

## **Aspecte ale notației muzicale în secolul XX**

### **Cezar Bogdan Alexandru Grigoraș**

Fie că o denumim experimentală, de avangardă sau pur și simplu contemporană, muzica secolului XX se definește în mod particular prin extrema ei diversitate. Aceasta este prezentă la toate nivelurile, începând de la cel conceptual – ce îl privește direct pe compozitor – și terminând cu cel al percepției consumatorului. Totuși, în această diversitate definitorie, muzica secolului trecut se deosebește radical de tot ceea ce s-a creat până atunci, conturându-se ca un nou tip de limbaj, ce se supune unei alte gramatici, folosește un alt vocabular – în accepțiunea lui Ferdinand de Saussure (1857-1913) – precum și o altă sintaxă – mai mult sau mai puțin unitară – fără a mai vorbi de noutățile prezente în plan estetic sau ideologic. Această limbă nouă avea o iminentă nevoie de un alt sistem de notație, cel tradițional dovedindu-se în scurt timp neadaptat noilor cerințe.

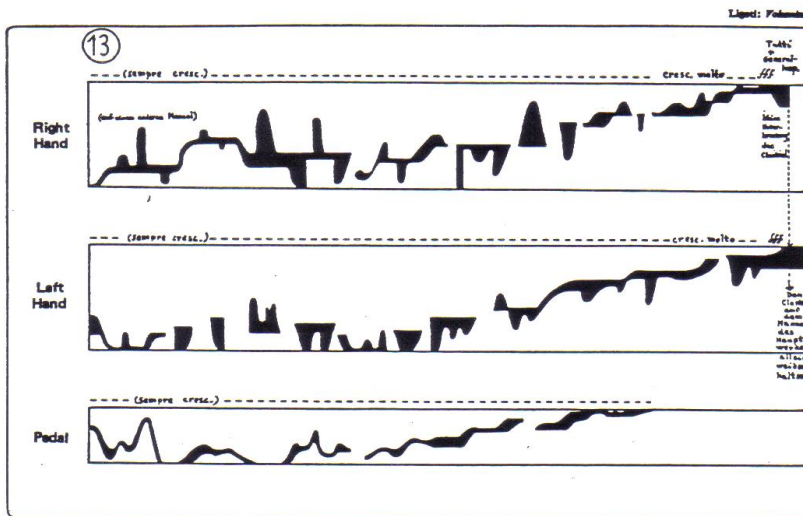
Spre deosebire de sistemul de notație tradițional, care a avut o evoluție liniară, de tip acumulativ, de la simplu la complex, de la incipient la perfecționat, notația muzicală a secolului XX se va prezenta și se va articula aidoma muzicii căreia îi va fi destinată – adică într-o diversitate extremă, cu schimbări rapide ce nu urmează nicio logică evolutivă sau vreo intenție de fixare, servind adeseori numai nevoilor de moment ale unui compozitor. Se poate afirma că au apărut în secolul XX tot atâtea sisteme de notație muzicală câți compozitori au activat sau, mai exact, câte lucrări au fost create – ținând cont de faptul că fiecare creator a experimentat – sau creat – mai multe sisteme de notație, în funcție de cerințe.

Suferind de lipsa unei unități care să le standardizeze, făcându-le în acest fel universale – demers care cu siguranță că nu ar fi fost în totalitate fezabil, având în vedere diferențele conceptuale exprimate adesea de către majoritatea compozitorilor – descifrarea și transpunerea în practică a sistemele de notație imaginate în secolul XX a reprezentat o dificultate majoră în calea realizării lucrărilor notate astfel. Interpreții aveau nevoie de mult timp pentru a înțelege ce anume reprezintă semnele de pe partitură, ei bazându-se pe lungi explicații și legende atașate partiturilor sau în cazuri fericite, pe indicațiile compozitorului prezent la repetiții.

Într-o primă fază, s-a păstrat o bază a notației tradiționale, la care s-au adăugat semne adiționale, care încercau să reprezinte noile elemente introduse în muzica clasică, în general din muzici de tradiție orală sau din muzicile altor culturi. Astfel au apărut semnele ce indicau micro-toniile, începând cu Bartók sau Enescu. Chiar și în acest caz, procedeele de notație au fost extrem de diverse, variind de la compozitor la compozitor.

Alte semne ce păstrau legătura cu notația tradițională au fost cele ce reprezentau sunetele cu frecvența aproximativă sau imprecisă. Se defineau astfel zone sonore de tipul *cluster*, sau casete ce cuprindeau plaje sonore la alegerea interpretului. Ceea ce era important nu era o înălțime precisă, ci mai degrabă o zonă sonoră aproximativă, ce se deplasa mai sus sau mai jos, în funcție de grafica partiturii, așa cum se observă din exemplul următor.

Sunetele vorbite, șoptite sau cele referitoare la tehnica *Sprachgesang*, erau reprezentate fără cap sau cu cap în formă de x. Apărând tehnica acționării instrumentului și cu alte părți ale corpului decât cele obișnuite, aceste indicații și-au făcut intrarea în partiturile respective. Au apărut semne indicând diferite părți ale corpului – cotul, pumnul, antebrațul, etc.



György Ligeti, „Volumina”,  
pentru orgă – 1961-1966.

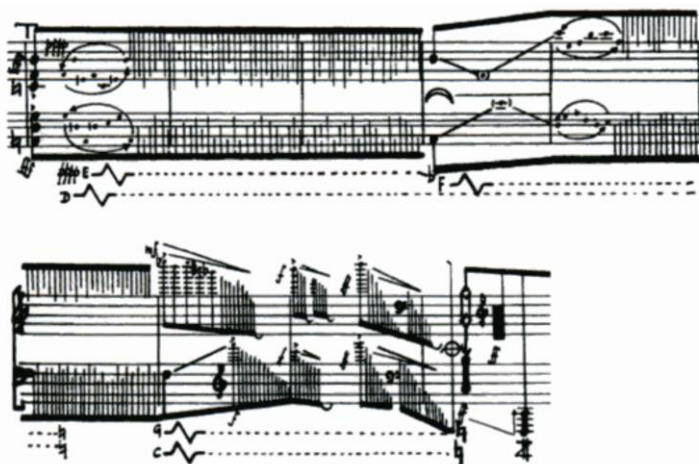
Reprint with permission of C. F. Peters Music Publishers Frankfurt/M., Leipzig, London, New York

Un alt domeniu care a preocupat în mod deosebit pe creatorii secolului XX a fost conferirea unei noi dimensiuni noțiunii de durate și de timp. Astfel, apar tot felul de procedee de notare a valorilor, dintre cele mai diverse. Pentru mai multă precizie, unii creatori utilizează cronometrarea fragmentelor, în mod foarte detaliat.

Dinamica a reprezentat de asemenea un cadru în care ideile compozitorilor nu au lipsit. S-a indicat exprimarea nuanțelor cu ajutorul variațiilor de dimensiune ale notelor, sau în partiturile vocale, cu ajutorul caracterelor îngroșate folosite la scrierea textului.

Autorii secolului XX își doreau crearea și exploatarea unei palete cât mai largi de timbruri. În consecință, s-au căutat și folosit numeroase procedee de exprimare a acestora. Plusuri, steluțe sau diferite forme geometrice în loc de capetele notelor puteau avea diverse semnificații, în general asocierile acestora

unor anume idei timbrale fiind explicate în legenda fiecărei partituri.



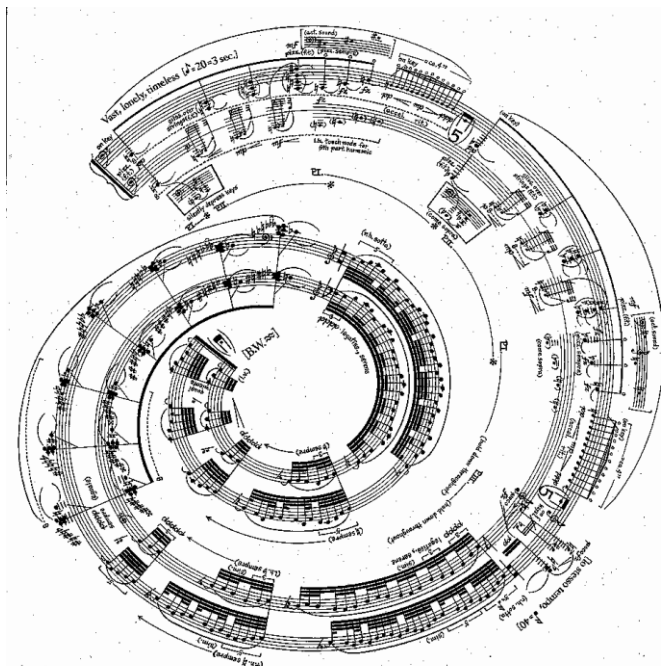
*Luciano Berio, „Sequenza II”, pentru harpă – 1963. Se observă notația aproximativă a înălțimilor, valorilor, clusterelor și a zonelor sonore.*

© Copyright 1965 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 18101

În afară de apariția unor semne noi, ce au fost grefate pe sistemul tradițional de notație, istoria a înregistrat apariția unor multiple concepte compoziționale avangardiste, ce au necesitat inventarea unor noi sisteme sau procedee de notație, în cadrul cărora orice legătură cu sistemul clasic de scriere, a fost ruptă. Este cazul lui John Cage, cu creațiile sale bazate pe sistemul transparentelor suprapuse.

Alți compozitori au încercat translocarea anumitor sisteme de organizare existente în univers în cadrul partiturilor și a muzicii imaginate de ei. Astfel, forma arhetipală a spiralei ca și componentă de bază a universului, o regăsim începând de la forma galaxiilor și până la cochiliile melcilor, de la tornade și până la aracii viței de vie. Omniprezența spiralei nu putea lăsa indiferenți pe creatorii contemporani, ce au întrezărit în aceasta, posibilitatea unei zone ce incită la exploatare. Conceptul spiralei se bazează pe ideea de infinit, de neîncetată înnoire, de evoluție fără sfârșit. De asemenea, vârtejul spiralei poate

induce stări de beatitudine, de transă, fiind adeseori asociat cu ideea de transformare temporală, de înfrângere a legilor implacabile ale timpului. În plan filozofic, ideea de spirală semnifică evoluția omenirii, viitorul acesteia, opunându-se astfel ideii de labirint, ale cărei semnificații se declină prin destin tragic, de o complexitate extremă, ce încătușează timpul și spațiul. Partiturile reprezentând opere având la bază ideea spiralei se prezintă grafic chiar sub această formă :



*George Crumb, „Makrokosmos” – 1972, pentru pian amplificat; fragment.*

Reprint with permission of C. F. Peters Music Publishers Frankfurt/M., Leipzig, London, New York

Tot în cadrul preocupărilor ce vizau relația timp-spațiu, creatorii secolului XX au dorit și experimentat evitarea și chiar răsturnarea desfășurării implacabil liniare a timpului. Idee obsedantă a umanității din cele mai vechi ere, stăpânirea și manipularea timpului revine cu perseverență în atenția quasi-totalității compozitorilor din acest secol. Autoritățile tutelare a

timpului real, orologic sau cronologic, i s-au opus prin diferite mijloace o seamă de creatori, printre care Boulez, Stockhausen sau Boucourechliev – pentru a cita numai pe cei foarte cunoscuți. Pentru a-l stăpâni, trebuie mai întâi să-l cunoaștem – consideră Boulez – și își enunță teoria privitoare la gruparea diferitelor tipologii de timp-spațiu, vorbind despre *temps lisse* [timp neted] și *temps strié* [timp striat].

Preocupările compozitorului André Boucourechliev în acest domeniu al timpului în muzică le putem observa din propriile sale confesiuni : „*L'on dit sans trop y penser, que le lieu de la musique est le temps ; comme si elle faisait partie du « temps qui passe », comme si elle s'inscrivait dans la course des horloges. La musique [...] crée, invente un temps autre, qui n'est pas son support mais sa substance même [...] et qui combat le temps des horloges, c'est-à-dire la mort*” [Spunem fără să ne gândim prea mult, că locul muzicii este timpul; ca și cum ar face parte din „timpul care trece”, ca și cum ea s-ar înscrie în cursa cronologică. Muzica [...] însăși crează, inventează un *alt* timp, care nu îi este suport ci este însăși substanța ei [...] și care combate timpul cronologic, adică moartea] (s.a.)<sup>1</sup>. Ideea de timp liber, neliniar și necondiționat, este pusă în practică de către compozitorul francez cu ajutorul desfășurării unei serii de structuri independente, conform unor ordini și repetiții ce se petrec sub spectrul aleatorismului.

Interesant sub aspectul experimentului, demersul lui Boucourechliev rămâne totuși o utopie, o iluzie. Faptul că muzica nu se desfășoară liniar din punct de vedere grafic, în sensul că nu începe din susul paginii urmând să se termine în partea de jos, nu înseamnă că această muzică nu se desfășoară din punct de vedere fizic într-un timp cronologic. Inversarea anumitor ordini grafice, revenirea sau citirea pe sărite a unor scheme sau secvențe – sau chiar lăsarea la libera alegere a interpretului a drumului pe care acesta dorește să îl parcurgă – toate acestea nu pot modifica legile și realitățile evidente ale timpului redării muzicale. Putem să ne găsim mai aproape sau mai departe de sfârșit, să ne apropiem sau să ne îndepărtăm de el – asociat în acest caz cu moartea – dar este limpede că aceste parcursuri sinuoase se petrec tot în cadrul



modificările de înălțimi, durate, dinamică, articulație, tempo, timbru, modalitate de a cânta la instrument sau voce. Este foarte interesant faptul că mulți compozitori care s-au făcut remarcați în special prin creațiile lor de natură indeterminată sau aleatorie, au creat și opere ce se înscriu în această categorie a notației precise. Este cazul lui John Cage, care afirmă că a dorit să noteze cu minuțiozitate extremă toate detaliile necesare unei interpretări exacte, în cazul lucrării pentru vioară *Freeman Etudes – 1977*, din care prezentăm un exemplu :

XVIII

*John Cage, fragment din studiul XVIII, din ciclul „Freeman Etudes”, pentru vioară – 1977.*

*Se remarcă notația extrem de precisă a fiecărui detaliu.*

Reprint with permission of C. F. Peters Music Publishers Frankfurt/M., Leipzig, London, New York

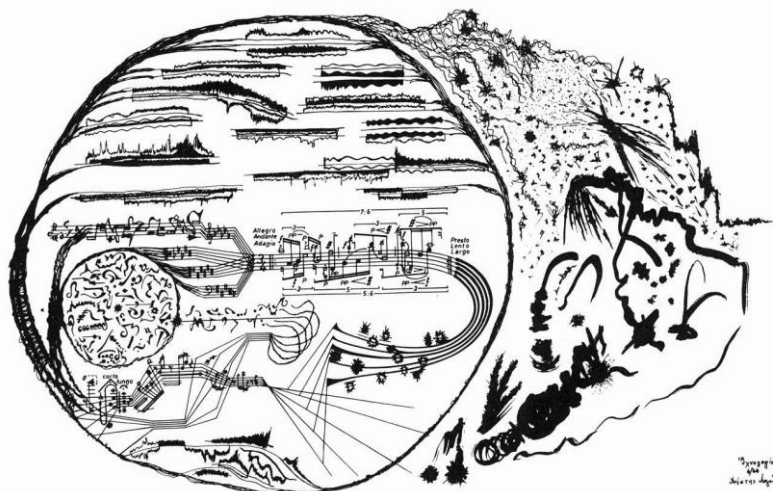
2. *Rahmennotation* [notație-cadru sau reactivă]: acest tip de notație se aseamănă grafic cu notația precisă, dar presupune existența unor parametri eliberați. În acest sens, instrumentistul trebuie să aleagă dintr-un număr de variante date, circumscrise într-un cadru mai larg, cum ar fi o zonă sau casetă cu înălțimi, ritmuri, tempo-uri sau succesiunea unor secvențe. Din exemplul următor se poate observa eliberarea parametrului ritm, prin eliminarea notației ritmice. Compozitorul precizează de asemenea că duratele sunt libere.



Morton Feldman, „Last Pieces, #3” – 1959,  
pentru pian – fragment.

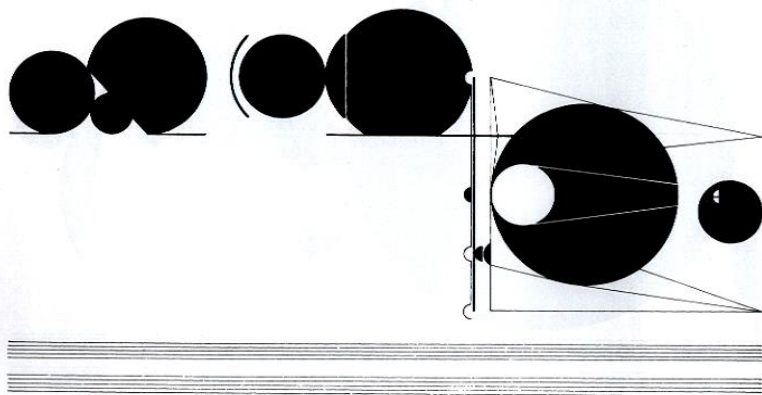
Reprint with permission of C. F. Peters Music Publishers Frankfurt/M., Leipzig, London, New York

3. *Hinweisende Notation* [notația cu caracter indicativ]: se referă la tipul lucrărilor unde interpretul nu este constrâns de un anumit cadru, fiind eliberat de acesta. Hazardul și *happening*-ul încep să aibă un rol predominant, notația imortalizând mai degrabă acțiunile. Putem spune că acest tip de notație conceptuală se află undeva între notația-cadru și cea grafică. Subzistă încă pe partitură anumite elemente muzicale – note, fragmente de portative, indicații dinamice, plaje de tempo-uri – dar acestea tind să fie dominate de către elementele mai abstracte, care pot fi de tip grafic sau text literar. Această tipologie de notație este caracteristică lucrărilor în care creativitatea și intuiția interpretului constituie condiții fundamentale ale unei interpretări reușite. Un exemplu extrem de elocvent îl reprezintă partitura unei creații a compozitorului austriac de origine greacă Anestis Logothetis (1921-1994) :



*Anestis Logothetis, „Ichnologia” – 1964*

4. *Musikalische Graphik* [grafica muzicală sau notația grafică]: se referă la notația din care lipsesc semnele tradiționale folosite în muzică. Interpreții trebuie să se bazeze pe o imagine – sau pe o serie de imagini – și pe ceea ce le transmite acest peisaj așternut pe partitură.



*Cornelius Cardew, „Treatise” – 1963-1967, fragment.*

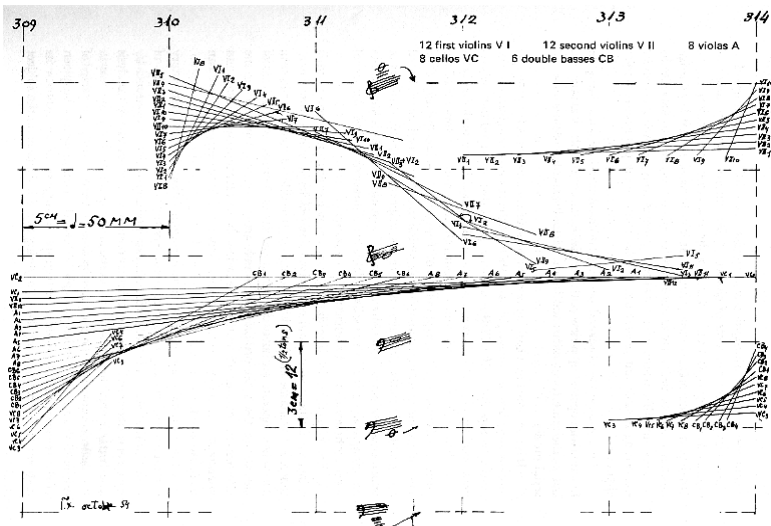
Reprint with permission of C. F. Peters Music Publishers Frankfurt/M., Leipzig, London, New York

Nu există în aceste cazuri nici un fel de raporturi exacte, finalizarea sonoră realizându-se într-un mod total abstract. Notația grafică definește o clasă de creații în care imaginația interpreților este cel mai mult solicitată, grafiile care se regăsesc în partituri fiind dintre cele mai diverse. În exemplul de mai sus este prezentată o pagină din lucrarea *Treatise*, a compozitorului britanic Cornelius Cardew (1936-1981).

Nu putem încheia acest studiu dedicat diversității notației în muzica secolului XX fără a prezenta un caz singular, aparte – cel al compozitorului Iannis Xenakis. Muzician dar și genial arhitect, Xenakis încearcă să reunească cele două pasiuni – dar și profesii ale sale, creând conceptul de muzică arhitecturală, dar și pe cel al arhitecturii muzicale. Precizăm că nu este vorba de un joc de cuvinte, ci de două principii pe care Xenakis le-a aplicat în câteva din creațiile sale.

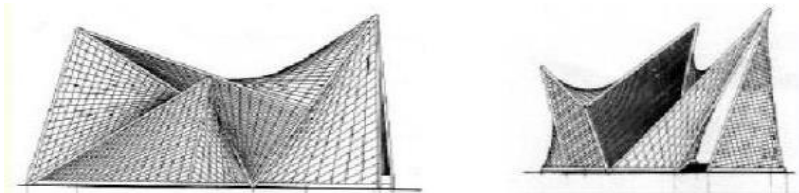
Vom lua ca exemplu celebrul *Pavilion Philips*, clădire futuristă construită cu ocazia Expoziției Universale din Bruxelles, în anul 1958. Realizarea acestui complex proiect a fost încredințată arhitectului Charles-Édouard Jeanneret-Gris, mai cunoscut sub pseudonimul Le Corbusier (1887-1965), care a lucrat în colaborare cu Xenakis și cu Edgard Varèse. Această clădire trebuia să aibă calități funcționale excepționale, fiind destinată a deveni unul dintre primele spații multimedia tridimensionale. Aici urmau să se realizeze proiecții de filme, spectacole de lumini, difuzări sonore din multiple locații, totul desfășurându-se sincretic, în jurul vizitatorilor. Xenakis a fost autorul design-ului exterior și interior, realizându-l din punct de vedere acustic în funcție de muzica ce urma să fie difuzată, creația acesteia revenindu-i lui Varèse, dar și lui Xenakis. Acesta din urmă a conceput până și structura de rezistență a clădirii, considerată revoluționară la acea vreme. Așa s-a concretizat conceptul de arhitectură muzicală, altfel spus arhitectura pusă în serviciul muzicii și al acusticii.

În realizarea design-ului exterior al acestui proiect arhitectonic, Xenakis s-a inspirat și s-a bazat pe partitura lucrării *Metastaseis*, pe care a creat-o între anii 1953-1954. În această lucrare, el utilizează procedee de compoziție matematice, în special calcule probabilistice și sunete ce aveau duratele rezultate din aplicarea șirului lui Fibonacci. Partitura se prezintă ca un plan arhitectonic, conceput cu ajutorul liniilor de *glissando* ale coardelor, în care fiecărui instrumentist îi sunt atribuite intervenții personalizate, decalate la scurte intervale de timp și frecvență :



*Iannis Xenakis, „Metastaseis” – 1953-1954, rețeaua de glissandi a compartimentului de coarde – fragment.*

© Copyright 1967 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.  
Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd., solely for the use of *Muzica*



*Iannis Xenakis, planurile arhitectonice ale „Pavilionului Philips”*

Grafic și auditiv, se realizează în acest fel o masă spațială compactă, un spațiu tridimensional cu curbe sinuoase și suprapuse, ce se transformă din muzică în plan arhitectonic, transpunându-se din imaginar în real, dintr-o partitură într-o structură din beton și oțel. Asemănările dintre partitura lucrării *Metastaseis* și planurile clădirii *Pavilionului Philips* sunt lesne de observat din exemplele de mai sus. Ne aflăm în fața unui tip de notație muzicală specială, cu implicații și semnificații extinse, o adevărată fuziune între muzică și arhitectură. Menționăm că această abordare arhitecturală în muzică a fost pusă în practică de către Xenakis și în alte lucrări, cum ar fi *Pithoprakta*, creată între anii 1955-1956, ce se bazează tot pe utilizarea maselor compacte de *glissandi*. Respectiva tehnică va fi utilizată cu consecvență de către Xenakis în operele sale, până în anii '80.

După cum se observă, secolul XX abundă în diferite forme și concepte noi și inovative de notație muzicală, acestea fiind legate în cele mai multe cazuri în mod direct de practica improvizatorică, ce revine astfel în prim planul vieții muzicale, încadrându-se într-un context artistic preponderent interactiv și sincretic.

#### Note bibliografice

<sup>1</sup> André Boucourechliev, citat de Béatrice Ramaut-Chevassus în „*La musique et l'œil : l'exemple des «Six études d'après Piranèse» pour piano d'André Boucourechliev (1975)*” [Muzica și ochiul : exemplul celor «Șase studii după Piranèse» pentru pian de André Boucourechliev (1975)], în *Figures du grapheïn* [Imagini scrise], ed. de Bruno Duborgel, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2000, p. 209.

<sup>2</sup> Erhardt Karkoschka, citat de Béatrice Ramaut-Chevassus în *Figures du grapheïn*, p. 197-198 și de Leigh Landy în *What's the Matter with Today's Experimental Music ?* [Ce se întâmplă cu muzica experimentală de astăzi?], Chur, Harwood Academic Publishers, 1991, p. 61-62.

## **SUMMARY**

**Cezar Bogdan Alexandru Grigoraș**

### **Aspects of musical notation in the 20th century**

As opposed to the traditional notation system who had a linear evolution, an accumulative one, from simple to complex, from incipient to perfection, the 20th century notation will present itself and will articulate just like the music it is destined to serve – that is with extreme diversity and sudden changes that do not follow any evolutionary logic or any intention to be fixed, often serving only the spontaneous needs of a composer.

Apart from bringing new signs added to the traditional notation system, history has recorded the emergence of several avangarde compositional concepts that required inventing new notation systems or methods, inside which any connection with the classic compositional system was broken.