Al treilea modernism avangardist (I)
De la serialismul integral înspre masă sonoră

Oleg Garaz

Explicitări necesare

Parafrazând ideea lui Joseph Kerman – *Pentru muzicieni canonul înseamnă altceva* (în: Critical Inquiry Volume 10, Number 1 Sep., 1983), și accepția termenului *modernism* în muzică reclamă un alt conținut în comparație cu celelalte activități artistice. În mod traditional, Modernismul european își găsește premisele în creația lui Edgar A. Poe, Ch. Baudelaire, Fr. Nietzsche, F. M. Dostoievski, C. Marx, urmând Ezra Pound, T. S. Eliot ș.a. Cauzele conținutului specific muzical sunt însă cel puțin două la număr:

1. Termenul *modernism* nu este chiar un termen periodizant, ci mai degrabă unul estetic-ideologic (curent, orientare, direcție) și asta într-o evidentă opoziție cu termenul *modernitate*, de această dată, un autentic termen periodizant. Structurate într-un șir al culturilor postmedievale, *modernitățile* europene ca perioade istorice-culturale își găsesc o primă apariție în Renașterea umanistă, a doua în Iluminismul raționalist și o a treia în Modernitatea secolului XX;

2. Diferențierea celor trei *modernisme* ale secolului XX este impusă prin două *delimitatoare* ca determinante ale unor mutații majore, care sunt cele două Războaie Mondiale (Primul – 1914-1918 și Al Doilea – 1939-1945), atât timp cât dimensiunea acestor reale catastrofe demografice, economice, sociale, culturale, înlătură într-un mod evident termenul *etapă* (care ar sugera continuitate) și impune trei „enclave" temporale care se raportează între ele mai degrabă ca *alterități* (sociale, economice, politice, culturale și, până la urmă, conceptuale). La acestea ar putea fi adăugate, spre exemplu, delimitările impuse de Războiul din Vietnam (1955/64-1975), precum și Războiul din Afganistan (1979-1989). Prin comparație, evoluția Romantismului muzical se desfășoară mai degrabă în *etape*, atât timp cât drept *delimitatoare* servesc revoluțiile de la 1789 (incipitul Romantismului), 1830 (montarea dramei *Ernani* de V.

Hugo), 1848 (o serie de revoluții etnice din Europa Centrală) și 1870 (Comuna din Paris, pe fondul Războiului franco-prusian), fenomene cu caracter mai degrabă local, exceptând-o, poate, pe prima – cu consecințe în plan paneuropean (războaiele napoleoniene).

➢ **Prolog: moartea lui Anton Webern şi cavalcada sfârşiturilor culturale.** Al treilea modernism muzical al secolului XX a început într-un mod simbolic în dimineaţa zilei de 16 septembrie 1945. Dimineaţa care a urmat după-amiezii din 15 septembrie, atunci când bucătarul de companie din trupele americane de ocupaţie pe nume Raymond Norwood Bell l-a asasinat cu trei focuri de armă pe Anton Friedrich Wilhelm von Webern, în vârstă de 61 ani, care ieşise din casă pentru a fuma un trabuc de contrabandă. Ultimile cuvinte ale compozitorului au fost *Es ist aus*.

Totul s-a întâmplat într-o analogie perfectă cu o cavalcadă a deceselor care au marcat sfârşitul unor epoci în calitate de *factori periodizanţi*: moartea lui G. P. Palestrina (1595) şi sfârşitul Renaşterii muzicale, moartea lui J. S. Bach (1750) şi sfârşitul Barocului, moartea lui Beethoven (1827) şi sfârşitul Clasicismului vienez, moartea lui R. Wagner (1883) şi sfârşitul Romantismului. Au urmat, însă, şi alte coincidente, cu un grad sporit de mister: moartea lui C. Debussy (1918) şi sfârşitul Primului Război Mondial, moartea lui S. Prokofiev în aceeaşi zi cu I. V. Stalin – 5 martie 1953, dar şi moartea lui B. Bartók[1] în aceeaşi lună cu Webern – 26 septembrie 1945.

În fapt, dispariţia violentă a lui Webern a fost un eveniment tipic modernist – încheierea unei perioade culturale prin trei focuri de armă. Drept consecinţă, numele lui Raymond Norwood Bell, mort de alcoolism cronic în 1955, ocupă un loc binemeritat între John Wilkes Booth – asasinul lui Abraham Lincoln (în 14 aprilie 1865) şi Mark David Chapman – ucigaşul lui John Lennon (în 8 decembrie 1980).

La fel de simbolic ca şi moartea lui Webern, primul modernism s-ar fi putut încheia, încă înainte de Primul Război Mondial, cu personajul

[1] În acelaşi timp, şi moartea lui Bartók (1945), şi moartea lui Şostakovici (1975), ar putea fi considerate drept *factori periodizanţi*, deoarece în culturile lor naţionale propria lor creaţie s-a ipostaziat drept o autentică *perioadă stilistică*. Într-un al doilea sens, nici Bartók, şi nici Şostakovici nu au creat şcoli de compoziţie (ca cele două şcoli vieneze) şi nici nu au lăsat continuatori (ca în cazul componisticii româneşti postenesciene). Într-un al treilea sens, şi Bartók, şi Şostakovici, pot fi consideraţi drept *stiluri complete*, care au epuizat propria *direcţie conceptuală*, situaţie care a determinat nevoia unei reformulări stilistice-conceptuale în cadrul celor două culturi componistice naţionale.

Franz Woyzeck (prototip fiind ucigaşul decapitat Johann Christian Woyzeck), din piesa romantică neterminată *Woyzeck* (1835, cu prima montare de abia în 1913) de Karl Georg Büchner (1813-1837). Deşi al doilea modernism, în special cel muzical, începe tot cu el, însă de această dată cu *Wozzeck*, opera expresionistă a lui Alban Berg (scrisă între 1914-1922, cu prima montare în 1925), ca un al doilea „episod", *în ecou*, al piesei şi având-o ca bază a libretului.

Şi atunci, cel de-al doilea modernism poate fi aşezat între figura ficţională a soldatului Franz Wozzeck şi cea reală, soldat şi el, a lui Raymond Norwood Bell[1]. Iar pentru a evita o desincronizare ontologică, bucătarul american devine şi el un personaj ficţionalizat în povestirea *Geblendeter Augenblick: Anton Weberns Tod* (1996, inclusă în volumul *Stoffgewitter*) aparţinând scriitorului şi dramaturgului austriac Gert Jonke (1946-2009). Ar fi de luat în considerare şi serialul de televiziune cu acelaşi nume din 1986, precum şi alte două mărturisiri artistice – cartea muzicologului american Hans Moldenhauer (1906-1987) intitulată *The Death of Anton Webern: A Drama in Document* (New-York: Philosophical Library, 1961) şi opera *The Death of Webern* (prima montare – 13 octombrie 2013, la *Symphony Space*, New-York) aparţinând compozitorului american Michael Dellaira, pe un libret semnat de poetul J. D. McClatchy, care descrie ancheta întreprinsă de Moldenhauer pentru elucidarea crimei.

➢ **Modernitățile culturii muzicale europene: „cearta" cronologiilor.** Spre deosebire de toate perioadele istorice anterioare, întreg secolul XX muzical se impune printr-o evidentă eterogenitate a perioadelor sale constitutive. Subdivizibil în trei etape evolutive – primele două modernisme avangardiste ante- (până în 1914) și inter-belic (1918-1939), al treilea modernism al anilor 1946-1950-1968 și postmodernismul emergent deja în anii 1970 –, funcția de epicentru și „filtru" conceptual-stilistic și-o asumă cel de-al treilea modernism situat cu exactitate în chiar mijlocul secolului XX.

De ambele părți ale acestuia sunt situate două perioade – primul și al doilea modernism atonal-serial și, respectiv, postmodernismul, fără

[1] A se vedea în acest sens comentariul literar-filologic al acestei alăturări în *Da Franz Woyzeck a Raymond Norwood Bell: Rimandi testuali a* Woyzeck *di Georg Büchner in* Geblendeter Augenblick *di Gert Jonke* (2014), text semnat de filoloaga italiană Barbara Taddei de la Università degli Studi di Torino şi publicat în *RiCognizioni: Rivista di Lingue, Letterature e Culture Moderne*, Torino: Universita di Torino, nr. 1/2014, pag. 269-279. Textul este postat pe Internet şi poate fi descărcat de la adresa:
https://www.readcube.com/articles/10.13135/2384-8987/512

nicio legătură între ele, dar și fără vreo legătură cu însuși epicentrul. Serialismul integral nu este o continuare a serialismului webernian, iar la celălalt capăt, minimalismul ca ultim stil de noutate nu are nimic în comun cu postmodernismul trans-stilistic. Iar în epicentru dau în clocot avangardismele de reacție vest-europene („răspunsul vestic" – aleatorismul, muzica stocastică, micropolifoniile, muzica electronică și concretă), precum și avangardele est-europene („răspunsul estic" – sonorismul polonez, polistilistica sovietică și eterofonia cu spectralismul românești).

Mai mult, eterogenitatea pe verticala tulpinii avangardiste (evoluție prin juxtapuneri) este însoțită de alte două tulpini stilistice sincrone – continuarea tulpinii neo-clasice care culminează cu polistilistica –, și evoluția neo-modalismului, care culminând în creația lui Messiaen, înrâurește însăși emergența serialismului integral. Înspre începutul anilor 1960, evoluția jazzului absoarbe elemente aleatorice și seriale (Ornette Coleman, Cecile Taylor ș.a.), fuzionând cu tulpina muzicii rock (*jazz-rock*), pentru ca până la urmă să adopte starea deschisă în orientarea *fusion*. La rândul ei, tulpina tradiției *rock* absoarbe elementele tradiției componistice academice, generând orientări precum *progressive*, *art* sau *symphonic*. În consecință, deja la începutul anilor 1970 poate fi constatată concomitența a cel puțin cinci tulpini stilistice cu un potențial evolutiv distribuit foarte inegal.

Devine evident că orice tentativă periodizantă ar putea fi sortită eșecului atâta timp cât se va recurge la o cronologie liniară și la o etapizare a evoluției în termenii epocilor istorice anterioare. Ori, chiar specificul evolutiv al acestui secol XX muzical atât de eterogen în plan conceptual-stilistic ar trimite, întâi de toate, la titlul ultimului volum al istoricului britanic Eric Hobsbawm – *Age of Extremes (1914-1991)*[1] sau, la periodizarea filologului american Harold Bloom, *Age of Chaos.*

[1] În limba română: Eric Hobsbawm, *Era extremelor. O istorie a secolului XX (1914-1991)*, București: Cartier, 2022, ediția a III-a. Periodizarea lui Hobsbawm începe direct cu *Era revoluției* (1789-1848), după care urmează *Era capitalului* (1848-1875), apoi *Era Imperiului* (1875-1914) și, respectiv, *Era extremelor* (1914-1991). Urmând același model – moștenit de la Giambatista Vico –, în *Canonul occidental* (București: Art, 2018), Harold Bloom subdivizează istoria culturii europene în perioadele *Teocratică* (Antichitatea-Evul Mediu), *Aristocratică* (Renașterea-Barocul), *Democratică* (Clasicismul-Romantismul) și *Haotică* (Modernismul și Postmodernismul). Filosoful și istoricul italian Giambatista Vico (1668-1744) cu ale lui *historia naturalis*, *historia civilis* și *historia sacra* (sistemul tripartit al genurilor istoriografice), cărora le corespunde o următoare tripartiție formulată în *Scienza Nuova* (1725): era zeilor (înțelegerea lumii prin inventarea zeilor), era

Analogiile salvatoare, însă, nu lipsesc și o posibilă soluție de ordonare a etapelor culturii muzicale europene o propune muzicologul german Friedrich Blume în volumul intitulat *Classic and Romantic Music: a Comprehensive Survey*[1]:

> „Classicism" and „Romanticism" are just two aspects of one and the same musical phenomenon and of one and the same historical period. In terms of chronology, the two labels signify one self-contained age of the history of music; in terms of style, they mark the two facets of this age, the two trends operating within the one fundamental idea of form and expression.[2]

Cu alte cuvinte, este vorba despre fuziunea Clasicismului vienez cu Romantismul într-un singur ciclu de o sută cincizeci ani. Această ipoteză periodizantă poate fi verificată printr-o aplicare retroversivă după cum urmează: 1900-1750 (Romantism-Clasicism vienez), 1750-1600 (Baroc), 1600-1450 (Renaștere), continuând cu etapizarea Evului Mediu – 1450-1300 (John Dunstable n. la 1390, Guillaume Dufay n. la 1397, Guillaume de Machaut n. la 1300, Philippe de Vitry n. la 1293), 1300-1150 (Perotinus născut în 1200), 1150-1000 (Leoninus născut în 1115), 1000 (Guido d`Arezzo născut în 991/92)-850, 850 (Renașterea carolingiană, 800 – încoronarea lui Carol cel Mare)-700, 700-550 (papa Grigore cel Mare n. la 540 d. Cr., Reforma gregoriană) etc.

Însă Renașterea muzicală (prima Modernitate europeană) ar începe, în fapt, de la 1420 (războiul de o sută ani în plină desfășurare), atunci când burgunzii Dufay și Binchois preiau propunerea lui Dunstable și recurg la „îndulcirea" limbajului și expresiei contrapunctice prin inserția terței și sextei. În același sens, Barocul muzical (a doua Modernitate europeană, iluministă) nu începe chiar de la rugul lui Giordano Bruno (17 februarie 1600), ci cu câteva decenii mai târziu și doar printr-un consens

---

eroilor (invenția valorilor morale și a instituțiilor) și era oamenilor (ordinea socială creată prin rațiune). Astfel este afirmată concepția istoriei *ciclice*. La rândul ei, Antichitatea greacă și romană oferă alte două nume cu preocupări periodizante: Hesiod cu ale lui *Munci și zile* și Ovidiu cu scrierea *Metamorfozele.* Ambii gânditori imaginează evoluția istorică în calitate de succesiune a epocilor de aur, de argint, de bronz și de fier. Ori, deja în secolul XX, preocuparea periodizantă caracterizează scrierile lui Oswald Spengler (*Der Untergang des Abendlandes: Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte*) și Arnold Toynbee (*A Study of History*).

[1] Friedrich Blume, *Classic and Romantic Music: A Comprehensive Survey*, New York: W. W. Norton, 1970.

[2] Idem., Prefață, p. vii-viii

periodizant se încheie exact la 1750, chiar dacă „geamănul" lui Bach – G. Fr. Händel – moare la 1759.

De asemenea, Romantismul își găsește încheierea logică abia odată cu decesul lui Rahmaninov în 1943. Iar cele aproximativ șapte decenii ale celor trei modernisme muzicale (a treia Modernitate europeană) în niciun caz nu se înscriu într-un asemenea ciclu, care ar trebui să se încheie de abia în 2050 (1900-2050)[1].

Iar dacă algoritmul periodizant funcționează în calitate de „cârjă" mnemonică la nivel propedeutic de învățare a istoriei muzicii, acesta nu are nimic în de a face cu istoria, să-i spunem, reală a lucrurilor. Acest tip de cronografiere nu funcționează din moment ce premisele sunt eronate.

Întâi de toate ar fi de constatat divizarea istoriei muzicale europene în două mari bazine. Primul conține două epoci mari – Antichitatea (greacă și romană) și Evul Mediu (european)[2] –, care ies în evidență prin durata temporală: aproximativ câte un mileniu fiecare (sec. VI î. Cr.-476 d. Cr. și 476-1420/50). În plan ideologic este vorba despre două perioade *teocratice* și, respectiv, *teocentrice.* Începând cu Renașterea, extensia temporală și, respectiv, cronologică, se scurtează drastic. Reformularea în *antropocentric* intensifică „arderile" culturale, permițând afirmația că de la societățile teocratice *anistorice* se trece la societățile *istorice* propriu-zise, mult mai dinamice în plan evolutiv. Astfel, organismul cultural capătă viață și începe să respire. În această situație devine evident că nici vorbă despre ciclurile „cadențate" ale lui Blume.

În mod propriu, mai degrabă ar fi vorba despre „secole" *lungi* și „secole" *scurte*, prin analogie cu *inspirul* (lung) și *expirul* (scurt). În conformitate cu această accepție, Renașterea se prezintă drept un „secol" lung – 1420/50-1600+ (primele decenii). Barocul durează aproximativ un secol scurt, după care urmează Clasicismul vienez „bicefal" (opoziția între Haydn și, mai ales, Mozart, tributar Barocului și

---

[1] Extrapolând propunerea pentru fuziunea între Clasicismul vienez și Romantism, ar putea fi vorba despre fuziunea într-un singur ciclu de 150 ani între Modernitatea și Postmodernitatea muzicale.

[2] Aceste două perioade *anistorice* se impun, în fapt, drept două începuturi ale culturii europene în general, precum și a celei muzicale în particular. Despre această conceptualizare a se vedea: Oleg Garaz, *Considerations about the two Beginnings of the European Musical Culture. The Idea of "Europeanity" between Antiquity and the Middle Ages*, în: *Musicological Papers*, Cluj-Napoca: MediaMusica, 1/2014. De asemenea, textul acestui studiu (în limba română și într-o formă rescrisă) în: Oleg Garaz, *Canonul muzicii europene: idei, ipoteze, imagini*, București: Eikon, 2015, Capitolul 2: *Despre cele două începuturi ale culturii muzicale europene*, p. 34-55.

Beethoven, ca antecesor direct al Romantismului), o „interstiție" scurtă (aproximativ 1750/59-1827, deși în mod propriu, emergența Clasicismului muzical ar începe mai degrabă de la activitatea compozitorilor aparținând Școlii de la Mannheim). Romantismul, comparabil ca extensie cu Renașterea, se impune ca un „secol" *lung* – aproximativ 1780-1943. Și așa cum îl menționează Hobsbawm însuși, secolul XX durează de la 1914 până în 1991. În plan muzical însă, ar fi vorba mai degrabă despre aproximativ 7 decenii - 1900-1968 (emergența simptomatologiei postmoderniste).

Este de menționat faptul că „secolele" *lungi* au mai multe începuturi. Renașterea europeană are cel puțin patru: 1. 1420 – începutul propriu-zis muzical, 2. inventarea tiparului în jurul anului 1440 de Johannes Guttenberg, 3. 1453 – căderea Constantinopolului (29 mai) și încheierea Războiului de o sută de ani (19 octombrie) și, un eveniment tardiv, 4. Activitatea lui Leonardo da Vinci (n. 1452), într-un evident paralelism cu activitatea lui Josquin des Prés (n. 1450/55, deja o a doua etapă a Renașterii muzicale) și, în final, 5. Ultimul început, 1492 – prima expediție a lui Cristofor Columb ca deschidere a Europei înspre o expansiune de această dată globală.

Așa cum a fost menționat în prima notă de subsol a studiului, întreg Romantismul artistic (nu doar muzical) poate fi ordonat în etape prin recursul la *delimitatoarele* care au fost cele patru revoluții europene. Este vorba despre o primă etapă (proto-romantică) alcătuită din mai multe începuturi convergente:

1. orientarea proto-romantică (anii 1760-1780) *Sturm und drang* (J. G. Hamann, Goethe și Schiller, sentimentalismul),

2. Școala de la Jena (Friedrich Schlegel și Friedrich Schelling, romantismul de la Jena), care se suprapune peste

3. 1789 – Marea Revoluție Franceză la care aderă războaiele europene ale lui Napoleon, dar și

4. Creația lui Beethoven de după 1804, concomitent cu J. P. Richter, autorul romanului *Titan*. Drept *delimitator* pentru etapizarea propriu-zis muzicală ar servi moartea lui Beethoven la 1827 (similar cu sfârșitul Barocului muzical marcat prin moartea lui Bach la 1750), deși încadrată între două decese ale unor compozitori deja romantici: 1826 – C. M. von Weber și la 1828 – Fr. Schubert. În cazul special al muzicii, această perioadă (1804-1826/27/28) ar putea fi considerată, ce-i drept ipotetic, drept o primă etapă a Romantismului muzical.

La 1830 are loc a doua revoluție și ca *delimitator* suplimentar se prezintă prima montare a dramei *Ernani* de Victor Hugo. Revoluția de la 1848 marchează inițierea unei următoare etape, marcată și prin

implicarea în luptele de pe baricade a lui Richard Wagner. O ultimă perioadă începe după 1870 (Comuna din Paris și Războiul franco-prusian). Iar moartea lui Wagner la 1883 poate fi considerată un *delimitator* care marchează începutul post-romantismului. Astfel, fiind un secol lung, întreg Romantismul se constituie din cinci perioade: pre-romantică, trei perioade propriu-zis romantice, și una post-romantică.

Dacă în planul duratei cronologice („secol" *lung*) Romantismul este o reproiectare a Renașterii, atunci Modernitatea muzicală a secolului XX („secol" *scurt*) își găsește o analogie exactă în Clasicismul vienez[1]. Mai mult, în planul eterogenității stilistice, cele trei modernisme muzicale pot fi asemuite Barocului (etapizat și acesta în trei perioade), însă cu un semn opus: „clocotul" stilistic al Barocului ține de noutatea jocului cu un nou concept, pe când „clocotul" stilistic al modernismelor ține de o evoluție orientată înspre ultimă „erupție" înainte de ieșirea definită din uz a conceptului *stil.*

De aici decurge și o a treia analogie potrivită Modernității muzicale, care ar fi Romantismul și fenomenul dispersiei stilistice, inexistent în Renaștere, Baroc și Clasicismul vienez, unul comun etapei de ieșire din perioadele respective. Dispersia Romantismului determină emergența Modernismului, pe când dispersia ultimului modernism muzical este cauzată de emergența invazivă a Postmodernismului. Acesta din urmă promite a fi un secol relativ *lung*, dacă ne conformăm cu accepția periodizantă a lui Friedrich Blume – cu o încheiere în 2050.

Secolul XX al Modernismului muzical a fost unul scurt, intens și în egală măsură consistent, concurențial și nu mai puțin controversat, sfidând orice intenție *periodizantă*, sfărâmând genealogii și descendențe, însă până la urmă ipostaziindu-se între limitele cronologice 1900-2000 într-o perfectă simetrie „ianică" distribuită între cele trei modernisme și postmodernism:

---

[1] În ambele cazuri este vorba despre câte trei compozitori: Haydn-Mozart-Beethoven și Schönberg-Berg-Webern. Cu funcție de *inițiator* apar Haydn-Schönberg, drept „mozartian" se prezintă Berg, iar „beethovenian" (prin fermitatea atitudinii seriale) se prezintă a fi Webern. Drept școală poate fi considerată *Noua școală vieneză*, pe când cei trei compozitori ai Clasicismului vienez afișează o evidentă autonomie. Respectul lui Mozart pentru „papa" Haydn (șase cvartete „haydniene", de la op. 10, nr. 1, 1782 și până la op. 10, nr. 6, 1785) și o foarte scurtă perioadă de ucenicie a lui Beethoven cu „papa" (1792-93), nu lasă argumente pentru a-i grupa sub umbrela unei școli, decât în măsura alinierii creației celor trei într-o singură linie genealogic-evolutivă a acelorași principii (forme și genuri) conceptuale.

1. *Input:* modernismul schönbergian (primul modernism antebelic – 1900-1914),
2. *Epicentru* (al treilea modernism muzical și perioadă de ieșire din ultima Modernitate): avangardele anilor 1950-60 și
3. *Output:* postmodernismul (1968-2000+).

➢ **Modernismele atonal-seriale: ideea unei genealogii eronate.** Profilul evolutiv al celui al treilea modernism muzical s-a prezentat drept unul paradoxal. Intrarea a fost marcată prin afirmarea şi instituţionalizarea *serialismului integral*, una emfatic-triumfalistă şi în egală măsură intolerantă[1], iar ieşirea de la sfârşitul anilor '60, s-a produs drept una *minimalistă*, un *ultim stil de noutate*.

Într-un timp foarte scurt, în 1971, deja este declarată emergenţa *postminimalismului* (termen aparţinând criticului american de artă Robert Pincus-Witten), o „excrescenţă" deja manieristă, şi în continuare nu s-a mai întâmplat nimic altceva decât... postmodernitatea ca o ieşire definitivă din definiţiile tradiţionale ale stilului, genului şi formelor şi în general al tuturor determinantelor *tari* ale gândirii muzicale, considerate ulterior drept *metanarative* şi consacrate drept *invarianţi*.

Prin comparaţie, romantismul muzical se prezintă ca o *continuitate*: o baie stilistică şi estetică relativ omogenă, cu evoluţii lente, acumulări proporţional repartizate pe întreaga desfăşurare a celor trei etape ale sale şi pe întreaga durată a celor şapte decenii ale secolului al XIX-lea. Alăturarea Schubert-Mahler arată mai degrabă ca un *arc* intonaţional-tematic *unificator*. Şi figura lui Beethoven stă mai degrabă lângă Haydn, decât lângă deja romanticii Schubert (decedat doar la un an după moartea lui Beethoven – 1828), Berlioz, Mendelssohn şi Schumann, nostalgicul Brahms, continuatorul Wagner sau revizionistul Mahler.

Din punctul de vedere al primului modernism schoenbergian, viitorul nu putea fi altul decât unul dodecafonic-serial. Această pretenţie era întărită şi prin *descendenţa wagneriană directă* şi *exclusivă*, fapt deloc paradoxal, una asumată ca argument legitimator. Schönberg însuşi putea fi considerat pe bună dreptate drept *moştenitor* al lui Wagner. Iar această întâietate în niciun caz nu putea fi contestată de către orientările

[1] În eseul intitulat *Schoenberg est mort* (Revista engleză *The Score and IMA Magazine*, nr. 6 din luna mai 1952, pag. 18-22), Pierre Boulez afirmă direct: "Any musician who has not experienced – I do not say understood, but truly experienced – the necessity of dodecaphonic language is USELESS. For his entire work brings him up short of the needs of his time". Doar cu un an înainte, el publica un text cu un titlu relevant, „Stravinsky remains" (1951).

tributare precum cea neoclasică sau neomodală. Cel mai puternic potenţial *evolutiv*, dar şi cea mai radicală declaraţie a *originalităţii* erau deţinute, dincolo de orice polemici, de *gândirea atonală* în general şi de *Noua şcoală vieneză* în particular.

Creaţia discipolilor (însoţită şi de cea a maestrului) – Berg şi Webern (devenit elev al lui Schönberg urmând sfatul lui Guido Adler), dar şi Hans Eisler, Egon Wellesz, Ernst Krenek, Eduard Steuermann, Max Deutsch, Josef Rufer (muzicolog), Norbert von Hannenheim (de origine transilvăneană), René Leibowitz (elev al lui Webern) sau Hans Erich Apostel (elev al lui Schönberg şi ulterior al lui Berg) – vine să confirme fecunditatea acestei *noi gândiri muzicale atonale* (serial-dodecafonice), precum și direcția corectă de urmat pe această *cale spre muzica nouă*.

Mai mult, primii doi discipoli consacră acest nou tip de gândire muzicală prin demonstraţii conceptuale convingătoare: Berg în genul *muzicii de operă* şi *concert instrumental*, iar Webern în cel al *muzicii instrumentale pure* (+ lucrări pentru pian şi pentru orchestră) şi *vocal-instrumentale.* Cu alte cuvinte, muzica europeană a noului secol XX începea cu o *Nouă şcoală vieneză* (Schönberg-Berg-Webern), parcă reluând modelul *Şcolii clasice vieneze* (Haydn-Mozart-Beethoven) care a hrănit gândirea muzicală a întregului secol al XIX-lea. Analogia promitea să fie perfectă. Conferinţele intitulate *Calea spre muzica nouă* ale lui Webern (şaisprezece prelegeri, 1932-33), un autentic manifest şi document „genealogic" legitimator, parcă au încercat să impună *unicitatea* gândirii de tip serial drept *universalitate*, inventându-i şi o descendenţă genealogică solidă.

Însă necătând la moartea în 1935 a lui Berg şi în 1945 a lui Webern, două dispariții care încheie o a doua etapă în evoluţia concepţiei atonale, în 1946, odată cu organizarea de către Wolfgang Steinecke a *Cursurilor de vară* (*Ferienkurse*) la Darmstadt, începe o *a treia etapă*. Dacă prima perioadă, antebelică, putea fi pe bună dreptate considerată drept *schoenbergiană*, cu tot cu descendenţa legitimă wagneriană şi incluzând aici şi *accidentul judiciar Hauer*, a doua – deja una *trinitară* (maestrul şi cei doi discipoli) –, atunci cea de a treia etapă este una *postweberniană*, a serialismului integral, deja cu alţi moştenitori, partizani şi promotori în egală măsură – Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Milton Babbitt ş.a. În acest din urmă context, atrage atenţia prietenia între Boulez şi Stockhausen, însă mai ales între Boulez şi Cage (elev al lui Schönberg) şi polemicile lor despre viitorul muzicii noi. Şi chiar dacă Schönberg încă trăieşte, noul început serial al muzicii, al treilea, nu mai are nimic în comun cu el și cu întreaga lui concepție.

➢ **Al treilea modernism muzical: noul serialism după sfârşitul serialismului.** A doua parte a anilor '40 este relevantă atât pentru evoluţia conceptuală a lui Boulez, cât şi pentru cristalizarea ultimei accepţii a serialismului ca *liant* înspre al treilea modernism. Sunt relevante două momente:

(1) Din 1944, Boulez studiază armonia la clasa lui Olivier Messiaen, pentru ca un an mai târziu să studieze teoria serialistă cu Réné Leibowitz (elev al lui Schönberg la Berlin şi al lui Webern la Viena) şi chiar dacă îi datorează descoperirea muzicii lui Schönberg şi Webern, îl abandonează pe motiv de *formalism dogmatic* (o reluare identică a „conflictului" Beethoven-Haydn) şi revine ulterior la Messiaen. Un marcaj stilistic important pentru tânărul Boulez este atât *Prima sonată pentru pian* (1946, compusă la 21 ani, referinţă *Trei piese pentru pian* op. 11, 1909) şi *Sonatina* pentru flaut şi pian (referinţă *Simfonia de cameră*, op. 9, 1914-1924), cât mai ales *A doua sonată pentru pian* (dedicată pianistei franceze Yvonne Loriod, 1948, compusă la 23 ani, comparată pentru amploarea sa cu Sonata nr. 29, *Hammerklavier*, în si bemol major, op. 106 de L. van Beethoven, 1817-'19).

(2) În 1952 el îşi face apariţia la *Cursurile de vară* de la Darmstadt, deja fiind în contact cu figuri proeminente ale momentului precum Bruno Maderna, Luigi Nono, Henri Pousseur sau Luciano Berio. Exact cu un an înainte, pe 13 iulie 1951, la Los-Angeles moare Arnold Schönberg, parcă făcând cale liberă moştenitorilor webernieni, şi devenind o sacrosanctă figură a panteonului avangardist, un compozitor canonic fără canon.

În fapt, concepţia *serialismului integral* – ca o formă superioară de realizare a concepţiei schönbergiene – ridică un mare semn de întrebare anume din punctul de vedere genealogic. În mod normal, densitatea *scriituală* şi *procesuală* a serialismului doctrinar (*Noua şcoală vieneză*) îşi găseşte consecinţa finală logică, ca formă *dispersată*, în *pointilismul* webernian. Însă în pofida unei logici evolutive legitime şi contrar oricăror aşteptări diferite de ceea ce a urmat – cum ar fi evoluat gândirea lui Webern dacă nu ar fi fost împuşcat? –, concluziile lui Boulez în plan conceptual propulsează *ideea serială* la un nou nivel de performanţă şi demonstrează că potenţialul acestei concepţii încă nu este deloc epuizat. Şi cum nici Webern, dar nici Schönberg, nu au propus nicio idee a continuării seriale, aceasta putea fi continuată, logic, pornind de la alte premise. O cheie de lectură a acestei *răsturnări de situaţie* este de căutat în cauza „divorţului" lui Boulez de Leibowitz şi revenirea la Messiaen:

(a) serialismul tradiţional – *prima prattica* drept literă de lege – este perceput drept unul *total lipsit de inspiraţie* şi *încremenit într-un academism sclerozat*;

(b) continuitatea putea fi asigurată printr-o re-inventare, extrapolând *procedura serială* de la deja tradiţionalele *înălţimi* asupra celorlalţi trei parametri ai sunetului muzical. Iar drept incipit pentru ideea expansiunii ar putea servi atât concepţia lui Messiaen – *Moduri de valori şi intensităţi* –, care însuma următorii doi parametri ai sunetului muzical, cât şi preocuparea tânărului Boulez pentru percuţia africană şi muzica balineză şi japoneză în perioada 1945-'46. Boulez însuşi mărturiseşte că era gata să-şi asume o carieră de etnomuzicolog. Pasul înspre *timbralitate* ca element structural şi procesual *totalizator* încă urma să fie întreprins;

(c) după 1945, însuşi Schönberg nu mai putea influenţa şi cu atât mai puţin controla mersul lucrurilor din îndepărtarea lui californiană. În 1946, el compune o ultimă lucrare majoră – *Supravieţuitorul din Varşovia*, op. 46 (1947) – şi până la moartea sa în 1951 se concentrează pe scrierea mai multor lucrări teoretice: *Exerciţii preliminare de contrapunct* (1942-1950), *Funcţii structurale ale armoniei* (1939-1948), *Fundamentele compoziţiei muzicale* (1937-1948) şi colecţia de eseuri *Stil şi idee* (1950). Cu alte cuvinte, Schönberg însuşi concluziona traiectul atonalismului serial. Una din ultimile idei i-a fost „... se mai pot spune lucruri şi în Do major", stilul şi tehnica i se limpezesc, şi asta fără nicio aluzie la vreun salt evolutiv în concepţia serială. Astfel, punctul este pus prin propriul lui deces în 1951;

(d) prin afirmaţia *Schönberg a murit* (titlul eseului din 1952), care nu este doar un necrolog scris de Boulez cu un scop de elogiere comemorativă, compozitorul francez a tranşat cu claritate sfârşitul *Noii şcoli vieneze*. Sensul real, însă, reprezintă declaraţia unui nou început doctrinar, diferit de ceea ce se întâmplase anterior. Ultimile cuvinte ale lui Webern – *Es ist aus!* – fac corp comun cu fermitatea contondentă a afirmaţiei lui Boulez – *Schönberg est mort!* mai degrabă ca o constatare a sfârşitului unei epoci, dar şi ca declaraţie a unui nou început și fără nicio observabilă descendență genealogică.

Astfel, se ajunge la o concepţie diferită de ceea ce intenţionase şi realizase Schönberg cu cei doi discipoli ai săi – *serialismul integral.* Cu alte cuvinte, la niciunul dintre cei trei nu pot fi identificate semne ale unei posibile *expansiuni* a principiului serial înspre o formă *totalizatoare*. Mai mult, Boulez însuşi percepe, pe de o parte, accepţia serială a lui Leibowitz drept una *sclerozată*, iar pe de altă parte, Boulez însuşi formulează ideea *extrapolării* serialismului, însă nu a celui webernian, ci pornind de la ideile lui Messiaen, la care aderă și propriile lui căutări „etnomuzicologice". Aceasta ar putea fi o posibilă accepţie a termenului periodizant pentru cel de-al treilea modernism drept unul deja *postwebernian* în sensul direct al prefixării *post-*, adică *altceva.* În esenţă, ar putea fi vorba despre un *postwebernianism* doar aparent, convenţional, pentru a păstra

aparenţele de *continuitate legitimatoare*, însă unul care, pornind de la alte premise decât cele doctrinare deja ar trebui să se identifice drept unul *non-webernian.*

➢ **Al treilea modernism muzical: noi membri și noua concepție a „cominternului" avangardist.** Cei trei compozitori ai *Noii şcoli vieneze* pot fi reprezentaţi în imaginea unui mini-ciclu cultural închis. Dacă intrarea – *input* – este înfăptuită de Schönberg, atunci ieşirea – *output* – o efectuează Webern: exact ca în cazul *Şcolii clasice vieneze*, unde Haydn reprezintă *stilul de intrare*, iar Beethoven – *stilul de ieşire*. De ambele părţi ale lui Berg, care în contextul modernist incarnează funcţia mozartiană (mai ales prin numitorul comun al muzicii de operă) se situează *intrarea atonală*, iar de cealaltă parte, la ieşire, – *pointilismul serial.*

Ar fi de observat relaţia de *alteritate* pur tehnică între concepţia de intrare şi concepţia de ieşire, precum şi faptul că *pointilismul* (Simfonia op. 21) este conceptual diferit de *atonalism* (*Fünf Orchesterstücke*, op. 16) şi nu funcţionează în acelaşi sens în care Schönberg realizează o sinteză a romantismului wagnerian sau a postromantismului mahlerian. În exact aceiaşi termeni se prezintă şi alăturarea *serialismului integral* – ca stil de intrare – şi *minimalismului* – ca stil de ieşire. Juxtapunerea celor două produce aceeaşi imagine de *alteritate*, chiar una mult mai intensă. Ca şi în primul caz, *minimalismul* nu reprezintă un răspuns direct la *serialismul integral* în acelaşi sens în care *Simfonia op. 21* nu este un răspuns la *Fünf Orchesterstücke op. 16.*

Şi revenind, oricât de asemănătoare ar părea să fie analogia cu succesiunea evolutivă Wagner-Schönberg, aceasta nu funcţionează chiar în virtutea faptului că între cei doi constituenţi există cel puţin o treaptă de mediere (spre exemplu, postromantismul schönbergian): atonalismul apare ca o continuare a romantismului wagnerian dus până la consecinţele lui logice. Într-un al doilea sens, *minimalismul american* nu este o reacţie directă doar la *serialismul integral* (și poate chiar deloc), ci se poziţionează drept o concluzie sintetică la un fenomen tipologic-evolutiv mult mai amplu şi de o cu totul altă natură decât doar cea *serială*. Iar răspunsurile sunt de găsit chiar în *cutia neagră*, zona intermediară, unde îşi face apariţia *stilul de mediere*, de referinţă reală pentru *minimalism*, stilul care a şi jucat rolul de *pod* sau *vehicul* în procesul de transfer stilistic de la stilul de intrare înspre stilul de ieşire.

Într-o altă ordine de idei, ceea ce în mod convenţional poate fi considerat drept un *al treilea serialism*, se dovedeşte a fi într-o relaţie cauzală mult mai pertinentă cu *minimalismul* decât în una mai slabă cu principiile *Noii şcoli vieneze*. Altfel spus, continuitatea cauzală între primul

şi al doilea modernism serial este una organică, evidentă, şi în consecinţă mult mai puternică decât conexiunea convenţională, pur mecanică, prin *transmiterea* tehnicii seriale unei următoare generaţii de compozitori.

Ori, moştenitorii s-au prezentat ca o entitate plurifaţetată (Cage, Stockhausen, Babbitt, Berio) sub egida coordonatoare şi carismatică a lui Boulez şi nu ca un front comun inspirat de geniul lui Schönberg sau Webern. Moştenitorii nu mai sunt o şcoală, iar acţiunile lor pot fi receptate în cel mai bun caz drept o *complicitate internaţională* – un ultim „comintern" avangardist-serial. În noua sa accepţie, cel de-al treilea serialism, deja *integral* – dincolo de *procesualitatea atonală schoenbergiană* sau *pointilismul webernian* – capătă o puternică stimulare conceptuală atât prin imaginea *duratelor şi intensităţilor* lui Messiaen, cât mai ales prin ideea *multitudinii în sincronie* venind din direcţia *eterofoniei*.

Ar putea fi şi o legătură cauzală nu neapărat directă, însă relevantă, de delimitare, între decesul lui Webern – 1945 şi începutul cursurilor de la Darmstadt – 1946 şi, în egală măsură, decesul lui Schönberg – 1951 şi concomitenţa cauzală a eseului *Schönberg a murit* şi apariţia lui Boulez la *Ferienkurse* – 1952: două sfârşituri ale *Noii şcoli vieneze* şi, respectiv, două începuturi ale ultimului modernism avangardist.

Conţinuturile cutiei negre. Avangardismele de reacţie: determinarea antagonistă şi ofertele de depăşire a serialismului integral. Noţiunea de concepţie tehnică provizorie cu funcţie tranzitivă

➢ **Un serialism bun este un serialism... reciclat.** Ca tehnică, serialismul integral poate fi rezumat la hiperdeterminarea constituenţilor structural şi procesual (control integral), abordare conceptuală care a presupus şi extrapolarea seriei asupra celorlalţi trei parametri ai sunetului muzical (durata, intensitatea şi timbrul), neangajaţi în concepţiile lui Schönberg şi Webern. În acest sens, serialismul integral a funcţionat ca un *aspirator*, iar structura seriei ca un *burete universal hiperabsorbant.* Atingând o limită superioară a saturaţiei, s-a ajuns în situaţia în care nu mai rămăsese nimic important de absorbit şi astfel, serializării îi puteau fi supuse diverse tipologii de scriitură (aglomerări-rarefieri), de agogică (accelerări-decelerări), de intensitate (atacurile) sau de orchestraţie. Şi atunci, de ce nu ar putea fi serializate până şi *stilurile*?, aşa cum a propus tânărul Wolfgang Rihm în cadrul unei şedinţe la *Ferienkurse* de la

Darmstadt[1]. Pentru a doua oară, viitorul apărea drept unul exclusiv serial, al serializării totale.

Spaţiul conceptual – materia, parametrii, structura, procesul – fusese aspirat şi astfel asimilat în întregime, instaurând de ambele părţi ale Oceanului Atlantic consensul serial drept normă şi lege. Cu alte cuvinte, serialismul integral intrase într-un explicabil şi legitim *staticism.* Însă ca o compensare pentru *totalizare* şi *instituţionalizare*, serialismul pierdea accepţia avangardistă, ceea ce în consecinţă putea fi înţeles ca un viitor schönbergian deja instaurat şi ceea ce, în consecinţă, afirma inutilitatea propensiunii evolutive. Scopul fusese atins. Viitorul devenise prezent. Nu mai rămăsese nimic de evoluat.

Schimbarea statutului a însemnat, concomitent, şi deblocarea spaţiului conceptual – reactualizarea şi redeschiderea viitorului –, ceea ce s-a manifestat dialectic prin generarea propriului contrariu sub forma unei reacţii în lanţ şi determinând astfel apariţia mai multor *reacţii* conceptuale care se prezentau într-o perfectă legitimitate drept *avangardiste.* Spre deosebire de *staticismul* serial, acestea erau orientate exclusiv înspre viitor, fetişizând însăşi ideea de noutate, însă formulându-şi identitatea drept *alteritate absolută* a serialismului ca *referent negativ*, însă nu în intenţia de a-l disloca sau combate în calitatea lui de *hegemon*, ci de a nu mai lua în seamă o concepţie *eşuată*. Şi atunci, în aceeaşi logică dialectică a negaţiei, accesul înspre viitor ar putea fi garantat prin adoptarea oricărei soluţii diferite de serialism, adică diferite de verosimilitatea de a eşua într-un mod similar. Are loc un simplu transfer şi reatriburie a funcţiei evolutive.

Şi nu în ultimul rând, spre deosebire de Schönberg şi *progresismul* lui conceptual, compozitorii avangardelor *de reacţie* nu-şi propuneau imaginarea unui viitor pentru propriile idei, ci încercau o voluntară *desincronizare* de serialismul-ca-prezent printr-o insistentă lansare-înspre-viitor, imaginându-şi propria muzică drept una de după serialism. Cu alte cuvinte, chiar această *desincronizare* de serialism îi orienta înspre un viitor non-serial în calitatea lor de *agenţi ai viitorului*. Paradoxul situaţiei a constat în această surprinzătoare *desincronizare în simultaneitate* a prezentului-ca-trecut de prezentul-ca-viitor. Şi în aceeaşi opoziţie faţă de serialismul instaurat parcă pentru o mie de ani, avangardele *de reacţie* şi-au asumat *provizoratul* unor soluţii pur *tehnice* cu caracter *tranzitiv*. Până la urmă, sintagma weberniană – *Calea spre muzica nouă* – s-a dovedit în egală măsură o utopie și o metanarațiune, ambele eșuate.

[1] Întâmplare relatată în cadrul unei discuţii particulare care a avut loc între Octavian Nemescu şi subsemnatul.

➢ **Avangardismele de reacţie: repartizarea sarcinilor de dezinstalare.** În opoziţie cu celebra afirmaţie a lui Boulez – *oricare artist care nu practică serialismul este INUTIL* –, toţi compozitorii neangajaţi serial au procedat pornind de la ideea că este UTIL tot ceea ce NU ESTE serial.

Cu alte cuvinte, procedura a constat în *dezmembrarea* serialismului, cu întreg ansamblul efectelor constitutive, în părţile lui componente şi reformularea acestora într-un număr de accepţii conceptuale non-seriale:

(1) efectul de masă sonoră,

(2) suspendarea controlului procesual,

(3) disoluţia seriei ca idee în *nori* şi *fâşii* de sunete organizate în ansambluri organizate sintactic (micropolifonic), precum şi în ideea de *pată* sonoră sau *cluster*,

(4) intensificarea căutărilor în direcţia sintezei timbrale electronice şi chiar

(5) implicarea tehnicii de *stiluri serializate* (proto-polistilistica), ceea ce nu mai avea nimic în comun cu serialismul decât, poate, ca formă pervertită ironic a acestuia prin pastişă şi colaj.

Adunate laolaltă, concepţiile *de reacţie* parcă s-au constituit într-un *ghid de dezistalare*, *deconstrucţie* a serialismului cu scopul de *reciclare* în intenţia de a-şi asigura un autentic statut avangardist şi, concomitent, de a-şi garanta un loc în viitorul *noii muzici europene*.

➢ **Concepția stocastică**. În mod cert, simetriile şi geometrismul muzicii seriale i-au fost familiare tânărului arhitect Iannis Xenakis (1922-2001) nu doar în virtutea preocupărilor lui matematice. În urma contactului cu *serialismul pointilist* al lui Webern, cât mai ales cu *serialismul modal* al lui Messiaen[1], compozitorul-arhitect scrie lucrarea *Metastaseis* ('53-'54), implicând conceptul de *masă sonoră*, precum și ideea *ritmurilor non-retrogradabile*[2].

---

[1] Ca şi pentru Boulez, personalitatea lui Messiaen a exercitat o înrâurire determinantă asupra lui Xenakis, care îi frecventează cursurile în perioada 1951-'53 şi cu al cărui ajutor ajunge în *Grupul de cercetare a muzicii concrete* (din 1954).

[2] Dată fiind originea greacă a lui Xenakis, ideea de *masă sonoră* ar putea fi înţeleasă ca o trimitere la imaginarul antic al Haosului primordial, ceea ce nu ar fi o interpretare chiar eronată, chiar dacă şi una forţată. Mult mai plauzibilă ar fi explicaţia pragmatică, una care ar implica experienţa personală a compozitorului, în special participarea la luptele de stradă în Grecia – contextul unui *schimb de focuri* ca imagine sonoră a unui *haos* constituit în egală măsură

De aici şi ideea *seriilor temporale* ca şi constituenţi ai *procesualităţii de tip aleatoriu* (*stocastic*, descrisă în *Musiques formelles*, 1963) cu baza pe calcul matematic implicând *mulţimi de variabile.* Această *programare numerică a incertitudinii* – sintagmă paradoxală care atrage atenţia în primul rând ca trimitere critică la hipercontrolul procesualităţii de tip serial – miza pe gradele de densitate a scriiturii ca analogie a *masei* şi pe gradele de intensitate ca analogie a *energiei*, nu şi fără a implica *şirul lui Fibonacci* sau legitatea *secţiunii de aur.* Xenakis dislocă referenţialitatea psiho-afectivă (de la radicalismul expresionist şi până la intelectualismul combinatoric), substituind-o prin trimiterea directă la termenul antic grec *physis* (φύσις) cu sensurile de *a creşte*, *a evolua*, *a deveni* sau în accepţia latină de *natura* cu sensul *nasci – a se naşte*, *a fi născut*. În acest sens, lucrarea muzicală este concepută ca o *totalitate procesuală* a cărei *continuitate evolutivă* mizează pe *autoîntreţinere*.

Acest paradox – recursul la aparatul matematic pentru a produce efectul de masă sonoră – poate fi înţeles şi ca o hiperbolizare a tehnicii seriale de control structural-procesual. De aici şi imaginea de *desen tehnic* a unei „partituri" stocastice, ceea ce duce la concluzia că *haosul* masei sonore este doar o *simulare* a acestuia, un *mimetism* cu funcţia de *voalare* a faptului că în accepţia lui Xenakis *muzica* este doar consecinţa acustică a unor formule şi grafice: vizibilitatea unui *haos* care voalează *calculul* probabilistic care-l generează. Colaborarea cu dirijorul german Hermann Scherchen i-a oferit lui Xenakis posibilitatea de a publica o serie de articole în revista acestuia – *Gravesanner Blätter* (Gravesano, Elveţia) –, aşa cum observă Sharon Kanach[1], de la *The Crisis of Serial Music* (1955)[2] şi până la *Towards a Philosophy of Music* (1966).

Abordând într-un mod *ingenuu* şi aparent naiv problema crizei serialismului integral, Xenakis se întreabă într-o mod legitim *de ce trebuie serializat fiecare parametru al materialului muzical dacă drept consecinţă oricum apare efectul de masă sonoră* (obturând audibilitatea seriilor – O.G.)*, care poate fi elaborat direct ca masă sonoră şi nu în urma unor calcule combinatorice sofisticate?* Tehnica stocastică se impunea ca o *proiecţie de continuitate*, una în oglindă, continuând de acolo unde serialismului integral îşi epuizase potenţialul: în baza numitorului comun

---

din totalitatea traiectoriilor balistice a tuturor gloanţelor şi schijelor, precum şi sincronia acustică şi variabilitatea incontrolabilă a intensităţilor produse de împuşcături şi explozii.

[1] Sharon Kanach, *The Writings of Iannis Xenakis (Starting with "Formalized Music")*; în: *Perspectives of New Music*, Vol. 41, No. 1 (Winter, 2003), pag. 55.

[2] Iannis Xenakis, *The Crisis of Serial Music*, în: Gravesaner Blätter, nr. 1/1955.

al efectului de *masă sonoră*, devenise posibilă disoluţia complexităţii contrapunctice seriale direct în scriitura de masă sonoră în baza unui calcul statistic al probabilităţilor[1].

➢ **Concepţia micropolifonică.** În monografia intitulată *Music in the Twentieth and Twenty-first Centuries*[2], muzicologul american Joseph Auner i-l alătură lui Xenakis (n. 1922, Brăila) pe John Cage – muzica stocastică şi aleatorismul –, deşi ar fi trebuit, mai întâi, să i-l alăture pe un alt originar din România – pe György Ligeti (n. 1923, Târnăveni).

Iar dacă tehnica stocastică funcţionează la un nivel de *macro-abordare* a materialului muzical, atunci concepţia ligetiană poate fi reprezentată drept o răsturnare a celei dintâi în exact opusul său – nivelul *micro-abordării*, acesta formalizat ca *tehnică micropolifonică.* Iar dacă Xenakis pur şi simplu *topeşte* complexitatea contrapunctului serial într-o *masă sonoră cvasi-omogenă*, atunci Ligeti îl *pulverizа* în *nori de micropolifonii discrete*, ambele cazuri găsindu-şi finalitatea în efectul de *masă sonoră.*

Şi Xenakis, şi Ligeti[3] procedează prin hiperbolizare – împingere înspre limita ultimă, forţând-o însă în direcţii diametral opuse şi

---

[1] "Iannis Xenakis formalized the application of the mathematics of probability in music composition. He cited a perceived «crisis of serial music» as leading logically to a statistical approach to composition rather than a melodic one. When polyphony is sufficiently dense and complex, he posited, «The enormous complexity prevents one from following the tangled lines and ... what will count will be the statistical average of isolated states of the components' transformations at any given moment»; Christopher Dobrian, *Realtime Stochastic Decision Making for Music Composition and Improvisation*, p. 1.

[2] Joseph Auner, *Music in the Twentieth and Twenty-first Centuries*, W. W. Norton and Company, New-York/London, 2013.

[3] Nu poate fi trecută cu vederea asemănarea între destinele celor doi compozitori. În cazul lui Xenakis este vorba despre întreruperea studiilor la Atena prin începutul în 28 octombrie 1940 a războiului italiano-grec şi o amplificare a acestuia în aprilie 1941 prin implicarea Germaniei naziste de partea Italiei lui Mussolini. Compozitorul aderă la Frontul de Eliberare Naţională, iar din decembrie 1944, în timpul Legii marţiale, ca membru al tineretului comunist, Xenakis ia parte la mişcări de stradă şi confruntări armate cu trupele engleze. În consecinţă, fugind de pericolul arestării, el ajunge la Paris în 1947. La rândul lui, după studiile muzicale la Cluj în 1941 şi Budapesta, deja în timpul regimului hortist, Ligeti ajunge în brigăzile de muncă forţată. Membri ai familie ajung în lagărul Mauthausen-Gusen, iar ambii părinţi sunt trimişi la Auschwitz, supravieţuind doar mama. În 1949 tânărul compozitor revine la Budapesta, unde îşi încheie studiile superioare şi devine cadru didactic la *Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem*. În decembrie 1956, după reprimarea sângeroasă de

împingându-se de la acelaşi referent structural – contrapunctul serial. Asemănarea între cei doi poate fi continuată şi prin experienţa dobândită în practica tehnicii seriale, cât şi prin experimentele din domeniul muzicii electronice. Cu atât mai interesante apar concluziile atât de diferite pe care fiecare compozitor le formulează deja sub forma propriei concepţii componistice.

Lăsând în spate Budapesta invadată de tancurile sovietice, Ligeti intră într-o următoare perioadă a vieţii şi creaţiei şi o face sub egida crezului în tehnica serială[1]. A frecventat *Cursurile de vară de la Darmstadt* şi, concomitent, a lucrat la *Cologne Electronic Music Studio*, pentru ca mai târziu să abandoneze instituţia pentru *Cologne School of Electronic Music*, parcă într-un paralelism cu angajarea lui Xenakis la *Grupul de cercetare a muzicii concrete* (GRMC).

Interesul pentru muzica electronică este pentru Ligeti sinonim cu opţiunea pentru studiul *texturii*, cu atât mai mult cu cât şi concepţia *micropolifonică* propriu-zisă izvorăşte chiar din procedura suprapunerii succesive a tot mai multe *straturi* de material muzical. În acelaşi timp, Ligeti procedează parcă la *emanciparea* sonorităţii de calitatea electronică, rescriindu-şi, practic, propriile lucrări în variante pur acustice[2]. O primă lucrare dintr-un şir de compoziţii texturale a fost *Atmosphères* (1961), după care au urmat, spre exemplu, secţiunea *Kyrie* din *Requiem* (1963-65), *Lux Aeterna* (1966), *Lontano* (1967), toate patru reprezentative pentru termenul *micropolifonie* inventat şi introdus în circuit de Ligeti însuşi.

Acest termen indică accepţia extinsă a procedurii polifonice în comparaţie cu sensul tradiţional, renascentist, baroc, clasic vienez sau romantic. Faţă de aceste patru referinţe istorice, invenţia lui Ligeti ar putea fi considerată drept o *falsă* polifonie, deoarece nu este vorba despre un contrapunct propriu-zis, ci doar despre un *efect* contrapunctic-polifon care decurge din concomitenţa verticală, tehnica de *canon*, a mai multor *mini*-grupuri sonore indivizibile cu valoare motivică.

Este vorba despre preferinţa lui Ligeti pentru pentru „«secvențe omogene de intervale, în special scara cromatică»”, cu

---

către sovietici a Revoluţiei ungare, Ligeti ajunge la Viena, ulterior stabilindu-se la Köln.

[1] Richard Steinitz, *György Ligeti: Music of the Imagination*, London: Faber and Faber; Boston: Northeastern University Press, 2003, pag. 73-74.

[2] Spre exemplu, lucrarea *Atmosphères* are la baza ei conceptuală lucrarea *Pièce électronique No. 3* (1957-58).

> rezultatul că „«dispunerea verticală a acestui material are drept consecinţă o îngrămădire a tonurilor vecine. Nu mai sunt (importante – n. n.) în primul rând intervalele care constituie structura, ci relațiile de densitate, distribuția registrelor și diferite deplasări în construirea și descompunerea verticalei.»"[1] În completare vine opinia lui Constantin Floros care descrie cele trei nuclee tehnice ale concepţiei *micropolifonice*: 1) baza micropolifoniei rezidă în recursul componistic la tehnica de canon; 2) relațiile ritmice sunt alterate în așa fel încât nicio voce să nu fie ca oricare alta în ceea ce privește ritmul și 3) texturile muzicale în micropolifonie favorizează un număr extrem de voci[2].

În esenţă, metoda se rezumă la tehnica de structurare extrem de detaliată a scriiturii: (1) drept "cărămidă" de construcţie serveşte *mini*- sau *micro*-unitatea motivică indivizibilă, câteva sunete omogene sau eterogene ritmic; (2) scriitura este constituită prin multiplicarea *micro*-entităţilor atât în consecuţie, cât, mai ales, în sincronie verticală. Conţinutul şi extensia pot să fie diferite, iar limita de multiplicare şi grupare a "cărămizilor" ţine doar de decizia compozitorului.

Spre deosebire de procedura stocastică a „norilor” lui Xenakis, Ligeti controlează scriitura cu multă acurateţe până în cele mai mici detalii, deoarece este evidentă intenţia compozitorului de a opera cu

(1) elemente – *micro*-structuri, blocuri texturale cu diverse densităţi şi "coloraţie" timbrală –, organizând astfel

(2) procese – interacţiunea "cărămizilor" între ele pe arii restrânse sau extinse[3], direcţii evolutive "amorsate" la nivelul ansamblurilor *micro*-

---

[1] Gyorgy Ligeti, *Metamorphoses of Musical Form* (1958), in Die Reihe, Vol. 7 (Form - Space), English ed. (Bryn Mawr: Presser, 1965), pag. 5-19; în: Jonathan W. Bernard, *Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti's Problem, and His Solution*, articol publicat în: *Music Analysis*, Vol. 6, No. 3 (Oct., 1985), pag. 207-236. Textul este postat pe Internet şi poate fi descărcat de la adresa: http://sites.nd.edu/choral-lit/files/2018/10/Ligeti-Inaudible-structures.pdf

[2] Constantin Floros, *György Ligeti: Beyond Avant-garde and Postmodernism*, Frankfurt am Main: PL Academic Research, 2014, pag. 90.

[3] Acest tip de interacţiune este foarte bine surprins în expresia *internal animation*. Explicaţia pe care o formulează autorul textului este următoarea: "How fast notes in each part move in relation to each other and also in relation to the entire composition", în: *Micropolyphony: Motivations and Justifications Behind a Concept Introduced by György Ligeti* (A Partial Analysis of *"Atmosphéres"* by Mehmet Okonşar), pag. 16.

polifonice (grade de transformare a *micro*-motivelor) cu rezultante la nivelul totalităţii masei sonore (dinamică, timbralitate, atacuri şi în general scriitură) –, pentru a obţine anumite

(3) efecte – transformări evolutive ale masei sonore controlate –, foarte precis definite ca atare pe ambele coordonate ale constituirii verticale şi orizontale.

Astfel, efectul *polifonic* poate fi rezumat la relaţia care se stabileşte între *micro*-elementele constitutive pornind de la efectul calculat al alăturării simple între două *micro*-elemente şi până la includerea gradată a tot mai multora, ajungând, spre exemplu, până la toate cele patruzeci şi opt de partide din *Atmosphéres*.

Este vorba aici despre obţinerea mai multor *rezultante* sonore.

(1) Amplificarea scriiturii prin adăugarea a noi şi noi *micro*-elemente produce noi şi noi ansambluri, tot mai extinse şi mai complexe, de *polifonii rezultante* – deoarece sincronia simplă între două perechi *micro*-motivice structurate ca două "contrapunctări" distincte generează efectul unei a treia, diferită la rându-i de fiecare dintre cele două constitutive. Rezultanta acustică globală este de *masă sonoră*, însă una decelabilă în ansambluri polifonice tot mai mici până la nivelul primar indivizibil. Cu alte cuvinte, diferenţa între metodele lui Xenakis şi Ligeti constă în alegerea *referinţei* generatoare de sonoritate: (a) formula matematică pentru metoda *stocastică* a lui Xenakis şi (b) materialul muzical propriu-zis, elaborat ca atare până în cele mai mici amănunte pentru metoda *micropolifonică* a lui Ligeti.

(2) Tot astfel stau lucrurile şi în planul duratelor, deoarece chiar simpla sincronie a două *micro*-motive constituite ca două ritmuri diferite va produce un *ritm rezultant*[1].

(3) Spre deosebire de producerea *polifoniilor* şi *ritmurilor rezultante* în planul orizontal al scriiturii, în planul vertical sunt produse *clustere* şi *acorduri rezultante*, cu densităţile şi dinamica aferente.

De aici rezultă o impresionantă relaţionare dialectică între cele două planuri interdependente pe care concepţia *micropolifonică* le generează şi le susţine într-un mod coerent: primul, planul structurilor *notate* inaudibile şi al doilea, planul sonor al structurilor *rezultante*[2].

---

[1] Expresia *rhythmical rezultant* aparţine lui Josef Moyseievich Schillinger (1895-1943), compozitor, teoretician şi profesorului de compoziţie originar din Ukraina; în: *Mycropoliphony*, pag. 24-27.

[2] A se vedea în acest sens *Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti's Problem, and His Solution* de Jonathan W. Bernard, în: *Music Analysis*, Vol. 6, No. 3 (Oct.,

Această dialectică îşi găseşte rădăcinile încă în muzica ultimelor decenii ale secolului al XIX-lea romantic, însă devine o problemă de *actualitate evolutivă* doar în secolul al XX-lea, în special începând cu atitudinea lui Claude Debussy faţă de structură şi starea ei sonoră[1].

Situată între sunet muzical şi zgomot, însă în egală măsură şi "o muzică idiosincratică, inspirată din orice de la studio electronic analog până la geometrie fractală şi grafism"[2], concepţia micropolifonică a lui Ligeti poate fi considerată pe bună dreptate în calitatea ei de *liant* între *pointilismul* webernian şi *spectralismul* care urma să vină. Poziţionând-o astfel, şi chiar cu o evidentă propensiune progresiv-avangardistă, greutatea cade pe termenul *polifonie*, ceea ce ar trimite totuşi şi întâi de toate, înspre Webern.

Sensul termenului grecesc πολύφωνος (polifonos) nu este folosit de Ligeti în accepţia palestriniană sau bachiană, unde *polifonia* era doar un efect decurgând din suprapunerea mai multor orizontalităţi melodice, ci în accepţia lui directă, traductibil deloc surprinzător ca *plurifonie*, *multitudine sonoră sincronă* sau de-a dreptul *masă sonoră*. Iar ca procedură propriu-zis contrapunctică, de relaţionare a *micro*-grupurilor de sunete, ca cea mai potrivită se dovedeşte a fi tehnica de *canon*. Drept o posibilă referinţă, una negativă, poate servi Partea I a *Simfoniei op. 21* de Webern, unde operarea pe *ţesătura* sonoră s-a rezumat la *rarefierea extremă* a scriiturii – sunetele ca „schije" ale unui obuz explodat –, la o rezoluţie de această dată de *microscop*, unde *punctiformităţile atomizate*

1987), pag. 207-236. Textul este postat pe Internet şi poate fi descărcat de la adresa: https://www.jstor.org/stable/854203

[1] Edison Denisov, *О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси* [Despre unele particularităţi ale tehnicii compoziţionale a lui Claude Debussy], în: Edison Denisov, *Современная музыка и пробдемы эволюции композиторской техники* [Muzica contemporană şi problemele evoluţiei tehnicii componistice], Moskva: *Советский композтор*, 1986. Ar fi relevante câteva citate din acest text: (1) „Această muzică nu va supravieţui, deoarece nu are formă" (Vincent d'Indy, în: Vuillermoz. E., *Histoire de la musique*, Paris: Fayard, 1949, p. 335; (2) pentru Debussy „forma niciodată nu reprezintă un dat" şi Debussy „preferă structuri în care severitatea este amestecată cu libertatea alegerii", în: Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Paris: Edition du Seuil, 1966, p. 346) şi „La Debussy forma se naşte prin inventarea fiecărui moment care se înnoieşte necontenit" (*Le problème du temps dans la musique nouvelle* , Paris: Editions Klinchsieck, 1968, pag. 262). Acest din urmă citat într-un mod direct parcă trimite la concepţia ligetiană.

[2] Amy Bauer, "*Composing the Sound Itself": Secondary Parameters and Structure in the Music of Ligeti*, în: Indiana Theory Review, Vol. 22, No. 1 (Spring 2001), pag. 37.

ale sunetelor disparate parcă *atârnă agăţate într-o suspensie congelată*[1]. Însă dacă Webern destrăma continuitatea şi coerenţa linearităţii melodice recurgând la *canon* drept ultima garanţie a structuralităţii, la Ligeti *canonul* este folosit ca procedeu de „forjare" a sunetelor în *grupuri discrete relaţionate polifonic* şi asamblarea lor în *clustere evolutive*, care la rândul lor sunt funcţii ale unei *procesualităţi texturale cvasi-statice*[2]. Aceasta este consecinţa unei *suprasaturaţii contrapunctice* sau, mai detaliat, *canonice*, exact opusul extrem al prototipului webernian[3].

Esențializând, întreaga aglomerație conceptuală a celui de-al treilea modernism muzical avangardist este fundată în special pe ideea de *masă sonoră*. Iar aceasta din urmă impune o reformulare radicală a determinantelor prin care sunt definite noile imperative structural-procesuale, de această dată definitiv post-seriale:

(1) atât *rarefierea pointilistă* la Webern, cât şi *masificarea* la Ligeti produc acelaşi efect al *stazei* şi *suspensiei*, chiar dacă au un numitor

---

[1] Anume aceste *goluri* „siderale" între sunetele *pointiliste* ale lui Webern şi nu preocupările pentru budismul zen ar fi putut servi ca prototip pentru un alt tip de hiperbolizare, cel al lui John Cage – celebra şi controversata lucrare *4'33''* (1952).

[2] Robert L. Rollin, *The Genesis of the Technique of Canonic Sound Mass in Ligeti's "Lontano"*, în: Indiana Theory Review, Vol. 2, No. 2 (Winter, 1979), pag. 23-33, Indiana University Press. Textul este postat pe Internet şi poate fi descărcat de la adresa: https://www.jstor.org/stable/24044757?seq=1

[3] „From a global perspective, the supersaturated canon is a mid-level music construction based on ancient canon structures for the micropolyphony improvements in Ligeti's compositional planning, primarily in *Atmosphères* excerpt from measures 44-53. Following Vitale (2016), the supersaturated canon is a musical symbolic approach which it is assembled by multiple individual melodic layers primed in overlapping manner. On the canon in a Ligeti-like compositional manner, notably in *Atmosphères*, a myriad of instrumental voices pipe up pitch sequences in a definite range interchanging half-tones and whole-tones intervals. It results in a wide moving chromatic clusters with which the harmonic saturation provides the non-melodies recognition of melodies but continuously floating sound textures iridescences"; în: Vitale, Claudio Vitale. *Bewegungsfarbe e cânone sobressaturado: Atmosphères de György Ligeti*. Revista Vórtex, v. 4, n. 2, 2016, pag. 11; citat în: *Analysis of Ligeti's Supersaturated Canon in Atmosphères by Means of Computational and Symbolic Resources* de Ivan Eiji Simurra şi Rodrigo Borges, pag. 4. Textul este postat pe Internet şi poate fi descărcat de la adresa: https://eitam5.nics.unicamp.br/wp-content/uploads/2020/12/EITAM5-paper_22_SimurraI_BorgesR-pp_305-317.pdf

diferit: *imponderabilitatea sideralǎ* la Webern şi *greutatea hipergravitaţională* la Ligeti (şi deopotrivă, la Xenakis);

(2) *voalarea* structurii ca indeductibilitate a vreunei coerenţe „discursive", dar şi a schemei compoziţionale sau tipului de organizare sonoră. Atât *dublul canon* în cazul primei părţi din lucrarea lui Webern, cât şi relaţionarea *micropolifonică*, spre exemplu, în *Lontano* de Ligeti nu oferă nicio posibilitate de *însoţire analitică* a audiţiei, una facilă ca în cazul lucrărilor lui Bach sau Beethoven, Chopin, Schumann, Brahms, Bruckner sau chiar și Mahler;

(3) deplasarea de la accepția structurală a *articulației* înspre accepția de *fază procesuală*, definibilă prin dialectica *aglomerare-rarefiere scriiturală*, *accelerări-decelerări* de tempo, și, deopotrivă, *mutație timbrală*. Deplasarea „discursivă" nu mai este realizată prin mijloacele tradiționale ale legităților cezurii, a cadențelor sau a segmentelor redundante, ci prin *phase shift* sau *switch* (reconexiuni timbral-scriiturale);

(4) are loc substituirea principiului „tematic" (seria și cele patru tipuri de expunere) și „tonal" (ca tipologie de organizare sonoră – contrapunctul serial) prin recursul exclusiv la *timbru* și *scriitură* în calitatea lor de producătoare de structură și proces. Constante ale gândirii muzicale componistice ajung să fie două entități până atunci secundare, chiar dacă ar fi să luăm drept referință concepția impresionismului muzical. Cazul concepțiilor stocastică și micropolifonică prezintă un cu totul alt nivel al *exclusivității*.

Cu alte cuvinte, întreaga evoluție a gândirii muzicale moderniste parcă ar fi fost orientată în acumularea unei experiențe conceptuale suficiente pentru a înfăptui ideea de *masă sonoră* în calitate de concepție de vârf în planul artei componistice.

Epilog provizoriu

Concepțiile *stocastică* și *micropolifonică* sunt, dincolo de orice polemici, două concepții componistice majore ale celui de al treilea modernism avangardist. Ambele realizează principiul *masei sonore*, putând fi considerate pe bună dreptate drept continuarea genealogică directă a importanței pe care începând cu impresionismul muzical o capătă *timbrul* și *scriitura*. Însă dincolo de caracterul explicit anti-romantic al muzicii lui Debussy, concepția *masei sonore* recurge la *timbru* și *scriitură* nu doar în calitatea lor de alternativă la tonalitatea hipercromatizată și pluricentrică ca în cazul reacției impresioniste la Post-

Romantism sau la abuzul hiperstructural al serialismului integral. Ambii parametri devin generatoare directe de structură, formă și proces, într-o analogie perfectă cu funcția pe care, spre exemplu, a avut-o în Clasicismul vienez organizarea sonoră tonal-funcțională și parametrul tematic. În această genealogie se încadrează organic și recursul la *experimentele* (și lucrările) *electronice* pe care ambii compozitori le-au întreprins în calitate de „antrenament" de laborator.

Pornind de la *formalizarea* muzicii prin formule matematice (Xenakis) și, la rându-i, de la principiul *contrapunctic* într-o ipostază *micropolifonică* (Ligeti), cei doi compozitori ajung la realizarea în lucrările lor a *masificării sonore*. Însă deja aici devine evidentă nevoia unei diferențieri între *muzica stocastică* - reacție directă și radicală la serialismul integral, un autentic avangardism de reacție, și concepția *micropolifonică* autoreferențială. Cu alte cuvinte, ar putea fi vorba despre dihotomia *mecanic* (Xenakis)-*organic* (Ligeti).

Mai mult, lucrările *stocastice* afișează și prezența unui constituent *aleatoric*, pe când compozițiile *micropolifonice* trădează, în concordanță cu organizarea micro-contrapunctică, o puternică înrâurire *eterofonică*.

Astfel, chiar în pofida calității avangardiste, creația lui Ligeti ar putea fi reprezentată, întâi de toate, drept una pentru care referențialitatea serialismului integral este doar una de plan secund, și asta chiar și în pofida interesului pentru serialism, manifestat într-o etapă anterioară, spre deosebire de creația lui Xenakis. Iar această aparentă „singurătate" și „suficiență" (ca sinonime cu integritatea) ale lui Ligeti ar trimite atât la rădăcinile (și nostalgiile) lui culturale transilvănene[1], cât și la calitatea de „agent de influență" al școlilor avangardiste est-europene ajuns prin voia conjuncturilor destinale în câmpul avangardelor din Vestul Europei.

În final, ar fi de constatat calitatea *axială* (adică, *tare*, *solidă*) pentru ultimul modernism avangardist a aspectului de *masă sonoră* în virtutea descendenței genealogice și astfel, mai ales, drept concepție care (încă) menține figura compozitorului drept autor unic și exclusiv al compoziției interpretate, fără a fi cedat în fața unor imperative estetice-ideologice *(moartea autorului)* și fără a fi delegat (direct sau distributiv) funcțiile auctoriale către interpreți.

O ultimă întrebare, însă, rămâne nesoluționată: dacă există și care ar putea fi explicația unificatoare pentru toate trei concepțiile – serialism integral, muzică stocastică și micropolifonie? Și asta deoarece toate trei

[1] Este de remarcat faptul că și György Ligeti, și Iannis Xenakis, dar și György Kurtag, s-au născut în România și, în egală măsură, au fost vorbitori de limbă română.

acționează în virtutea unui singur *invariant* al masificării, în cazul fiecărei concepții existând însă câte o explicație conceptuală particulară: (1) serialismul integral înrădăcinându-se în concepția neo-modală a lui Messiaen, (2) muzica stocastică apărând ca o *extracție* conceptuală (ca o formalizare matematică-probabilistică) din ecuația celui dintâi, iar (3) micropolifonia trăgându-și seva mai degrabă din principiul *eterofoniei*.

(va urma)

BIBLIOGRAFIE

A. Monografii

Auner, J., *Music in the Twentieth and Twenty-first Centuries*, W. W. Norton and Company, New-York/London, 2013

Blume, F., *Classic and Romantic Music: A Comprehensive Survey*, New York: W. W. Norton, 1970.

Boulez, P., *Relevés d'apprenti*, Paris: Edition du Seuil, 1966

Călinescu, M., *Cele cinci fețe ale modernității*, Iași: Polirom, 2005

Denisov, E., *О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси* [Despre unele particularităţi ale tehnicii compoziţionale a lui Claude Debussy], în: Edison Denisov, *Современная музыка и пробдемы эволюции композиторской техники* [Muzica contemporană şi problemele evoluţiei tehnicii componistice], Moskva: *Советский композтор*, 1986

Dumitru, T., *Rețeaua modernităților: Paul de Man – Matei Călinescu – Antoine Compagnon*, București: Editura Muzeul Literaturii Române, 2016

Floros, C., *György Ligeti: Beyond Avant-garde and Postmodernism*, Frankfurt am Main: PL Academic Research, 2014

Steinitz, R., *György Ligeti: Music of the Imagination*, London: Faber and Faber; Boston: Northeastern University Press, 2003

Vuillermoz, E., *Histoire de la musique*, Paris: Fayard, 1949

B. Articole în reviste

Bauer, Amy, *Composing the Sound Itself: Secondary Parameters and Structure in the Music of Ligeti*, în: Indiana Theory Review, Vol. 22, No. 1 (Spring 2001)

Bernard, Jonathan W., *Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti's Problem, and His Solution*, în: *Music Analysis*, Vol. 6, No. 3 (Oct., 1987),

Boulez, P., *Schoenberg est mort*, *The Score and IMA Magazine*, nr. 6 (din mai 1952)

Kannach, Sharon, *The Writings of Iannis Xenakis (Starting with "Formalized Music")*; în: *Perspectives of New Musici*, Vol. 41, No. 1 (Winter, 2003)

Kerman, J., *A Few Canonic Variations*, în: Critical Inquiry Volume 10, Number 1, Sep., 1983

Rollin, Robert L., *The Genesis of the Technique of Canonic Sound Mass in Ligeti's "Lontano"*, în: Indiana Theory Review, Vol. 2, No. 2 (Winter, 1979)

Taddei, Barbara, *Da Franz Woyzeck a Raymond Norwood Bell: Rimandi testuali a* Woyzeck *di Georg Büchner in* Geblendeter Augenblick *di Gert Jonke* (2014), în *RiCognizioni: Rivista di Lingue, Letterature e Culture Moderne*, Torino: Universita di Torino, nr. 1/2014

Vitale, Claudio, *Bewegungsfarbe e cânone sobressaturado: Atmosphères de György Ligeti*. Revista Vórtex, v. 4, n. 2, 2016

Xenakis, Iannis, *The Crisis of Serial Music*, în: Gravesaner Blätter, nr. 1/1955

C. Webografie

Dobrian, Christopher, *Realtime Stochastic Decision Making for Music Composition and Improvisation*, p. 1. Textul este postat pe Internet și poate fi accesat la adresa:

https://music.arts.uci.edu/dobrian/AP2013/XenakisMattersDobrianChapter. pdf

Okonşar, Mehmet, *Micropolyphony: Motivations and Justifications Behind a Concept Introduced by György Ligeti* (A Partial Analysis of *Atmosphéres*). Textul este postat pe Internet şi poate fi descărcat de la adresa:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/92/Ligeti-Micropolyphony.pdf

Simurra, Ivan Eiji, borges, Rodrigo, *Analysis of Ligeti's Supersaturated Canon in Atmosphères by Means of Computational and Symbolic Resources*, pag. 4. Textul este postat pe Internet şi poate fi descărcat de la adresa:

https://eitam5.nics.unicamp.br/wp-content/uploads/2020/12/EITAM5-paper_22_SimurraI_BorgesR-pp_305-317.pdf

SUMMARY

Oleg Garaz

The third avant-garde modernism (I)
From integral serialism to sound mass

The third musical modernism (1946-1968) is the turning point in the evolution of world music. It is the moment of maximum relevance, even if it is also the last, of the Enlightenment idea of cultural progress in its ultraradical forms. At the same time, it is also the last episode of the third modernity, after the Renaissance and the Age of Enlightenment. Two world conflagrations fragmented it into three distinct 'othernesses', three cultures and ideologies that presented themselves as three distinct realities without any hint of genealogy. And this turbulent, controversial avant-garde end of the era was intended to be, in fact, a new beginning of musical culture. Just as the second modernism, the interwar modernism, was a new beginning, of anteriority. And just as the first, pre-war modernism was intended to be. Chronological consequences and even within the same century proved irrelevant, given the 'futurist' tendency - forward into the future along new musical paths, already reinvented for a third time. Hence the Darmstadt Summer Courses initiated in 1946. Hence the reinvention of serialism as ultra-serialism, one that had nothing in common with Anton Webern's pointillism. Hence the headlong advance through several conceptual projects - ultraserialism (Boulez & Co), electronic music (Babbitt), aleatoric music (Cage), concrete music (Schaeffer), stochastic music (Xenakis), micropolyphonic music (Ligeti). Hence the new conceptual dominance of sound mass.