintre o activitate **experimentală** din partea autorului și una **experențială** din partea executantului-intermediar (empirică și intuitivă după Solomon Marcus). Acțiunea interpretului va fi prin urmare în același timp **aservită** și **creatoare**, în spiritul aceluia **adequație** ce determină în conștiință fenomenele decizional-adaptațive. Astfel că, după cum remarcă și Germano Celant, "nu este împlinire că **mutația semnificativului în semnificat** (caracteristică artei conceptuale) coincide cu apariția McLuhanism-ului și Marcusianism-ului, mișcări filosofico-behavioriste"¹⁰⁾, ce au ca principiu central activ, procedeul reacției la stimuli. Referința vizează întocmai tipul de **libertate călăuzită** definitorie pentru muzicile conceptuale și în general pentru toate manifestările improvizatorice, prin care este stimulată imaginația productivă reactantă a adresantului, spre obținerea actului dorit de "corporalizare" a ideilor-sugestii.

De altfel, împreună cu opera deschisă, conceptualismul în muzică se integrează într-un perimetru al **dezordinii parțial-controlate**, deosebindu-se deci de opera distrusă a lui John Cage (**dezordinea necontrolată**) și muzica stochastică (**dezordinea controlată**). În acest climat anarhic, purtîndu-și mai sus numita "etichetă", conceptualismul și-a propus alături de muzica ambientală și de happening-uri, scoaterea producțiilor artistice din cadrul spectacular convențional, direcție ratată după părerea lui Octavian Nemescu în intenționalitatea ei: "au rămas doar simple modalități de defulare, de exteriorizare ale unor ticuri subconștiente din partea interpreților și spectatorilor"¹¹⁾.

În ceea ce privește stimulii, respectiv ideile ca "ființe ce pot fi numite **eterali** pentru calitatea lor de a fi abstracții animate"¹²⁾, acestea se situează în planul superior (al treilea) al conștiinței ec-stazice a creatorului (la altitudine sau în adîncime). Anton Dămboianu distinge astfel în lumea ideilor: **eteralul-concept**, **eteralul-număr**, **eteralul-figură** și **eteralul premisă-concluzie**. O posibilă sistematizare în arta sunetelor relevă de asemenea patru tipuri de conceptualism:

- 1) **conceptualismul grafic** (grafismul), în care compozitorul își afișează ideea printr-un graf(desen) mai simplu sau mai complicat.
- 2) **conceptualismul textual** (textcompoziția), în care autorul își etalează concepția piesei printr-un limbaj noțional (text literar, poetic, indicații).
- 3) **conceptualismul formal**, în care compozitorul își enunță sintagma printr-o formulă (ecuație) matematică.

4) **conceptualismul schematic**, în care creatorul expune conceptul fundamental al piesei printr-o schemă.

Așa cum remarca și H.Flynt, este vorba în esență de o refugiere a artiștilor în **accesoriile muzicii**, fenomen prin care "opera se confundă cu acestea până în punctul în care se anulează și nu poate fi definită după criteriile tradiționale, ci numai după forma de prezentare"¹³). Numitele accesorii desprinse din sau dedicate actului spectralar sînt:

a) **partitura**, pe care compozitorul trebuie să o scrie pentru interpret, conținînd existența latentă a opusului. Grafiștii au fetișizat astfel aspectul partiturii, transformîndu-l în adevăr ultim al procesului creator, rezultantele unei atari virtuozități grafice fiind adevărate desene (opere plastice) ce concurează picturile abstracționiste contemporane.

b) **indicațiile** apărute cu precădere de la impresionisți, ce însoțesc textul muzical, pentru a-i oferi un plus de sugestivitate (doucement, soutenu, tres expressif, lointain etc.). Textcompoziția izolează aceste "acesorii" - ca figuri de stil, atribuindu-le în exclusivitate capacitate semnificativă.

c) **schema formei**, ca plan de la care pornesc unii compozitori în travaliul de elaborare artistică, sau care rezultă din întruparea discursivă a lucrării muzicale (descoperită de analist), folosită ca figurativitate a concepției piesei (cazul 4).

d) **formula matematică**, sau algoritmul de constituire a unei compoziții, procedeu îmbrățișat de orientările așa-zise intelectualiste (structuraliste) ca și predeterminat de operații ale instituirii elementelor fonice în fluxul muzical (cazul de ilustrare semnificativă al conceptualismului formal).

Condiția principală a elaborării unui opus pare a fi astfel îndeplinită, deoarece "îndubitabil, la baza oricărei edificări trebuie să se afle un **concept fundamental** care să asigure congruența ansamblului, o viziune integratoare, susceptibilă de a releva în plan mental, de a genera deschideri"¹⁴). Cu alte cuvinte, "valoarea semantică descinde și rezidă în valoarea demersului organizator, în vigoarea **ideii constructive**" (A.Iorgulescu). Problema care se pune este, în ce măsură se poate investi sensul derivat din concept (un sens global, macrointegrabil), dată fiind indiferența declarată a autorilor la material și mijloace, pentru că este un truism, sensul apare inseparabil de structura ce-l conține, întrupîndu-se abia în momentul execuției partiturii.

În aceeași ordine de idei, există după aprecierea lui Pascal Bentoiu, mai multe straturi ale sensurilor în orice muzică, determinînd împreună sensul general al piesei respective. În cazul muzicii conceptuale se poate vorbi de o ploajă într-unul din aceste straturi, funcție de forma de prezentare a ideii (ce ține de sfera sensului):

a) **sensul gramatical** ce "se compune din funcțiuni muzicale definibile ca relații tipizate în cadrul unui limbaj dat"¹⁵) pare a fi astfel apanajul **conceptualismului formal**, ilustrînd sensul ca funcționalitate la nivel microstructural ("ca dispoziție particulară a elementelor morfologice care contribuie la construcția macrostructurii").

b) **sensul finalității**, decelabil la nivelul întregului, ca scop al unui traseu temporal, se dorește vizat fără doar și poate de către **conceptualismul schematic**.

c) **sensul figurativ**, ce ține de concretul imaginii muzicale, în calitate de "trimiteră către impulsuri emoționale sau eventuale asociații muzicale"¹⁶), își declină o dublă apartenență - atît la grafism cît și la textcompoziție.

d) **sensul etic** se va prefigura pentru interpret ca mărturie despre poziția sa în raport cu ideea, "despre el însuși în general, sau despre el într-un anumit moment, afișându-și identitatea etică"¹⁷⁾.

Primele două straturi țin astfel de dispoziția structurilor, configurând pentru cazurile de utilizare izolată (3, 4), un **conceptualism structural**, pentru ca celelalte sensuri (cu prioritate cel figurativ) să se circumscrie dimensiunii conținutului artistic vehiculabil, ca și potențial **conceptualism conținutistic** (1, 2). Afirmția își deține referința la planul **abstract** (gramatical, teleologic) și la cel **concret** (figurativ) ale sensului, inducând un aparent paradox din punct de vedere al ambiguității acestora, pentru care și P.Bentoiu observă de altfel că "termenii abstract și concret par a fi inversați".

Cele patru tipuri de conceptualism (grafic, textual, formal, schematic) se eșalonează prin urmare în ordinea enunțată, pe o scală înregistrând respectivele tendințe, de la ambiguitatea maximă pînă la cea mai scăzută. Astfel că, dacă în situația de interpretare a conceptualismului schematic avem de a face cu o concretete a traseului formal, cazul cel mai ambiguu (abstract) de prezentare a concepției este cel al grafismului, în care de regulă elementele constituante ale partituri sînt simpli stimuli vizuali, sau ceea ce Logothetis (unul dintre grafiștii cei mai consecvenți) numește **signaux d'action**.

Este vorba de "acele semne recunoscute ca forme ce stimulează sau permit o anume funcție, tocmai pentru că forma lor sugerează (și deci semnifică) acea posibilă funcție"¹⁸⁾. Se poate imagina și numita axă a descreșterii ambiguității cazurilor de conceptualism expuse, pe traseul **stimul-provocare-determinare**, la nivelul unei comunicări într-un prag inferior al semioticii, între o semantică preponderent intensională și una parțial extensională, în raport cu veridicitatea interpretantului (idee pe care o generează semnul).

Referința indică astfel acea **informație la sursă** cu care operează conceptualismul și care este doar "măsura de probabilitate a unui eveniment în interiorul unui sistem **echiprobabil** (ansamblu de posibilități-evenimente virtuale caracterizate prin același grad de probabilitate de a se obiectiva într-un eveniment real)¹⁹⁾. Este deci și cazul aplicabil muzicii conceptuale, ca și de altfel tuturor operelor deschise, de prefigurare potențială în baza unor funcții-semn, a **claselor de compoziții** pentru care "informația nu este atît CE se spune, cît ceea ce POATE FI spus"²⁰⁾. Mai mult, relativ la gradele diferite de ambiguitate conținute de tipurile distincte de conceptualisme menționate, Shannon și Weaver constată că informația la sursă este direct proporțională cu **entropia sistemului**.

Bunăoară, cu cît entropia sursei este mai mare (vezi conceptualismul grafic), cu atît sistemul de semnificare este mai bogat, mai **accentuat informativ**, prin posibilitatea evidențierii unei idei generale care subsumează toate ideile particulare de același fel. Evident că, alegerea unei variante de interpretare, recte informația receptată ar reprezenta "o reducere a acelei inepuizabile bogății de alegeri posibile existente la sursă înainte ca evenimentul să fie fost delimitat"²¹⁾. Cu alte cuvinte, așa cum observă P.Bentoiu, "ascultătorul intră în contact cu o singură versiune (cea efectiv executată) care îi apare ca și cum ar fi fost predeterminată (...) fiind văduvit de un număr uriaș de variante posibile (lucrarea ar vrea să fie totalitatea acestora) și posesor cert al experienței uncea

singure. Niciodată ascultătorul nu va cunoaște opera (constituită din teoretic-inepuizabilul număr de variante) ci numai o singură față²²⁾.

Entropia obiectului semnificant se va diminua pe măsură ce peste respectiva sursă se va suprapune un S-COD (cod de sistem), cum se prezintă îndeosebi cazul conceptualismului formal și schematic, ce limitează posibilitățile de alegere. Se poate vorbi deci de afișarea unei **funcții ordonatoare**, prin care "informația sursei scade, iar capacitatea de a transmite mesaje crește"²³⁾ (cu cât alternativele sînt mai puține, cu atît comunicarea este mai ușoară).

Din punctul de vedere al interpretului, problema fundamentală este cea a **referențialității** ("acele stări care se presupun a corespunde conținutului funcției semn") ce conduce pentru arta conceptuală spre pragul semioticii în care aceasta necesită a fi înlocuită prin **hermeneutică**. Husserl amintește că "actul dinamic al cunoașterii implică o operație de **umplere** care este atribuirea de sens obiectului percepției", acțiune proprie așadar executantului, ce definește "modul în care o hermeneutică apare ca o formă de semiotică a ceea ce este ambiguu programat din punct de vedere creativ sau gnoseologic"²⁴⁾.

Iată deci că și ideile pot fi considerate semne, în consecință și conceptele pot fi abordate semiotic: "dacă un semn lingvistic trimite la un concept ca la propriul său conținut, conceptul la rîndul său, este un fel de semnificant ce exprimă ca fiind propriul său conținut, o realitate"²⁵⁾, urmînd a constata în ce măsură se verifică ipoteza lui Peirce în cazurile referențiale ale muzicii conceptuale.

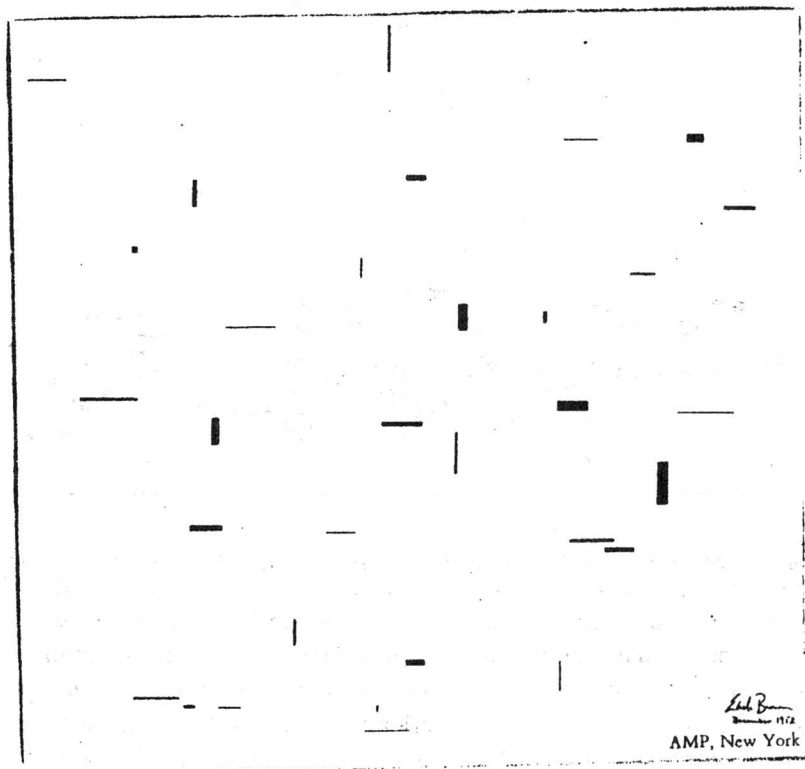
CONCEPTUALISMUL GRAFIC

Fenomenul **grafismului**, înțelegînd prin acesta "atenția exagerată care se acordă aspectului paginii de muzică"²⁶⁾ a constituit în secolul XX o adevărată procesualitate de emancipare și diversificare a notației, care a culminat cu conceptualismul grafic. În fond, chiar "practica muzicală a făcut necesare semne noi care veneau să îmbogățească și să diversifice aspectul grafic al muzicii"²⁷⁾. S-au făcut numeroase cercetări și sistematizări ale acestor înnoiri și metamorfoze progresive, subordonate sau subordonante ale funcționalității estetice presupuse de obiectele sonore conținute în latența scrierii. Dintre acestea se remarcă în perioada de referință a afirmării muzicii conceptuale pe firmamentul opțiunilor artistice, respectiv în anii '65-'70, cel puțin două publicații de mare însemnătate documentară: *Notation. Neue Musik*, realizată de un grup de personalități ale vieții muzicale contemporane întrunit la Darmstadt, printre care G.Liggeti, M.Kagel, E.Brown, Carl Dahlhaus etc. (Darmstädter Beiträge für Neue Musik) și *Das Schriftbild der Neuen Musik* (E.Karkoschka) ce anvisajează reperatele grafic-componistice evidențiind optim procesul transformării notației (renunțarea la simbolurile uzuale, crearea noilor semne și diversitatea anarhică a acestora, cazurile în care notația tradițională nu apare decît sporadic și mai mult ca o simplă referință, partiturile muzicii concrete și electronice ș.a.m.d.). Aceste etape au condus astfel pe o altă cale decît cea intențional-conținutistică amintită în debutul prezentării, la muzica conceptuală, respectiv cu precădere la una dintre posibilitățile de ilustrare (cea grafică) a ideilor acesteia. **Eteralul-figură** își va găsi prin urmare și o motivație ereditară, o

descendență firească în afișarea sa frustă, ca și consecință ultimă a unui parcurs novator ce traversează granița dintre sonor și vizual.

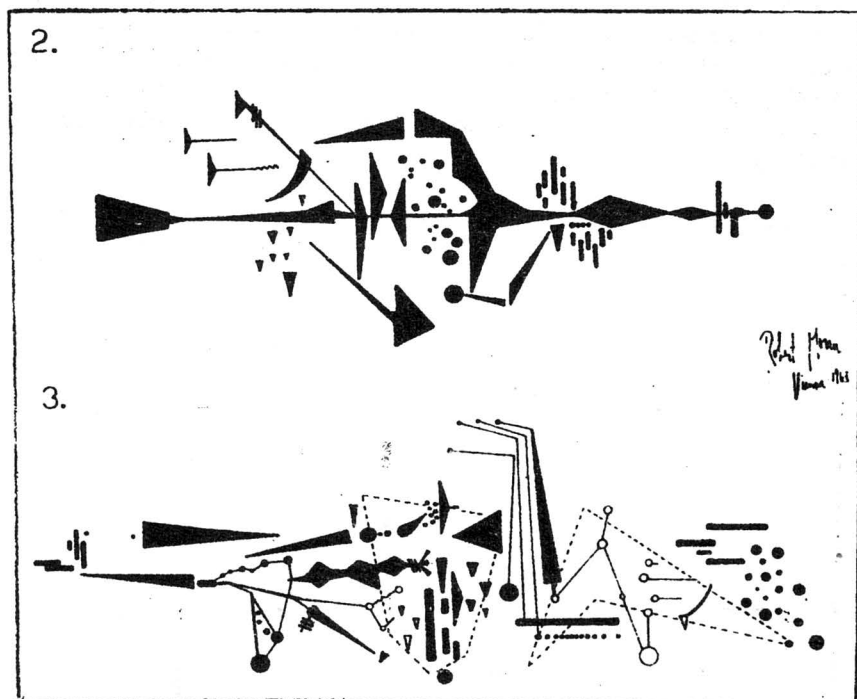
Într-un studiu realizat în 1970, referitor la *Evoluția semiografiei în muzica românească contemporană*, Luminița Vartolomei remarcă pentru cazurile de conceptualism integrate cercetării, că "aparitia acestor tipuri de compoziții muzicale este poate cel mai interesant fenomen de interconținere, de interdeterminare a artelor, ce s-a produs pînă în prezent"²⁸), pe linia îmbogățirii notației presupuse de modificările survenite în concepția componistică. Pe aceeași linie de opinie se situează și Marie Claire Lemoigne-Mussat în prezentarea expoziției sale de partituri organizată în 1981 - *Musiques à voir*, prin observația că "trebuie ținut cont în ceea ce privește transformarea notației, de noile raporturi care s-au instaurat între artiștii plasticieni și compozitori, reuniți într-o reflecție comună asupra actului creator în societatea contemporană"²⁹).

Fenomenul se pare că este prin proveniență american. Earle Brown (părintele conceptualismului grafic) "recunoaște că a fost influențat mai mult de pictură și sculptură decît de exemplele muzicale; A. Calder i-a sugerat ideea mobilității unei opere, iar Pollock, dinamismul și spontaneitatea"³⁰). Experimentele sale timpurii (1952 - vezi ex. 1), definitorii ale grafismului conceptual, vor oferi respectivei tendințe artistice în perioada următoare, o dimensiune internațională (ceea ce a și dorit să sublinieze mai sus menționata expoziție).



apărut în *Notation. Neuer Musik* (Darmstädter Beiträge für Neue Musik) Mainz 1965.

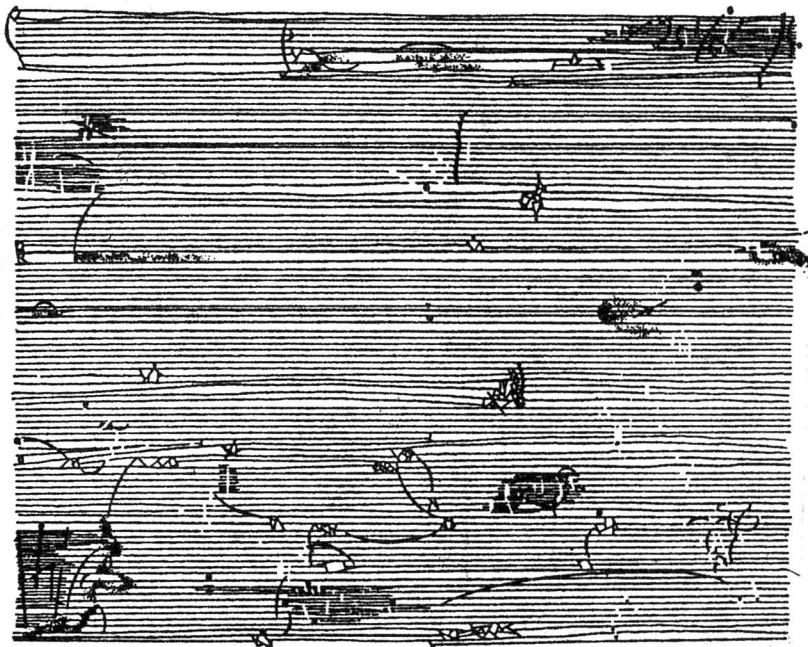
Robert Moran este de altfel cel care va numi conceptualismul grafic - *musique à voir*, ilustrându-și convingător inovația terminologică prin partiturile sale, dintre care *Four visions* sînt poate cele mai sugestive. Exemplul 2 înfățișează două dintre aceste viziuni sonore într-o corespondență uimitoare (urmărită sau nu) cu unele picturi ale lui Georges Mathieu, adevărate exerciții sau studii aproape obsesive în jurul aceleiași forme. O confirmare sine qua non a aserțiunii că "arta modernă nu mai produce opere, ci modelul modului de a produce opere, rezultatul ei fiind nu un obiect unic, ci un program stilistico-retoric, ce sugerează o clasă fără a o epuiza"³¹). Traducerea în sonor a unor atari imagini vizuale asociative este înlesnită de către Moran relativ la partiturile menționate, printr-o legendă ce conține explicațiile simbolurilor grafice incluse în desene, indicînd cu precădere diferențieri de intensitate, moduri de atac, densități sonore variate.



apărut în *Das Schriftbild der Neuen Musik* (Erhard Karkoschka), Ed. Moeck, 1966.

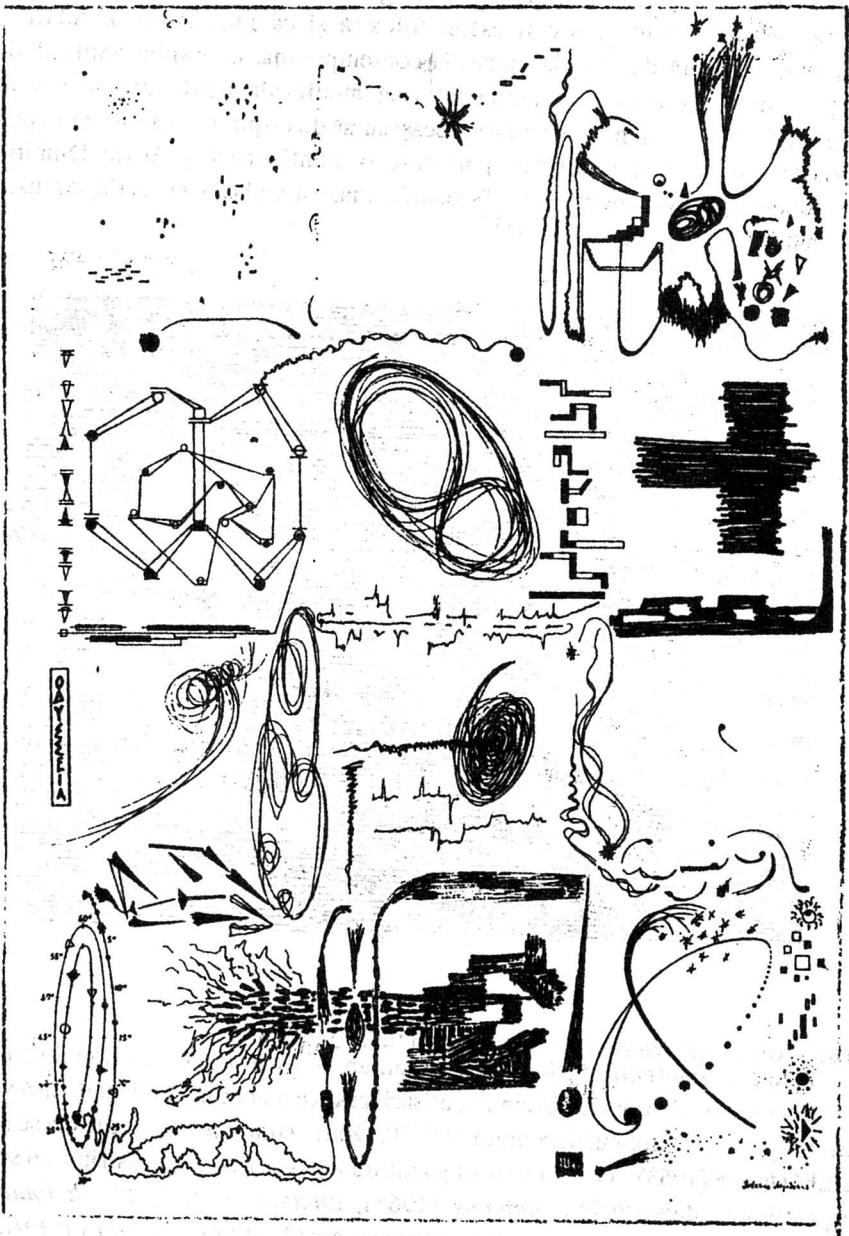
Sylvano Bussotti apare de asemenea ca un reprezentant referențial al grafismului conceptual, asumîndu-și însă o manieră mai conservatoare, în sensul păstrării unei legături (mai mult sau mai puțin evidente) cu notația tradițională. Exemplul piesei nr.3 din ciclul *Five piano pieces for David Tudor* (1959) oferă în ansamblul său o potențială imagine atât a începutului cît și a sfîrșitului scrierii muzicale. Sugestia unor portative cu multe linii asemănătoare celor cu 13 linii din perioada medievală (uzitată și de E. Brown

în lucrarea *November 1952* - caz premergător grafismului) pe care se înscriu diferite accidente evenimentțiale, poate fi astfel folosită și ca ipostaziere a relativizării contururilor, adoptată de notația muzicală contemporană, la granița amintită dintre sonor și vizual. Trimiterea la etapa istorică medievală poate că nu este astfel întâmplătoare, dacă luăm în considerare aceeași sursă de inspirație a unor opere plastice conceptuale (cu motivație profundă) pe care o menționează și Sorin Dumitrescu: manuscrisele respectivei epoci în care "scenariul imagistic-plastic era scris, iar discursul verbal (cuvinte, litere) apărea pictat"³²).



apărut în op.cit. (Darmstädter Beiträge für Neun Musik)

Anestis Logothetis se dorește așa cum am afirmat anterior, cel mai consecvent dintre compozitorii atrași de fascinația afișării grafice a ideilor, căreia îi dedică aproape toată creația sa, de-a lungul deceniului '60-'70. Dintre componentele acestuia se remarcă baletul *Odyssee* (1963) - ex.4, la a cărei partitură adaugă și schema distribuției scenice a interpreților și dansatorilor, *Orbitals* (1965), *Enklaven* (1966), *Musik fontaine für R.Moran* (1972) etc. Un caz aparte îl constituie piesa *Cycloide I, II, III și I+II+III*, în care autorul propune o suită de imagini sonore (ca "unități posibile ale fluxului muzical, avînd în cadrul coeziunii generale, o coeziune particulară sporită"³³) ce se suprapun ulterior într-un desen integrator, necesitînd o abordare holistică (ex.5)



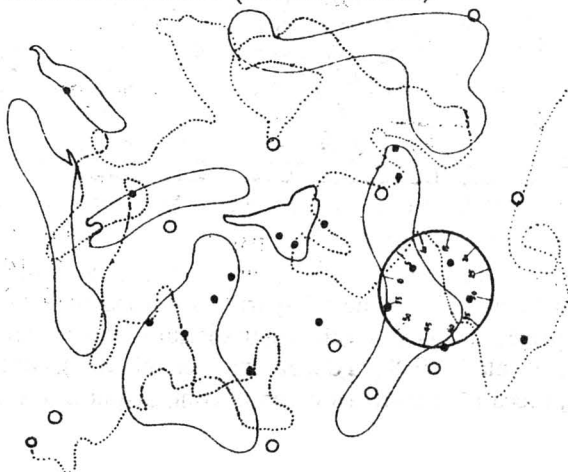
apărut în op.cit. (Erhard Karkoschka)



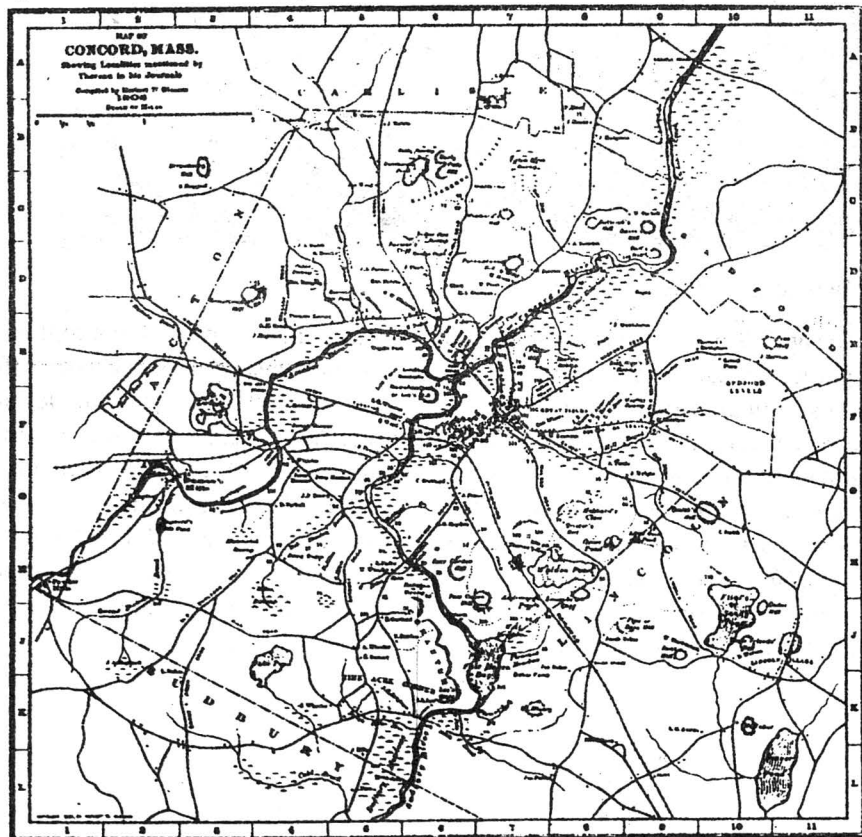
apărut în op.cit. (Erhard Karkoschka)

Desigur că, nici John Cage nu a rezistat tentației de a se "converti" la conceptualism (fie el grafic, textual sau schematic, după cum vom demonstra), replicile sale grafiste numindu-se *Fontana mix*, *Variații 1*, *Cartridge Music* sau *Solo for voice 3*, pentru a le indica pe cele mai reprezentative. Aceste partituri se află însă înscrise pe direcția estetică proprie compozitorului american (cotidian-dezordine-hazard), ce aduce derizoriul în artă prin ideea de a nu avea idei. De altfel, se pare că J.Cage a organizat la New York o expoziție de partituri, pe care în virtutea spiritului comercial, le-a vândut ca desene.

Cartridge Music (1960) - ex.6, nu este bunăoară altceva decât traseul de urmat al "interpreților" dotați cu câte un microfon ce ating diferite obiecte din sală, al căror zgomot este amplificat și transmis auditorilor (estetica bruitistă).



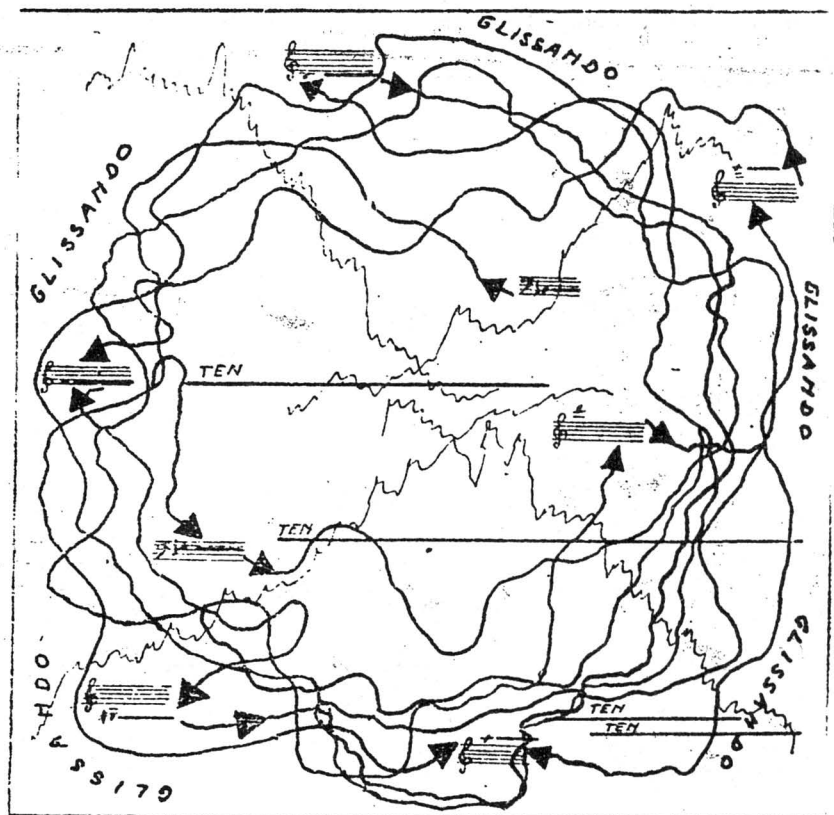
Solo for voice 3 (1970) - ex.7 (song with electronics) se validează pe linia aceleiași empirism, comportînd totuși o idee grafică: harta (Map of Concord) oferită ca sugestie de parcurs sonor. Iată însă care sînt indicațiile de interpretare notate de Cage: "Using the map of Concord given, go from Fair Haven Hill (H7) down the river by boat and then inland to the house beyond Blood's (B8). Turn the map so that the path you take suggests a melodic line (reads up and down from left to right). The relation of this line to voice range is free and this relation may be varied. The tempo is free. Change electronics at intersections and/or when mode of travel changes. Use any of the following words by Henri David Thoreau as text. The different type faces may be interpreted as changes in intensity, quality, dynamics. Space on the page is left for the performer to inscribe the vocal path chosen from the map"³⁴).



apărut în volumul *John Cage* (Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn), Ed. Musik Konzepte Sonderband, 1990

Un caz analog de sugestie muzicală, recte de hartă, de data aceasta camuflată, ascunsă (este vorba de harta României) îi aparține lui Alexandru Hrisanide. Exemplul ilustrat (nr.8) reprezintă una din cele cinci secțiuni improvizatorice ale lucrării *Soliloquium x 11*, realizată în 1968 (cu doi ani înaintea lui Cage), confirmînd observația lui Walter Wiora, aceea că "notația ca desen al compoziției este o abstracție vizibilă

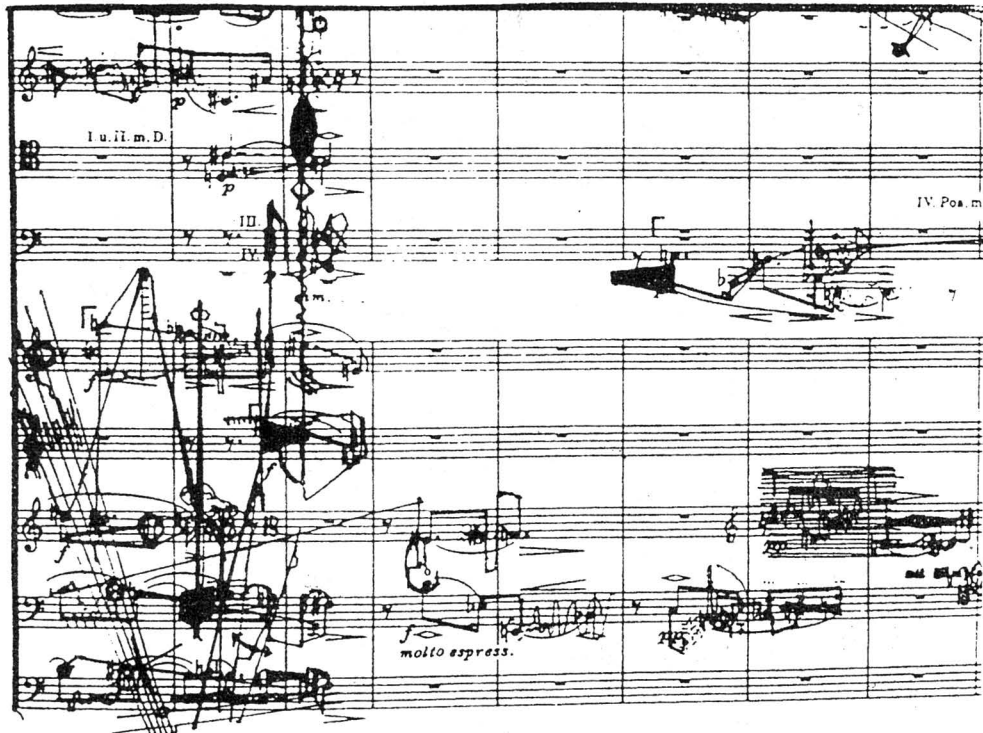
asemenea hărții³⁵). "Elementele stabilite de compozitor (8 înălțimi și 4 momente de glissando-2 cu sens ascendent, 2 cu sens descendent) se constituie în două tipuri de structură: fascicul sonor imobil și fascicul sonor mobil, direcționat. Un al treilea tip de structură - improvizația (liberă la nivelul tuturor parametrilor sonori) alternează după voia interpreților cu celelalte două. Ordinea este deci absolut liberă în această articulare a microstructurilor³⁶).



apărut în *Evoluția semiografiei în muzica românească contemporană* (Luminița Vartolomei), Studii de muzicologie, vol.VI, 1970.

În sfârșit, o situație particulară a conceptualismului grafic se conturează din experiențele lui Martin Davorin Jagodič, în care acesta "pătează" diferite partituri alese din repertoriul tradițional consacrat, oferindu-le ca atare interpreților. O provocare deci a imaginației, pe marginea sau de deasupra unor stiluri, a unor muzici existente. Exemplul ales spre edificare este *Variations sur op.16* de Schönberg, alegere deloc

întîmplătoare, dacă ne gîndim și la variațiunile pe op.17 de același compozitor, respectiv la o anumită preferință (obsesie) a lui Jagodić pentru muzica autorului indicat, pe care de altfel o și mărturisește într-un fragment eseistic publicat în revista *Le Lumen*: "Ultimul kilometru a fost mai dificil; din fericire mi-am amintit (nu știu cum) o melodie de Schönberg; un motiv, mai exact, cîteva sunete din acea frază mi-au sunat în cap pe parcursul întregii porțiuni de drum. Era obsedant și reconfortant în același timp (...). Este curios, acum sînt incapabil să- mi amintesc acea melodie"³⁷). Lucrările grafice ale lui Jagodić, sînt așadar niște suprapartituri, sau supra-imagini care se pliază pe opusul (fragmentul) de referință și pe care trebuie să-l transforme, să-l distorsioneze (un fel de metastil?). Acest demers propune în consecință o privire de la altitudinea unei noi concepții asupra unor "obiecte" date, în unele cazuri chiar o parodiere.



Se mai cuvin menționați pentru aportul lor în teritoriul vast al grafismului, al "muzicii de văzut" cum a numit-o Moran și alți compozitori ca Dieter Schnebel, Iancu Dumitrescu sau Costin Miereanu (vezi partitura acestuia din urmă, a lucrării *În noaptea timpurilor*, reprodusă în studiul amintit al Luminiței Vartolomei). În ceea ce-l privește pe D.Schnebel, care a fost de altfel un reprezentant cert al textcompoziției, ideea sa pentru conceptualismul grafic se adresează neapărat unui dirijor (de exemplu *Visibile Music 1* pentru un dirijor și un instrumentist), singurul căruia îi acordă credit în ceea ce privește reacția la stimuli vizuali, interpretul (considerat un individ fără imaginație) urmînd doar să acționeze la gestul acestuia într-un adevărat lanț de semne și semnale.

Grafismul este prin urmare cazul cel mai ambiguu, expunând de multe ori "unități de conținut indefinibile, sau **nebulose de conținut**" (U.Eco), dar totodată și cel mai frecvent abordat de compozitorii antrenați în aventura conceptuală. După cum se poate observa, executantul unor atari partituri este solicitat spre interpretarea unor adevărate "galaxii textuale", lipsite de o regulă previzibilă, definind tipul de fenomene artistice cărora Lévi-Strauss le nega capacitatea articulatorie.

Având în vedere că "imaginea poate reprezenta însă orice realitate a cărei formă o are" (Wittgenstein), conceptualismul grafic se va profila prin analogie cu cel textual, ca un fel de **testcompoziție** pentru interpretării acestuia. Un test de imaginație creatoare ce face apel la fondul apercceptiv sintagmatic al celui pus în situația de traducere sonoră, la depozitul de tipare, topici și tehnici structurale al memoriei, acționată de stimuli vizuali. De aici și necesitatea unei **deschideri** a conștiinței interpretului, pentru a putea recepta "impresia" grafică, spre sondarea ființei sale abisale și a simțului temporal intim.

Grafismul este văzut deci și ca "mijlocul cel mai **simplu** de materializare a conceptului de deschidere și reciprocitate"³⁸⁾ așa cum aprecia Marie-Claire Lemoigne Mussat, de unde și atracția cea mai puternică pe care a exercitat-o în rîndul creatorilor, ca posibilitate figurativă a dezideratului conceptual.

Partitura este însă o virtualitate după cum am afirmat, ce se întrupează, prinde viață în momentul execuției. Unii compozitori au avut în consecință ideea implicării publicului în ecuația sa existențială, prin eludarea acelei **participation froide**, inventînd ceea ce a rămas cunoscut sub numele de **diapo-musiques**. Această titulatură desemnează proiectarea pe ecran a imaginilor-stimuli (diapozitive) pentru ca spectatorul să fie martor (chiar și activ) al relației dintre partitură și execuție, respectiv dintre stimul și reacție. Au avut loc așadar concerte în care s-au "vizionat" lucrări de Kagel, Moran, Logothetis, Cage - acesta din urmă speculînd în felul său caracteristic numita oportunitate de difuzare, prin conceperea unor partituri (**Sixty- two**) aflate la granița textcompoziției, ce impune ideea de perspectivă (ex.10).



apărut în op.cit. (Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn)

Prin permutarea unor straturi inscripționate suprapuse arbitrar, se favoriza astfel o citire multiplă a imaginii - pe orizontală, verticală și în adîncime, într-o proiectare deci, tridimensională.

Bibliografie

- 1) Crăciun, Gheorghe, *Respirație alfabetică*, în Interval 4-5, Buc., 1991, p.4
- 2) Vieru, Antel, *Conceptualism*, rev.Ramuri, Buc., 1983
- 3) Celant, Germano, *Le livre comme travail artistique (1960- 1970)*, în VH 101, nr.9/1972, Paris, Ed.Essellier, p.7
- 4) Celant, Germano, op.cit., p.9
- 5) Celant, Germano, op.cit., p.10
- 6) Meyer, Ursula, *Conceptual Art*, E.P.Dutton & Co, INC., New York, 1972, p.VIII
- 7) Celant, Germano, op.cit., p.14
- 8) Celant, Germano, op.cit., p.18
- 9) Atkinson, Terry, *Introduction from Art Language*, în op.cit., p.10
- 10) Celant, Germano, op.cit., p.5
- 11) Nemescu, Octavian, *Muzica imaginară, consecință și potență*, în Arta nr.3/1990, p.61
- 12) Dâmboianu, Anton, *Climatul apariției*, în arta nr.3/1990, p.10
- 13) Celant, Germano, op.cit., p.7
- 14) Iorgulescu, Adrian, *Timpul și comunicarea muzicală*, Ed.Muzicală, Buc., 1991, p.151
- 15) Bentoiu, Pascal, *Imagine și sens*, Ed.Muzicală, Buc., 1973, p.66
- 16) Bentoiu, Pascal, op.cit., p.67
- 17) Bentoiu, Pascal, op.cit., p.68
- 18) Eco, Umberto, *Tratat de semiotică generală*, Ed.științifică și Enciclopedică, Buc., 1982, p.235
- 19) Eco, Umberto, op.cit., p.59
- 20) Eco, Umberto, op.cit., p.59
- 21) Eco, Umberto, op.cit., p.59
- 22) Bentoiu, Pascal, op.cit., p.56
- 23) Eco, Umberto, op.cit., p.61
- 24) Eco, Umberto, op.cit., p.221
- 25) Eco, Umberto, op.cit., p.218
- 26) Bentoiu, Pascal, op.cit., p.151
- 27) Bentoiu, Pascal, op.cit., p.151
- 28) Vartolomei, Luminița, *Evoluția semiografiei în muzica românească contemporană*, în Studii de muzicologie vol.VI, Ed.Muzicală, Buc., 1970, p.318
- 29) Lemoigne-Mussat, Marie-Claire, *La partition graphique dans la musique contemporaine*, în programul expoziției *Musique à voir*, Rennes, 1981
- 30) Lemoigne-Mussat, Marie-Claire, op.cit.
- 31) Drîșcu, Mihai, *Pasaje dintr-un îndreptar minim*, în programul expoziției *Scrierea*, București, 1981
- 32) Redlow, Theodor, *Sorin Dumărescu*, în Arta nr.3/1990, p.14
- 33) Bentoiu, Pascal, op.cit., p.20
- 34) Cage, John, partitura lucrării *Solo for voice*, în vol. *John Cage* (Heinz Metzger und Rainer Riehn), Ed. Musik Konzepte Sonderband, 1990
- 35) Stan, Radu, *Scrierea în muzică*, în op.cit. (exp.*Scrierea*)
- 36) Vartolomei, Luminița, op.cit., p.312
- 37) Jagodic, Martin Davorin, *Fuseaux horaires*, în *Le Lumen*, Trois Cailloux-Maison de la Culture d'Amiens, 1985, p.61
- 38) Lemoigne-Mussat, Marie-Claire, op.cit.

Summary

From the multitude of aesthetic phenomena that can be pointed out in our century, which has been so much subject to controversy, conceptualism comes to the fore in the years '65-'70, as an **art of ideas**, concerned with the author's taking shelter in the conception of the work, by giving up the specific materialization of the latter. The run-away from matter (sound, colour), degraded at the time by destructive experiences which imply the daily and the insignificant in art - towards idea, represented, maybe, one of the noblest of this creative phase, an ethical reaction of recovering the artistic message. In music, a possible sistematization points out four types of conceptualism: graphic, textual, formal, schematic, each trying to envisage a certain model of formal elaboration (the syntagm of the work) in various hypostases of presentation (drawing, word, formula, scheme), which brought back the topic of **object-score**. The particularities of conceptualist orientation within the sonorous territory are, however, determined by the necessary medial intervention between the artistic object and the receiver, the interpreter, from whom a difficult creative mission is required, based on the behavioural principles as stimuli. By a careful and manifold research of the phenomenon, one may consequently appreciate the positive intentionality of the conceptualist orientation (as a welcome counterpart of **non-significant art** and of **non-substance**), which in the end contributed to bringing back to the fore the deep fundaments of creation.