

## Al treilea modernism avangardist (II)

### De la aleatorism la conținutul „cutiei negre”

Oleg Garaz

(continuare din *Revista MUZICA nr. 2 / 2023*)

**Sistemele de organizare sonoră: „combustibilul” evoluției conceptuale.** Miza pe *scriitura* de tip *masă sonoră* și pe *constituenta timbrală* ca factori generatori de formă și proces se înscrie drept o următoare achiziție majoră a gândirii muzicale europene. Genealogia acestei stări de fapt poate fi urmărită observând modelele istorice ale organizării structurale de profunzime *sub-formală*: (1) *modală-monodică* și (eterofonic)-*contrapunctică* (Ev Mediu și Renaștere), (2) *tonal-funcțională* în egală măsură *contrapunctică* și *omofonă* (Baroc), continuând cu hegemonia *omofoniei* în perioadele Clasicismului vienez și a Romantismului, și până la urmă adoptând ipostaza (3) *atonală* și din nou *contrapunctică* (dodecafonic-serială, Noua școală vieneză). În cel mai larg sens al ei, atonalitatea devine sistemul de organizare sonoră dominant pe durata celei de a treia modernități muzicale a secolului XX cuprinsă între limitele ei geografice deja euro-americane.

O observație importantă este că negocierea fiecărui nou salt evolutiv a fost înfăptuită prin intermediul *sistemelor de organizare sonoră*. Și asta într-o opoziție cu starea de lucruri din câmpul gândirii asupra *forme*, parametru de ordin secund, care prin organizarea lui urma fidel mutațiile din planul *scriitural*. Spre exemplu, relevantă în acest sens este starea de lucruri din cadrul Clasicismului vienez și a Romantismului. În planul *compoziției* forme nu este de găsit nicio componentă de ordin implicit muzical: ideea de *schemă compozițională*, *structură* și, respectiv, *procesualitate*, toate trei pot fi identificate ca fiind determinante de substanță explicit *logică*, și prin extensie, teatral-filologică.

Fie este vorba despre (1) trinitatea silogistică de substanță filosofică *teză-antiteză-sinteză* (concepția clasică *Allegro de sonată* cu o aplicabilitate cvasi-universală în planul genurilor), fie despre (2) dramaturgia de substanță teatrală („personale” – temele, trama „conflictuală” – planul armonic-tonal, „subiectul” narat – amorsarea, evoluția și consecințele „conflictului”, după aceeași *teză-antiteză-*

*sinteză*), fie despre (3) conținutul standardizat al părților întregului ciclu de sonată (p. I – *homo agens*, p. II – *homo sapiens*, p. III – *homo ludens* și p. IV – *homo communius*)<sup>1</sup>, fie despre accepția de *psihodramă* (antagonismul *masculin-feminin* – tema principală versus blocul tematic secund)<sup>2</sup>, toate patru cazurile țin de organizarea discursivă de tip *narativist*. Ori anume logica *narativă* determină nevoia unui foarte strict control atât asupra *structurii și procesului*, cât și asupra întregii compoziții ca *ciclu* asamblat din micro- și macro-*articulații discrete*.

Evoluția în planul schemelor compoziționale se prezintă astfel drept indiciu al mutațiilor din planul *sistemelor de organizare sonoră* – o imensă *fluctuație* istorică arcuită pornind de la modalismul originar al schemelor compoziționale lungi (rondo-variaționale, Ev Mediu-Renaștere, inclusă aici fiind și forma ciclică de ordin superior a *misei*), intensificate la maxim și dezbrucate în logica lor structurală a Clasicismului vienez (recursul la invariantul tripodic), urmate de o disoluție gradată tot mai pronunțată a articulațiilor (Romantismul târziu și Postromantismul) și „topirea” structurilor discrete în șuvoiul procesual atonal al dodecafonișmului serial (principiul ciclic al *suitei* și schema compozițională *neo-rondo-variațională*)<sup>3</sup>.

Cu alte cuvinte, cele trei modernisme ale ultimei modernități muzicale sunt într-un mod tot mai insistent orientate în direcția disoluției ideii de *articulație discretă* și a suspendării tot mai evidente a *controlului procesual*. Ceea ce situează în prim plan nivelul ierarhic sub-formal care sunt *sistemele de organizare sonoră*.

Deja la nivelul avangardelor postbelice, ca *tehnică și stil* de ieșire din varianta dodecafonic-serială a atonalismului, serialismul integral inevitabil cedează în favoarea *masei sonore* (cu variantele *electronică, stocastică și micro-polifonică*) focalizate explicit pe căutarea posibilităților de *disoluție* a oricărui tip de organizare compozițională ca succesiune de *articulații discrete*. Întreaga lucrare devenea astfel o singură *unitate*

---

<sup>1</sup> Mark Aranovsky, *Симфонические искания: проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов. Исследовательские очерки* [Cățuri simfonice: problema genului simfonie în muzica sovietică a anilor 1960-1975. Cercetări analitice], Leningrad: Sovetski Kompozitor, 1979, p. 27.

<sup>2</sup> Marcia J. Citron, *Gender and the Musical Canon*, Urbana and Chicago: Illinois University Press, 2000.

<sup>3</sup> Drept referință istorică aici servește principiul rondo-ului variațional în creația lui J. S. Bach, așa cum acesta este tratat în V. Protopopov, *Принципы музыкальной формы И. С. Баха* [Principiile formei muzicale ale lui J. S. Bach], Moskva: Muzka, 1981. În paralel cu funcționarea principiului *rondo-variațional* (formele extensive lungi), muzicologul analizează în amănunt emergența și funcționarea principiului *da capo* (invariantul tripodic, intensiv scurt) în lucrările instrumentale și vocale bachiene.

*procesuală integră*. Calea spre muzica nouă adoptase o direcție complet diferită de viitorul serialist al lui Anton Webern.

**Modelul avangardist al radicalismului experimental.** Un alt tip de reacție explicit anti-serialistă, unică în insolitul ei, este suspendarea *controlului procesual* și, progresiv, a oricărui tip de control (controlul compozitorului, al interpreților sau al materialului). Această căutare își găsește forma pură în concepția *aleatorică*, într-o sinonimie graduală cu *indeterminarea*. Dacă până la urmă este vorba despre o acțiune concertată de reacție anti-serială (masă sonoră + aleatorism), respingerea asumată a ideii de *control* în calitate de metodă și tehnică exclusivă o adoptă doar aleatorismul<sup>1</sup>. Declarație conceptuală, manifest, tehnică de lucru, ideologie, estetică și până la urmă filosofie. Acestea ar fi accepțiunile aleatorismului în gândirea compozitorului american, elev al lui Henry Cowell (1933) și Arnold Schönberg (1933-35), care a fost John Cage.

➤ *Suspendarea absolută ca referință conceptuală absolută.* Ca referință extremă (moment zero) a ideii de suspendare a controlului poate servi celebra „compoziție” (în realitate, performance) a acestuia – 4'33” în trei părți<sup>2</sup> (1952, pentru orice instrument<sup>3</sup> sau componentă)<sup>4</sup> –,

---

<sup>1</sup> *Alea* este numele jocului cu zarurile numit *tabula* (table) în culturile antice ale Greciei și Romei. Acțiune fundată mai degrabă pe noroc (jocul șanselor) decât pe îndemănare, pricepere și iscusință.

<sup>2</sup> În 1962 vede lumina zilei 4'33” nr. 2 cu titlul 0'00”. O informare detaliată asupra vieții și creației în: James Pritchett, *The Music of John Cage*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1993.

<sup>3</sup> O formă de *intedeterminare* poate fi observată încă în *Arta fugii* de Bach. Este vorba atât despre absența indicațiilor privind componenta, cât și specificarea instrumentelor angajate în interpretarea lucrării.

<sup>4</sup> Ori, într-o opoziție adecvată cu *liniștea* s-ar situa nu atât *sunetul muzical* (chiar și într-un veșmânt conceptual serial), cât mai degrabă *zgomotul* (conceptul *noise-ului*). Și atunci la cealaltă extremă s-ar situa mai târziu, proiectul *Merzbow* (în germ. Merzbau sau în jap. Merutsubau, inițiat în 1979) al japonezului Masami Akita prin genul *harsh* și *electronic noise*, situat între „bruitism” extrem (*Amalgamelody* și *Requiem*, albumul *Merzbeat*) și *zgomot alb* (albelele *Pulse Demon*, *Dharma*, *Peace For Animals* și *Mercurated* sau piesa *Woodpecker No. 1*). Aceste performance-uri acustice ca opoziție la *liniștea* lui Cage, percepută mai degrabă (totuși) ca *muțenie*, își găsesc referința potrivită în esența sonorului însuși, în fundamentele lui *pre-muzicale*, „dezordonate”, „haotice”, ca o expresie a *hybris-ului* primordial. Ca durată absolută a sonorității (cea mai durabilă compoziție interpretabilă vreodată) ar fi *As Long As Possible* (1987, piesă pentru orgă) de John Cage.

în calitatea ei de marcaj al limitei conceptuale de la care poate porni numărătoarea taxonomică. Un prim sens poate fi descifrat ca legătură indisolubilă între *proces* și *sonoritate*. Și asta deoarece căutarea unei soluții „absolute” pentru suspendarea controlului în egală măsură structural și procesual își poate găsi soluția doar în anularea completă a sonorității însăși. În opoziție, ca o reproiectare în fapt, un al doilea strat semantic ar fi că sonoritatea nu poate fi decât dinamică, adică procesuală. Și până la urmă, hiperbolizarea cezurii, a pauzei și, mai general, a importanței pe care o au „spațiile albe” între sunete trimite la însăși ideea imensității volumelor interatomice hiper-rarefiate și a iluziei care este însăși lumea materială: sunetele „planează” în vidul interstițial mut, singurul habitat propriu al sonorității.

➤ *Sensurile autoabandonului aleatoric*. Simplitatea sugestivă a sintagmei *suspendarea controlului* este, însă, doar una aparentă, deoarece chiar și pornind de la *gradul zero* al *liniștii absolute* (ca un autentic spațiu de libertate dat imaginației publicului), taxonomia tipologiilor de înfăptuire a acestei *suspensii* este diferențiabilă în mai multe forme de *cedare* graduală a controlului. În esență, termenul *cedare* este sinonim cu negocierea gradelor de *delegare*, și nu atât (și doar) a controlului structural și procesual al lucrării, cât a controlului auctorial asupra propriei intuiții și, respectiv, asupra textului. Evident, nu mai poate fi vorba despre niciun fel de organizare sonoră, structură, formă, proces, și în orice caz, despre niciun fel de *determinare* ca *voință* de text și structură. Ci, poate, doar o insuprimabilă curiozitate față de ce se află dincolo de toate aceste „cârje” ale unei gândiri încastrate în mai multe prejudecăți consensuale.

Accentul de prioritate cade pe ideea și ideologia *morții autorului* ca generator conceptual exclusiv, atât timp cât determinanta - *textul muzical* devine consecința unei singure *șanse* (posibilitate potențială) dintre mai multe altele, iar compozitorul adoptă simpla ipostază a unui *operator probabilistic*.

Esențializând, *textul muzical* realizat în *act* rezultă din concomitența a două proceduri posibile de delegare sau înstrăinare a *operatorului intuitiv* originar, ambele fiind forme de mediere.

*Observație 1*. Prima formă (pură) – ca metodă componistică – este medierea prin *șansă* (zaruri, ruletă rusească, cap sau pajură, I-Ching, cu focalizare pe *impredictibilitatea* componentelor structurale și procesuale), atunci când compozitorul delegă atribuțiile propriei intuiții unei proceduri de substanță probabilistică (duală sau multiplă, desfășurabilă în șiruri practic infinite).

A doua formă (pură) – ca act – se rezumă la delegarea funcției intuitive auctoriale către *interpreții* propriu-ziși în calitatea lor de *generatori intuitivi*, funcțiile de mediere îndeplinindu-le notația și indicațiile compozitorului (cu diverse grade de detalieri). Este vorba despre o *delegare negociabilă*.

În mod normal, este vorba despre o formă „mixtă” – îmbinarea primelor două ca metodă reală de compoziție prin recursul la ideea și tehnica *aleatorică*.

➤ *Cele șase vârste ale aleatorismului*. Personalitatea lui John Cage (1912-1992) este determinantă în înțelegerea gândirii muzicale de tip aleatoric<sup>1</sup>. Iar aici, evident, este vorba despre un conflict semantic, deoarece pentru a produce indeterminare structurală și procesuală, compozitorul și-a formulat concepția în termeni foarte determinanți. Pe lângă importanța figurii compozitorului, inițierea aleatorismului doctrinar îi revine unei lucrări importante precum *Music of Changes* (1951), imediat urmată de *4'33''* (1952).

Etapizată în cei mai riguroși termeni muzicologici, perioada dedicată aleatorismului durează doar opt ani (1951-59) și este a treia în periodizarea creației compozitorului. O preced două perioade – prima, învățarea meșteșugului (*Sonata for clarinet*, 1933-36), și a doua, cu o preocupare susținută pentru pianul preparat (*Bachanale* – 1938, *Totem Ancestor* – 1942, *A Book of Music* – 1944, *Mysterious Adventure* – 1945, *Music for Marcel Duchamp* – 1947, *Works of Calder* – 1950 și *Concerto for prepared piano* – 1950-51).

Îi succed alte trei perioade: a patra – dedicată practicii de tip *happening* și *performance* (1959-1968), a cincea – revenirea la compoziția tradițională (1969-86) și ultima, a șasea, perioada târzie – preocuparea pentru compoziții cu titluri numerale (1987-1992).

Ori nu este de imaginat o departajare cronografică riguroasă atât timp cât acești opt ani ai perioadei aleatorice se impun ca nucleu conceptual al întregii creații, absorbind etapele anterioare – seria de peisaje ficționale *Imaginary Landscape No. 1* (1939), *Imaginary*

---

<sup>1</sup> Ca idee, aleatorismul apare înainte de activitatea lui John Cage. Spre exemplu, este de remarcat întrebarea pe care Cage i-o pune lui Marcel Duchamp: „How is that you used chance operations when I just being born?”. Lotringer, Sylvère. 1998. „Duchamp Werden”. În: *Crossinas: Kunst zum Hören und Sehen: Kunsthalle Wien. 29.5.-13. 9.1998* [catalogul expoziției]. editat de Cathrin Pichler, 55-61. Ostfildern bei Stuttgart: Cantz. Preluat de la adresa de Internet: [https://en.wikipedia.org/wiki/Aleatoric\\_music#CITEREFLotringer1998](https://en.wikipedia.org/wiki/Aleatoric_music#CITEREFLotringer1998).

<sup>2</sup> Urmează însă și alte lucrări în aceeași accepție conceptuală: *34'46.776'' For a Pianist* (1954), *31'57.9864'' For a Pianist* (1954), *45'' For a Speaker* (1954), *26'1.1499'' For a String Player* (1954-55), și *27'10.554'' For a Percussionist* (1956).

*Landscape No. 2* (1942) și *Imaginary Landscape No. 3* (1942) sau *Sonatas* (16) and *Interludes* (4) for *Prepared Piano* din a doua perioadă, care continuă cu *Imaginary Landscape No. 4* (1951) și *Imaginary Landscape No. 5* (1952) ale perioadei propriu-zis aleatorice. Energia conceptuală acumulată este orientată înspre mijloace precum improbabilitatea, șansa și indeterminarea, înspre seria de variațiuni pentru componente nedeterminate – *Variations I* (1958, perioada aleatorică), urmând *Variations II* (1961), *Variations III* (1962), *Variations IV* (1963), *Variations V* (happening, 1965), *Variations VI* (1966), *Variations VII* (happening, 1966) și până la urmă *Variations VIII* (1967), deja din a patra perioadă.

În a cincea perioadă sunt de observat, printre multe altele, seria de improvizatii (*Child of Tree/Improvisation I* – 1975, *Inlets/Improvisation II* – 1977, *Improvisation III* – 1980, și *Improvisation IV/Fielding Sixes* – 1982) și, spre exemplu, *Etudes Australes* (1974-75) și *Etudes Boreales* (1978), dar și un *Roaratorio, an Irish circus on Finnegans Wake* (1979).

Iar ultima perioadă, a șasea, începe cu, nici mai mult, nici mai puțin, decât cu *Music for \_\_\_\_\_* (în șaptesprezece părți fără partitură, 1984-87), continuă cu seria *Europeras 1 & 2*, *Europeras 3 & 4* (toate în 1987), urmând *Europeras 5* (1991) și în final declanșează o adevărată „cascadă” de piese cu titluri numerale, fără nicio legătură aparentă între ele, de succesiune, componente și conținut: *Two* (1987), *One* (1987), *Five* (1988), *Seven* (1988), *Twenty-Three* (1988), *Four* (1989), *One<sup>2</sup>* (1989), *Three* (1989), *Two<sup>2</sup>* (1989), *One<sup>2</sup> = 4`33`` (0`00``)* + cheia Sol vioară (1989), *One<sup>4, 5, 6</sup>* și *7* (toate din 1990). Până la sfârșitul existenței fizice (1992), John Cage a continuat, deja exclusiv, cu titluri numerale, ultimile două lucrări fiind *One<sup>11</sup>* și *One<sup>12</sup>* (1992).

Și chiar dacă termenul *alea<sup>1</sup>* este introdus în circuitul muzicologic prin conferințele susținute la Darmstädter Ferienkurse (începutul anilor 1950) de către Werner Meyer-Eppler (1913-1960)<sup>2</sup>, fiind propagat de Pierre Boulez, singurul care a urmat până la capăt calea *șansei* a fost John Cage<sup>3</sup>. În comparație cu fidelitatea și coerența conceptuală și până la

---

<sup>1</sup> Termenul are și forma lexica latină pentru operator, care este *aleator* (jucătorul de zaruri).

<sup>2</sup> Werner Meyer-Eppler este cunoscut ca acustician și fizician de origine germană. Împreună cu inginerul și compozitorul Robert Beyer și muzicologul și compozitorul Herbert Eimert, WME participă la organizarea studioului de muzică electronică de la Köln (Cologne) pe lângă Nordwestdeutscher Rundfunk (NWDR). Și încă în 1949, el propune metoda compoziției prin mijloace pur electronice în *Elektronische Klangerzeugung: Elektronische Musik und synthetische Sprache*, Bonn: Ferdinand Dümmlers, 1949.

<sup>3</sup> Este cunoscut faptul corespondenței între Boulez și Cage, precum și disputele aprinse pe care cei doi le-au întreținut la începutul anilor 1950 în ceea ce privește căile muzicii noi. De asemenea, spre sfârșitul anilor 1950, John Cage

urmă doctrinară a acestuia din urmă nu s-a putut compara niciun compozitor euro-american. Pentru tot restul lumii componistice, aleatorismul a rămas un *simptom*, o *manieră* și o *tehnică* specifică de încercat, de învățat, de practicat și până la urmă de încadrat în arsenalul componistic. O asemenea fidelitate doctrinară ar fi de observat în preocuparea pentru neo-modalism la Bartók și Messiaen sau în cazul concepției neo-tonale la Șostakovici și Britten, la care ar adera și fidelitatea electronică-serială a lui Milton Babbitt, fără a mai aminti de inventatorul atonalismului dodecafonic-serial care a fost Arnold Schönberg.

➤ *Influențe, înrâuriri, împărtășire și iradiere.* A treia perioadă aleatorică (1951-59) a biografiei lui John Cage a „iradiat” nu doar întreaga lui creație, ci s-a extins, simptomatic și invaziv, înrâurind orientările „co-abitante” din spațiile culturale de ambele părți ale Atlanticului<sup>1</sup>. Devenind o a treia tradiție referențială a celui de al treilea modernism, împreună cu serialismul integral și masa sonoră (în aspectele ei stocastic și micro-polifonic), scriitura de tip aleatoric intră în stări de agregare întâi de toate cu scriitura de tip masă sonoră.

Interferența o admite însuși șirul terminologic *întâmplare* (termen generic, cu sensul *întâmplător*) - *șansă* (*alea*, procedură, delegare decizională către procedura de selecție) - *indeterminare* (termen generic, delegarea controlului procedural, structural și procesual către interpret sau sursă sonoră ca generatoare de text sonor, cu notație diferită de cea propriu-zis muzicală)<sup>2</sup>, cuvinte care nu au valoare sinonimală decât într-o măsură foarte aproximativă. Prin raportare la sensul negativ pe care îl are cuvântul *determinare*, toți trei termenii se referă la procedura specifică prin care compozitorul delegă momentul decizional către alți factori (text, interpreți). De unde poate fi dedusă câte o procedură pentru fiecare termen:

(1) recursul la *decizii tehnice* cu diverse grade de *indeterminare* (impredictibilitate a conținutului) pentru a produce o *partitură cu notație*

---

susține două conferințe. Prima, în 1958, la Darmstadt, este intitulată *Indeterminacy*, iar a doua la Bruxelles, poartă titlul *New Aspect of Form in Instrumental and Electronic Music*.

<sup>1</sup> A se vedea mișcarea *Fluxus*.

<sup>2</sup> Dintre toți trei termenii, doar *șansa* (*alea*) prezintă cel mai înalt grad de determinare. Îi urmează *întâmplarea* (căreia îi și este atașată titulatura *aleatoric*), termen care presupune, totuși, un grad (desi mult mai redus) de determinare. Doar *indeterminarea* se impune ca o evidentă și asumată suspendare a controlului.

*fixă* (aleatorism)<sup>1</sup>. Cu alte cuvinte, ar fi vorba, după cum a afirmat chiar Werner Meyer-Eppler, despre: „a process is said to be aleatoric ... if its course is determined in general but depends on chance in detail”<sup>2</sup> (aleatorism controlat):

*Observație 2.* Ca exemplu servește compoziția *Music of Changes*, 1951 de John Cage, intensitățile, duratele, notele și grupurile de note împreună cu cronometrul, sunt stabilite prin recursul la metoda *I Ching*, pe când forma întregii lucrări este una fixă, sau, spre exemplu, *Night Music I* (1963) de George Crumb (1929-2022), în totală conformitate cu definiția lui Meyer-Eppler.

(2) o formă de îndepărtare de primul principiu este producerea de *forme fluctuante* sau *polivalente* (delegare deja semi-controlată către interpreți), atunci când compozitorul predetermină conținuturile și structura („cutiile” sau „modulele”), însă deciziile privind consecuția, frecvența și chiar interferența articulațiilor, este delegată interpreților. În această situație ar putea fi vorba despre *boxed notation*<sup>3</sup> (fie fragment, fie text „încapsulat”), în care compozitorul predetermină cantitatea, extensia temporală, numărul de repetări și conținutul „cutiilor”, însă doar interpreții decid la modul spontan care și câte „cutii” și în ce ordine vor fi implicate în procesul execuției (indeterminare structurală-procesuală), ca aluzie la *sculpturile mobile* ale lui Alexander Calder.

*Observație 3.* Ca exemple pot servi trei lucrări ale compozitorilor Earle Brown (1926-2002), Karlheinz Stockhausen (1928-2007) și Morton Feldman<sup>4</sup> (1926-1987), și anume *Twenty-Five Pages* (1953), urmând

---

<sup>1</sup> În realitate, este dificil de diferențiat forme pure pentru fiecare dintre cele trei tipuri de abordare, care servesc mai degrabă în calitatea lor de repere cu funcții atributive pentru identificarea parametrului prioritar. Mai degrabă este vorba despre identificarea (constatativă) a fiecărui tip de procedură și asta cu scopul de înțelegere adecvată a tipului de interacțiune (agregare).

<sup>2</sup> Meyer-Eppler, Werner, *Statistische und psychologische Klangprobleme*, în: *Die Reihe 1* (Elektronische Musik), 1955, p. 22-28. Ar trebui precizat că este vorba nu atât despre *șansă*, cât despre modelarea *impredictibilității*, însă în contextul determinat al sonorității notate.

<sup>3</sup> Despre problemele notației în muzica modern-contemporană (muzica nouă), în: Earle Brown, *The Notation and Performance of New Music*, *The Musical Quarterly*, Vol. 72, No. 2 (1986), p. 180-201, Oxford: Oxford University Press, 1986, sau, deopotrivă: Jan A Kałużny, *Krzysztof Penderecki and his contribution to modern musical notation*, în: *The Polish Review*, Vol. 8, No. 3 (Summer, 1963), p. 86-95, Chicago: University of Illinois Press.

<sup>4</sup> Despre aportul lui Morton Feldman la muzica aleatorică în prima jumătate a anilor 1950, a se vedea: Alistair Noble, *Composing Ambiguity: The Early Music of Morton Feldman*, Routledge, 2013.



*Klavierstück XI* (1956, formă variabilă, *Klavierstück V-X*), *Mixtur* (1964) și *Intermission 6* (1953). Recurgând la sintagma *limited aleatoric notation* sau, în alți termeni, *aleatorism (semi)controlat*, drept exemplu servesc *Mosaic Quartet nr. 3* (1934) de Henry Cowell sau *Lousadzak* de Alan Hovhaness (1944) ca și lucrări ale lui Witold Lutoslawski precum *Jeux vénitiens* (1960), *Concertul pentru violoncel și orchestră* (1969-70) și *Simfonia nr. 3* (1973-83).

(3) *delegarea* necontrolată a actului componistic către interpreți (și chiar dincolo de aceștia) prin *notație sumară* sau chiar *indeterminată* - scheme, imagini sau text noțional, grafism, recurgere la dispozitive cu producere independentă de conținut sonor (indeterminarea, aleatorism necontrolat).

*Observație 4.* O formă dusă la extrema radicalismului conceptual o prezintă *Imaginary Landscape No. 4*, pentru douăsprezece radiouri, a lui John Cage, unde relația compozitor-interpret-text este una complexă în virtutea faptului că (1) autorul formulează cu precizie doar setul de acțiuni pentru interpreți, (2) aceștia din urmă operează fără abatere conform indicațiilor (controlul frecvențelor și volumului), însă (3) nu există niciun control asupra „textului” care constă din fragmentele de emisiuni transmise de diverse posturi de radio. De asemenea, ca exemple de *grafism* ar putea fi amintite și *December 1952* (1952), *Folio and 4 Systems* (1952-1954, cu durată și componență nedeterminată) și *Available Forms I* (1961) de Earle Brown și *Zyklus* (1959) de Karlheinz Stockhausen, pentru ca o formă extremă de grafism să servească compozițiile *Octet '61* (1961) și *Treatise* (1963-1967) de Cornelius Cardew (1936-1981). De această dată, analogia plastică-vizuală ar putea fi tablourile lui Jackson Pollock.

Toate trei posibilitățile<sup>1</sup> comportă reale deschideri (diversificabile gradual) înspre efectul de *masă sonoră*<sup>2</sup>, drept exemple relevante servind

---

<sup>1</sup> Toate trei tipologiile tehnice ale gândirii de tip aleatoric – controlată, semi-controlată și necontrolată – pot fi considerate drept *mimetice* (mimând *accidentalismul* sonorității prin notație fixă sau prin calculul statistic al *șansei*) sau *autentice* (excluzând oricare tip de mimetism). În același timp, trei forme conceptuale ale aleatorismului pot fi alăturate celor trei concepte cultivate de compozitorii *Noii școli vieneze* - atonalism, dodecafonie, serialism. În ambele cazuri, termenii tehnici pot servi și drept termeni „periodizanți” ai evoluției în plan istoric drept „tehnică” (stil) de intrare, „tehnică” de menținere și „tehnică” de ieșire. De la aleatorism controlat (input) înspre determinare (output) și, respectiv, de la atonalism (input) înspre serialism pointillist (output).

<sup>2</sup> Spre exemplu, compoziția *Fifty-eight* (John Cage, 1992, punctul 3) are în mod cert aparența de *masă sonoră*, într-o aproximativă sinonimie cu *Pithoprakta* (Iannis Xenakis, 1955-56, atacuri, masă sonoră, grafism, tehnica de *glissandi* și *pizzicatti*, punctul 1+3). S-ar putea prezuma că termenii *aleatorism* și *masă*

lucrări precum *Tren Ofiarom Hiroszimy* (1961) și *Anaklasis* (1960) de Krzysztof Penderecki, *Volumina* (1966) de György Ligeti, sau *Εργα* (în nouăsprezece secțiuni) și *Polytope de Montréal* (1967, pentru patru orchestre<sup>1</sup>, instalație multimedia care include sunet, lumină și arhitectură) de Iannis Xenakis. Fără a forța lucrurile, compoziția minimalistă *In C* (1964) de Terry Riley (1935), cumulează o serie întregă de însușiri parcă împrumutate de la tehnica aleatorică: componentă indeterminată, instrumente nedeterminate, precum și număr indeterminat de repetări a „modulelor” motivice-frazice. La această comunitate ar putea adera și Alfred Schnittke (1934-1998) cu *Simfonia nr. 1* (1968-1974), și coborând prin genealogia ideii de *indeterminare*, până la *Mosaic Quartet* (Cvartetul nr. 3, 1934) de Henry Cowell (1897-1965) și la însuși Charles Ives (1874-1954), pentru care aleatorismul a fost doar una dintre mai multe invenții muzicale<sup>2</sup>.

### **Inflația conceptuală ca o chintesență a mentalității avangardiste.**

În planul istoric al perioadelor (etapelor) stilistice, inițierea unor *concepții de reacție* (de obicei într-o multiplicitate sincronă, individuale sau de grup) marchează instaurarea situației de *centrifugare* a unui context cultural (istoric/stilistic) dat. Cu alte cuvinte, „fuga de centru” ca invariant

---

*sonoră* interacționează organic într-un mod biunivoc, reprezentând „efecte colaterale” implicite fiecăreia dintre cele două concepții. Deloc sinonimale într-un mod direct, *aleatorismul* poate genera efecte de *masă sonoră*, pe când aceasta din urmă afișează (aparent sau implicit) efecte *aleatorice*.

<sup>1</sup> Componente multi-orchestrale sunt prezente în *A Symphony of Three Orchestras* (1976) de Elliott Carter (1908-2012), precum și *Gruppen* (pentru trei orchestre, 1955-57) de Karlheinz Stockhausen.

<sup>2</sup> De cealaltă parte a Oceanului Atlantic, americanul Charles Ives (într-o evidentă sincronie cu pre-postmodernistul Gustav Mahler) concentrează parcă întregul conținut al celor trei modernisme: „...Ives produced, within an incredibly brief period of not more than 12 years (1902-1914), hundreds of compositions that not only stand alone as the sole musical parallels to our nineteenth-century literary masterpieces, but which also anticipate almost every technique and development of twentieth-century musical practice – neo-classicism, 12-tone writing, serialism, tone clusters, quartal harmonics, static pitch structure, „noise”, counterpoints of sound masses, provisional and open-ended composition, collage, quotation, stylistic juxtapositions, foreground background contrasts, aleatory methods, choice of „special” ensembles, non-synchronizing groups, spatial music, and the use of polyrhythms, polyharmonies, and polytonalities”, Jonathan Cott, *Charles Ives, Musical Inventor*, în: *The New York Times*, octombrie 1974, p. 21. Textul este preluat de pe Internet de la adresa: <https://www.nytimes.com/1974/10/20/archives/charles-ives-musical-inventor-music-the-music-of-ives-goes-both.html>

atitudinal indică emergența unei stări de *dispersie*<sup>1</sup>. Hegemonia doctrinară a ultra-serialismului instituționalizat a declanșat *reacția* de multiplicare prin replici conceptuale antagoniste, „clonată” fiind (ca tentativă reușită/Cage sau ignorată/Xenakis-Ligeti) până și pretenția unei relative singularități<sup>2</sup>. Din punct de vedere conceptual, perioada celui de al treilea modernism muzical a evoluat implacabil înspre o *pluricentricitate expansivă*.

În același timp, chiar în pofida concepțiilor componistice declarativ *eterogene*, audierea lucrărilor seriale, stocastice, micropolifonice și chiar aleatorice, în unele cazuri trădează o inexplicabilă „înrudire” și chiar „îngemănare”, însă nu atât între aceste patru tehnici (care afișau o evidentă alteritate conceptuală), cât, mai ales între sonoritatea lucrărilor în care au fost folosite.

*Observație 5.* Chiar luând în considerație transformările stilistice (tehnice-estetice) pe care le suportă gândirea unor compozitori precum „gemenii” Barocului (Bach și Händel), dar și cei trei „cavaleri” ai Clasicismului vienez (Haydn, Mozart și Beethoven) sau compozitorii

---

<sup>1</sup> Considerând fenomenul *dispersiei* drept un fenomen cultural tipic modernist, cel puțin ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea romantic european (imediat după moartea lui Wagner, în 1883) ar putea fi considerate drept perioadă *proto-modernistă*. Este vorba despre *dispersia* Romantismului muzical inițiată pe mai multe planuri de conținuturile tehnice ale creației lui Richard Wagner. Pomenită de Ernst Kurth în celebra lui monografie (al doilea volum din trilogia canonului european – Bach, Wagner, Bruckner), criza armoniei romantice în opera *Tristan* a determinat o serie de *reacții conceptuale* (de discontinuitate): verismul italian (mai degrabă ca reacție anti-verdiană), ceva mai târziu venind expresionismul german (continuitate ca reacție ultra-romantică) și nu în ultimul rând naturalismul (discontinuitate) și, ulterior, impresionismul/simbolismul (discontinuitate), ambele franceze. Mai mult, după o primă perioadă postromantică marcată prin lucrări ca poemul simfonic *Pelleas und Melisande* și sextetul *Verklärte Nacht*, Arnold Schönberg formulează ideea *acentricității tonale* ca *reacție* (de continuitate) față de creația wagneriană. La un nivel superior al spiralei istorice, al treilea modernism muzical reia această situație, însă deja într-un context pan-atlantic (intercontinental).

<sup>2</sup> Reluând modelul de propagare „virală” a ultra-serialismului, tehnica aleatorică s-a prezentat drept una foarte seducătoare pentru mai mulți compozitori (în frunte cu fondatorul John Cage), care au fost Karlheinz Stockhausen, Morton Feldman, Witold Lutoslawski, John Corigliano, Earl Brown sau Franco Evangelisti (cu cartea *Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro. 1957-1977. dar si formatia Nuova Consonanza*). Cornelius Cardew (cu formatia *Scratch Orchestra*) si, spre exemplu, în unele aspecte până și Henry Cowell sau Alan Hovhaness (cu o descendență până la Charles Ives). Spre deosebire de *accidentalismul irrational* al lui John Cage, atât muzica stocastică a lui Iannis Xenakis, cât și micropolifoniile lui György Ligeti ar putea fi văzute mai degrabă ca tehnici practicate de către un singur compozitor.

romantici (precum Brahms, Bruckner sau Mahler), în esență este vorba, totuși, despre modelul de *stil monolit*. Este evidentă fidelitatea față de o concepție tehnică-ideatică asumată pentru întreaga durată a vieții. În acest sens, este normal ca *stilul* să suporte anumite transformări evolutive ca și coeficient conceptual-tehnic al maturizării biologice a compozitorului<sup>1</sup>.

Însă chiar de la începutul secolului XX drept indicator exclusiv al evoluției stilistice devine tipologia tehnicii practicate, lăsând în spate monovalența emotivă și în egală măsură difuză a termenului periodizant-estetic, Romantism. Deja creația lui Charles Ives prezintă modelul *multiplicității conceptuale* care împinge accepția termenului *stil* înspre o tot mai vizibilă inoperanță. Modelul este preluat de „gemenii” primului modernism muzical conceptualizați ca atare de către Theodor Adorno<sup>2</sup>. Este vorba despre cele cinci stiluri (tehnic/perioade) ale vizionarului Schönberg și despre cele trei stiluri (estetici/perioade) ale „retrogradului” Stravinski. Iar în opoziție, spre exemplu, cu stilul *monolit* al lui Palestrina sau Bach, al treilea modernism excelează funciarmente în *fluiditate stilistică*, o ultimă accepție înainte de ieșirea din uz practic a acestui cuvânt.

Compozitorii celui de al treilea modernism doar amplifică modelul Stravinski-Schönberg. Spre exemplu, Boulez, Stockhausen, Xenakis și Ligeti au în comun un incipient interes pentru tehnica serială, urmând faza electronică, pentru ca ulterior fiecare să adopte o direcție diferită: Boulez rămâne fidel ultra-serialismului, Xenakis inventează muzica stocastică, iar Ligeti elaborează tehnica micropolifonică. Anume anii 1950 concentrează, pentru fiecare, alegerea reprezentativă de la care nu va devia nici Xenakis, și nici Cage, însă Boulez și Stockhausen (mai „omnivori”, cu evidente deviații înspre aleatorism)<sup>3</sup> vor încerca mai multe tehnici, pe când Ligeti va urma propria cale, formulând o proprie estetică și reinventându-se continuu și astfel construind un avangardism personal (până la și după *Le Grand Macabre*, 1974-77).

---

<sup>1</sup> Wilhelm von Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, London: Forgotten Books, 2018.

<sup>2</sup> Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen: Verlag J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1949.

<sup>3</sup> De la *Sonata nr. 2* pentru pian (1947-48), *Structures* (1952) și *Le Marteau sans Maître* (1953-55), Boulez evoluează înspre *Pli selon Pli* (1957-62) și *Sonata nr. 3* pentru pian (1957), două lucrări cu o evidentă influență aleatorică, pentru ca deja în *Répons* (1981) să revină la idea fuziunii între *electronic* și *acustic*. La rândul lui, Stockhausen parcurge, rând pe rând, următoarele repere: *serial* (*Kreuzspiel*/1951), *electronic* (*Studie I*/1953 și *Studie II*/1954, *Kontakte*/1958-60 și *Mikrophonie I*/1964), *aleatoric* (*Klavierstück XI*/1956, *Momente*/1962-69) și *polistilistic* (*Hymnen*/1969).

*Observație 6.* Extinderea ofertei conceptuale slăbește considerabil relevanța termenului *stil*. Similar articulării unei lucrări muzicale prin *faze* (*phase shift*) scriiturale, de tempo sau timbrale, nici termenul *etapă* sau *perioadă* nu mai funcționează în același fel ca în Baroc, Clasicism vienez și Romantism. Cu alte cuvinte, accepția *stilistică* adoptă ipostaza de *simptom stilistic*.

De asemenea, polonezul Henryk Górecki (1933-2010) parcurge un traseu componistic cvasi-„conformist” începând cu *Simfonia nr. 1*, op. 14 (1959), o lucrare serială, suferind o despărțire de radicalismul avangardist în *Simfonia nr. 2, Copernicană*, op. 31 (1972), pentru a ajunge la minimalism în *Simfonia nr. 3, Symfonia pieśni żałosnych*, op. 36 (1976). La fel se întâmplă și în cazul americanului George Rochberg (1918-2005) cu un început explicit ultra-serialist în *Simfonia nr. 1* (1948-49) și *Simfonia nr. 2* (1955/56), până la *Contra mortem et tempus* (1965, cu o tehnică a citatului) și *Cvartetul de coarde nr. 3* (1972, cu scriitură neo-tonală și expresie de tip neo-romantic), pentru a finaliza cu *Simfonia nr. 5* (1986, având aluzii stilistice și o dramaturgie non-conflictuală).

Deloc metaforic, *fluiditatea* conceptuală expansivă instaurează în plan stilistic sincronia unei „mase” conceptuale care prin analogie ar putea fi asociată cu o „eterofonie” creativă-artistică în ceea ce privește gândirea și practica muzicală. O situație spectaculoasă: cumulare conceptuală, fluiditate și provizorat stilistice, și până la urmă, dispersie ca punct final al celui de al treilea modernism muzical, care, concomitent, semnifică atât sfârșitul celei de a treia modernități, cât și al șirului celor trei modernități culturale europene. Este de remarcat suspendarea sau epuizarea energiei evolutive ca semn al emergenței postmodernității, și, respectiv, a postmodernismului muzical. Încheierea unui ciclu cultural este evidentă. Însă care au fost premisele?

*Observație 7.* Răspunsul la această întrebare poate fi rezumat la modelul istoric de negociere a conținuturilor muzicii europene de tradiție componistică. În toate cele șase perioade istorice ale evoluției gândirii muzicale (de la Antichitate și până la Romantism), conținuturile ideologice au servit drept pârghie și chiar referință în formularea conținuturilor. Astfel, societățile *teocratice* ale Antichității, ale Evului Mediu și ale Renașterii inclusiv au fost ferm ancorate în sistemul modal de organizare sonoră ca sistem cu legături funcționale slabe (referința absolută fiind una transcendențială). În perioada Barocului european, trecerea de la *teocratic* la *aristocratic* determină emergența sistemului tonal-funcțional (ca replică tehnică a monarhiei – referința absolută de această dată laică), iar începând cu 1789 apare conștiința *democratică* (de la Beethoven și Wagner la Mahler), într-o evidentă „încleștare” concurențială cu structurile încă *aristocratice* (cu o culminație în prăbușirea celor patru imperii europene, la 1918), tendință care

culminează cu dispersarea treptată a organizării sonore fondate pe centricitatea exclusivă a tonicii. Intrarea în perioada *haoticului* (Bloom) sau a *extremelor* (Hobsbawm) marchează formularea *atonalității* ca un următor sistem de organizare sonoră<sup>1</sup>.

Însă de abia din acest punct al istoriei devine vizibilă *desincronizarea* (de substanță și de obiect, de mijloace și scopuri) între ideologicul *comandatar* (semnificat) și gândirea muzicală ca *instrument* (semnificat). Emergența gândirii de tip *avangardist* și a „revoluției” *schönbergiene* devine posibilă, astfel, doar pe fondul unei inflații galopante a ideologicului, hiper-ofertant în prima jumătate a secolului XX: social-democrație, liberalism, precum și o serie de totalitarisme – socialism bolșevic și sovietic, dictaturi militare sud-americane, național-socialism german, fascism italian și spaniol, comunism-maoist chinez. Gândirea muzicală își revendică o proprie capacitate de a-și formula conținuturile, cu atât mai mult cu cât conceptul *muzicii absolute* (E. T. A. Hoffmann, R. Schumann și R. Wagner) fusese o primă tentativă de a eluda ideologicul fie printr-un recurs doctrinar la trecut (Palestrina-Beethoven sau Bach-Beethoven), fie printr-o resuscitare a unei mitologii naționale (Wagner), o primă „breșă” conceptuală cu scopul de a elimina *obediința* și *desincronizarea*.

Ori, hiper-producția conceptuală avangardistă (sinonimă cu inflația categoriei *stil*) este doar un efect cumulativ tardiv și astfel o consecință a crizelor în lanț din planul ideologiilor europene. Nu întâmplător, anume în anii 1950<sup>2</sup>, apare al treilea modernism ca o culminație a tendinței amorțite la început de secol. De asemenea, toate cele trei modernisme muzicale s-au desfășurat între limitele celor două manifeste ca dovezi ale nevoii de o proprie ideologie: *L'arte dei rumori* (1913) de Russolo și *Music as Gradual Process* (1968) de Steve Reich. Cuvântul-cheie este *independența*. Cel puțin pentru al treilea modernism muzical.

Ca și antecesorii săi – Palestrina pentru muzica Renașterii sau Bach și Händel pentru muzica Barocului –, și Beethoven a formulat o definiție

---

<sup>1</sup> Este de remarcat faptul că în fiecare perioadă istorică, drept „partener” de negociere a ideologicului (estetic, social, politic) nu este *canonul* muzicii europene, nici *stilul*, nici *genurile*, și nici formele (schemele compoziționale), ci *sistemele de organizare sonoră*, care își asumă funcția și structura de *habitat* pentru toate celelalte categorii ale gândirii muzicale.

<sup>2</sup> După încheierea celui de Al Doilea Război Mondial (suprimarea totalitarismelor europene), în câmpul democrațiilor euro-americane se instaurează o relativă uniformitate instabilă în plan ideologic. Declanșarea Războiului Rece între deja foștii aliați victorioși (1946) instaurează, însă, un relativism polemic și chiar conflictual, amplificat și prin persistența ideilor socialiste în rândul elitelor occidentale. În tabăra occidentală criza ideologicului culminează cu anul 1968 prin revoltele studențești de la Paris și în egală măsură în Statele Unite (pe fondul Războiului din Vietnam). Același an marchează și criza în tabăra socialismului urss-ist – invazia Ungariei în 1956 și a Cehoslovaciei în 1968.

conceptuală unificatoare nu doar pentru Clasicismul vienez, ci și pentru întregul secol al XIX-lea, romantic. Împreună cu E. T. A. Hoffmann, A. B. Marx și R. Wagner, și Fr. Liszt urmat J. Brahms și G. Mahler au acționat sub „umbrela” definiției beethoveniene. De ce ar sta altfel lucrurile în secolul al XX-lea? Cu atât mai mult că urmând inflației ideologice, și concepțiile componistice înaintau înspre o proprie și inevitabilă inflație. Ceea ce s-a și întâmplat în cadrul celui de al treilea modernism muzical. Cu atât mai necesară devenea o explicație doctrinară totalizatoare.

**Conținutul „cutiei negre” ca legitimare pentru conținuturile conceptuale ale ultimului modernism muzical.** O trăsătură mai puțin evidentă a orientărilor din cadrul celui de al treilea modernism muzical este caracterul *inclusiv* (în planul mijloacelor) și chiar „acaparator” (în planul spațiului cultural), pe care îl manifestă fiecare dintre concepțiile componistice avangardiste<sup>1</sup>. Indiferent de premise, această tendință este evidentă atât prin diversificarea, cât și prin includerea a noi și noi mijloace tehnice vizând instaurarea fiecărei concepții drept *referință, doctrină și tradiție*.

Însă, deși eterogene ca tehnică de compoziție, în ceea ce privește *efectul sonor real*, atât ultra-serialismul cât și muzica stocastică, micropolifoniile, aleatorismul sau muzica electronică, tind înspre efectul cumulativ al *masificării* sonorității prin importanța pe care o are fiecare element al scriiturii. Și chiar în pofida acestei evidente alterități a metodelor de compoziție, care sunt multe, sincrone și eterogene, fiecare tipologie conceptuală se prezintă exclusiv drept una *orientată* înspre sau *focalizată* pe *efectul sonor*<sup>2</sup>. Exemplul ultra-serialismului este edificator, deoarece această orientare care nu a urmărit explicit efectul de *masă sonoră* (deși l-a realizat), a deținut în cel mai vizibil mod caracterul *inclusiv* prin importanța controlului funcțional (serial) al fiecărui element de scriitură<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Este vorba despre tendința de instituționalizare în calitate de orientare dominantă și, implicit, tradiție. Ca o continuare a disputelor între Boulez și Cage (*The Boulez-Cage Correspondence*, J. J. Nattiez R. Samuels, eds., Cambridge University Press, 1995) despre direcțiile de evoluție a muzicii noi, ultra-serialismul și aleatorismul devin două referințe componistice majore în spațiul nord-american la nivelul anilor 1950 și începutul anilor 1960.

<sup>2</sup> Și asta într-o explicită antiteză cu muzica *orientată către public* a perioadelor Barocului, Clasicismului vienez și Romantismului. Psihologismul, emotivismul, narativismul, poeticitatea și dramaturgismul, toate mijloace extramuzicale și toate tributare ideologic, au fost, evident, incluse în consistența compoziției muzicale drept *aservite publicului prin concepția componistică*.

<sup>3</sup> În comparație cu hiper-„pedanții” compozitori avangardiști, cu o responsabilitate maximă pentru cele mai mici elemente scriiturale (ultra-

➤ *Teoria ca determinantă a practicii.* Atât pentru ultra-serialism, cât și pentru toate celelalte avangardisme de reacție, o teorie unificatoare o formulează muzicologul polonez Jozef M. Chomiński, care pentru început publică în 1956, textul intitulat *Z zagadnień techniki kompozytorskiej XX wieku*<sup>1</sup>.

Cu un studiu sistematic ancorat în creația lui Chopin (*Preludia Chopina*/1950, *Sonaty Chopina*/1960 și *Chopin*/1978-80) și Szymanowski (*Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*/Studiul creației lui Karol Szymanowski, 1969), Chomiński elaborează o monumentală pentalogie dedicată formelor muzicale (*Formy muzyczne*, împreună cu soția sa Krystyną Wilkowską-Chomińska, ed. a II-a, 1974-87), urmărind și trei teme de cercetare în domeniul istoriei muzicii: *Muzyka polskiego Odrodzenia*/Muzica Renașterii poloneze (1953), *Historia muzyki* (în două volume, împreună cu soția, 1989-90), *Historia muzyki polskiej* (Istoria muzicii poloneze, împreună cu soția, 1995-96).

---

serialism și micropolifonie), compozitorii Barocului și în special ai Clasicismului vienez par a fi fost niște „indiferenți” prin chiar recursul la *formele generale de mișcare* și la scriitura de tip figurativ-ornamental. Este vorba despre raportul *unitate de informație per unitate de timp*, care îi avantajează pe Boulez și Ligeti, însă îi dezavantajează într-un mod vizibil pe Haydn și Mozart. După cum observă Charles Rosen cu referire la convenționalismul formelor generale de mișcare figurativ-ornamentală în concertele pentru pian K. 450 și, respectiv, K. 595 de Mozart: „... These passages are formed out of the basic elements of tonality: placing them well requires a certain mastery, but the invention of material here may be said to be almost at the zero degree. It is easy to see how any one of these passages may conveniently be replaced by a similar one from another work (p. 5/355) și, de asemenea, ca identificare a *locului comun* cu *arbitrarul*: „the long passages of stuffing in the late eighteenth century simply helped to pass the time, to extend the dimensions of the form, to make it more imposing.” (p. 13/363), în: Charles Rosen, *Tradition without Convention: The Impossible Nineteenth-Century Project*; proiectul *The Tanner Lectures on Human Values* (University of Utah, April 11, 2000). Textul este postat pe Internet și poate fi descărcat de la adresa:

[https://tannerlectures.utah.edu/\\_resources/documents/a-to-/r/Rosen\\_01.pdf](https://tannerlectures.utah.edu/_resources/documents/a-to-/r/Rosen_01.pdf)

<sup>1</sup> Chomiński, J., *Z zagadnień techniki kompozytorskiej XX wieku* [Din problemele tehnicii componistice a secolului al XX-lea], în: revista *Muzyka*, nr. 3/1956, p. 24–51. În studiul său intitulat *The Evolution of Jozef Chominski's Theory of Sonology: An Assessment*, cercetătorul polonez Maciej Golab prezintă câteva etape în evoluția acestei teorii. În nr. 3 al revistei *Muzyka* (1961, p. 3-10) apare textul intitulat *Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia* [Tehnica sonoristică – obiect de studiu sistematic]. În 1968 vede lumina zilei monografia intitulată *Muzyka Polski Ludowej* [Muzica poporului polonez] (Warsovia: 1968, p. 127-71). În final, o ultimă formă apare în manuscrisul publicat doar parțial și intitulat *Fundamenta sonologiae*/Podstawy sonologii muzycznej [1976-78, Fundamentele sonologiei muzicale].



Pe fondul acestei laborioase activități de cercetare în ambele domenii ale muzicologiei – sistematic și istoric –, textul din 1956 se prezintă (1) ca o sinteză evaluativă în egală măsură pertinentă și necesară în calitatea ei de *teorie unificatoare*, (2) ca o dovadă a excelenței profesionale care îi permite lui Chomiński identificarea unei *însușiri determinante a muzicii avangardiste* și (3) ca nevoie a cercetătorului de a relaționa direct cu procesele evolutive în planul *gândirii muzicale de actualitate* (în opoziție cu sintezele de substanță istoricistă).

Mai mult, această sinteză teoretică inițiază practic, o adevărată renaștere a școlii componistice poloneze. Este un fapt cu atât mai spectaculos, cu cât Polonia este o țară comunizată (după 1945 și după a cincea dezmembrare din 1939), încadrată estetic și ideologic în *realismul socialist*, membră a Pactului de la Varșovia, și o societate a cărei cultură este suficient de bine închisă în spatele Cortinei de Fier.

Însă necătând la această situație ideologică-politică deloc avantajoasă pentru elanuri și mai ales experimente avangardiste, în uz intră termenul *sonorism*, introdus de Józef Chomiński<sup>1</sup>, însă în forma evident poloneză a termenului, „*sonorystyka*”. În termeni proprii, este vorba despre ideea și concepția de sinteză care determină apariția (Noii) *Școli poloneze de compoziție*.

*Observație 8.* Aplicată rolului și funcției pe care și l-a reclamat sonoristica poloneză, expresia *cutie neagră* apare ca o sinonimie perfect justificată a termenului *gap*, pe care Zbigniew Granat îl folosește în studiul lui (cu sensul de *lacună* și *decalaj*). Din multitudinea accepțiilor acestui din urmă cuvânt, cel mai bine se potrivesc *spărtură*, *gaură*, *breșă*. Deși, în esență, este vorba despre o *lacună* sau un *gol* conceptual teoretic, pe care Chomiński îl completează, redând întregului context avangardist coerența, integritatea și puterea de articulare în calitate de *sistem de vase comunicante*. Astfel, prin inventarea unui singur termen – „*sonorystyka*” –, contextul *inflaționar* prin însăși multitudinea *alterităților* conceptuale și aparent *centrifug*, se relevă drept unul

---

<sup>1</sup> „Se pare că există o credință acceptată printre muzicologii vorbitori de limbă engleză precum că toate ideile importante din muzicologie sunt disponibile fie în engleză, fie în germană. Aș dori să sugerez, totuși, că multe concepte interesante sunt dezvoltate în afara muzicologiei „mainstream”, dar din cauza barierei lingvistice, ele rămân relativ necunoscute lumii occidentale. Sunt multe lacune de completat în acest sens, iar completarea uneia dintre ele este scopul meu modest în această lucrare. Numele acestui decalaj este „sonoristics”, dar în afară de numele său cu sunet englezesc, termenul nu se găsește în niciunul dintre dicționarele standard.”, în: Zbigniew Granat, *Rediscovering "sonoristics": A groundbreaking theory from the margins of musicology*, în: Zdravko Blazekovic, Barbara Dobbs McKenzie (ed.), *Music's intellectual history*, Repertoire International de Litterature Musical, New York, 2009, pp. 821.

*centripet*, „alteritățile” convergând în efortul comun de inventare a muzicii noi.

Într-adevăr, expresia *cutie neagră* indică și alteritatea lingvistică (limba poloneză), una neprivilégiată (spațiul culturilor muzicale est-europene), și ideologia regimului (socialism, realism socialist și pact militar anti-occidental), toate trei izolaționiste, populiste și concentraționale, precum și insolitul termenului „*sonorystyka*”, de negăsit (după arată Granat), „în niciunul dintre dicționarele standard”. Insolit, izolaționism, populism, alteritate – toți cei patru termeni relevă însă cu o atât mai mare putere forța concepției sonoristice, care dintr-o cvadruplă „încătușare” și deloc ostentativ, își asumă într-un mod legitim accepția de „comentariu” unificator și reprezentativ pentru cel de al treilea modernism muzical.

Este convingerea compozitoarei Sofia Gudaidullina că muzica din a doua jumătate a secolului XX definește perioada de asimilare a spațiului sonoristic. La această idee aderă și cercetătoarea Svetlana Putilova: „... sonoristica devine substanță pentru un «câmp unificat al sonorului»” și asta deoarece „în oricare tehnică de compoziție ar lucra un compozitor, gândirea lui într-un fel sau altul va interfera cu fenomenul sonorismului”<sup>1</sup>. Ori, absorbind ideea concepției *sonoristice*, tehnicile avangardiste deodată apar într-o cu totul altă lumină: sonorism stocastic/spațial, arhitectonic (Xenakis), sonorism micropolifonic/static (Ligeti), sonorism ultra-serial/pointilist (Boulez/Stockhausen/Nono/Babbitt), sonorism de clustere (Cowell), sonorism electronic (Stockhausen / Ligeti / Boulez / Xenakis), sonorism bruitist (Varèse), sonorism aleatoric (Cage și Lutoslawski) sau sonorism dramatic (Penderecki).

➤ „*Sonorystyka*”: *repertorii și tipologii*. După cum arată Iwona Lindstedt în monografia ei<sup>2</sup>, școala sonoristică poloneză se prezintă printr-un corp conceptual-repertorial coerent, integru și în egală măsură diversificat, în imaginea unei taxonomii complete (urmărind preceptele concepției formulate de Chomiński) și cu lucrări care dincolo de orice polemici îi validează potențialul structural-expresiv drept unul cu valoare

---

<sup>1</sup> Svetlana Putilova, *Соноризм как художественное явление в музыке польских композиторов 60-70-х годов XX века* [Sonorismul ca fenomen artistic în creația compozitorilor polonezi ai anilor 60-70 ai secolului XX], rezumat al tezei de doctorat, Moskva: 2011, p. 25. Textul este postat pe Internet și poate fi descărcat de la adresa:

[https://new-disser.ru/\\_avtoreferats/01004966362.pdf](https://new-disser.ru/_avtoreferats/01004966362.pdf)

<sup>2</sup> Lista repertorială-analitică este preluată din: Iwona Lindstedt, *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku* [Sonoristica în creația compozitorilor polonezi ai secolului XX], Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2010, Cuprins.

și energie de instaurare în calitate de concepție normativă. În capitolul III. *Analizy utworów sonorystycznych* (Analiza lucrărilor sonoristice), lista lucrărilor reprezentative este subdivizată în două grupuri – (1) lucrări sonoristice propriu-zise și (2) lucrări electroacustice<sup>1</sup>:

(1) **Lucrări propriu-zis sonoristice:** 1.1. Krzysztof Penderecki, *Tren. Ofiarom Hiroszimy* (1960), *Quartetto per archi nr. 1* (1960), *Polymorphia* (1961), *Kanon* (1962); 1.2. Henryk Górecki, *Scontri*, op. 17 (1960), *Genesis I: Elementi per tre archi*, op. 19 nr. 1 (1962), *Genesis II*, op. 19 nr. 2 (1962); 1.3. Wojciech Kilar, *Riff* (1962), *Générique* (1963), *Diphthongos* (1963), *Springfield Sonnet* (1965); 1.4. Kazimierz Serocki, *Segmenti* (1960-61); 1.5. Witold Szalonek, *Improvisations sonoristiques* (1968); 1.6. Bohusław Schaeffer, *Mała Symfonia: „Sculptura”* (1960)

(2) **Lucrări electroacustice de substanță sonoristică:** 2.1. Włodzimierz Kotoński, *Etiuda na jedno uderzenie w talerz* (1959); 2.2. Andrzej Dobrowolski, *Passacaglia na 40 z 5* (1959); 2.3. Tomasz Sikorski, *Echa II (quasi improvisazione)* (1961-63).

Enumerarea de mai sus este, evident, incompletă în virtutea interesului analitic focalizat pe anumite aspecte de interes pentru cercetătoare. În completare ar putea fi menționate și alte lucrări precum *Equivalenze sonore* (1959) de Bogusław Schaeffer, *Fluorescences* (1962) de Penderecki, *Choros I* (op. 20, 1964) de Górecki și *Symphonic Frescoes* (1964) de Serocki. dar și *Les sons* (1965) de Witold Szalonek, prima (1966) și a doua (1971), *De natura sonoris* de Penderecki, *Spectri sonori* (1973) de Marta Ptaszvska, *Poème sonore* (1975) de Marek Stachowski și *Klangspiel* (1967) de Włodzimierz Kotoński.

Din lista lwonei Lindstedt lipsesc, de asemenea, nume precum Grażyna Bacewicz (*Pensieri Notturmi*/1961. *Concertul pentru vioară nr. 7/1965* și baletul *Desire*/1967-69) și Witold Lutosławski (partea a II-a din *Simfonia nr. 2/1967. Trois poèmes d'Henri Michaux*/1961-63. *Livre pour orchestre*/1968). două figuri importante ale muzicii poloneze, care la rândul lor, au contribuit prin lucrări proprii la evoluția concepției sonoristice.

Spre deosebire de concepția-monolit stocastică sau, de asemenea, -monolit micropolifonică, sonoristica se dovedește a fi structurată din mai multe accepții ca derivate ale principiului de bază. Chiar și departajarea de mai sus în două grupuri, deși net distincte, amestecă între ele lucrări care nu vor avea aceleași *dominante* tehnice și asta chiar dacă toate intră sub „umbrela” definiției sonoristice. În aceeași

---

<sup>1</sup> Această diferențiere o susține și cercetătorul israelian Mark Rais în textul intitulat *Сонористика и электроакустическая музыка, структура и восприятие* [Sonoristica și muzica electroacustică: structura și receptarea]. Textul este postat pe Internet și poate fi descărcat de la adresa: [https://e-notabene.ru/phil/article\\_26574.html](https://e-notabene.ru/phil/article_26574.html)

situație se află și orientarea cu titlul generic *aleatorism*, în interiorul căreia sunt diferențiabile trei accepții ca forme de derivare procedurală-practică de la principiul de bază: aleatorism controlat, semi-controlat și necontrolat. Doar în calitate de analogie aici poate servi și trinomul atonalism-dodecafonie-serialism, însă în calitate de forme evolutive ale unui principiu originar.

Tot trei sunt și accepțiile componistice de realizare a principiului sonoristic:

1. sonorismul *activ*, cu accent pe notația nedeterminată (grafism), pe refuzul total sau parțial de a opera cu înălțimi și organizări ritmice, pe o puternică infuzie de microcromatisme și, drept consecință, pe delegarea inițiativei către interpret. Este evidentă interdependența între importanța vizualității *grafice* și miza pe aspectul *coloristic* al sonorității. Reprezentative în acest sens sunt câteva lucrări: *Scontri (Coliziuni)*, cu o tehnică de straturi sonore), op. 17, pentru orchestră și opt grupuri de percuție (1960) și seria *Genesis I, Elementi*, op. 19 (1962, trio de corzi), *Genesis II, Canti strumentali*, op. 19, pentru 15 interpreți, și *Genesis III, Monodramma*, op. 19, pentru soprană, percuție metalică și șase contrabași (1963) de Górecki. Mult mai hotărât pe această cale înaintează Serocki, spre exemplu, prin *Impromptu fantasque* (1973, în 20 segmente organizate într-o formă tripodică), pentru recordere, mandoline, chitare, percuție și pian.

2. sonorismul *moderat* sau *clasic* (cel mai uzitat), poziționat la intersecția între mijloace tradiționale și „euristice”, este de remarcat în lucrările lui Lutoslawski – *Livre pour orchestre* (1968) și *Les Espaces du sommeil*, pentru bariton și orchestră (1975) și la Penderecki, în special în *Pasiunile după Luca* (1966), o formă de sinteză între gândirea de tip tradițional și cea de tip avangardist;

3. sonorismul *pasiv* (sau *latent*) se dovedește „absorbativ” față de mijloacele tradiționale, conservând, spre exemplu, rolul melodiei și recurgând la resursele sistemelor modale și tonal-funcționale. Însă este evidentă atenția acordată componentei acustice – la nivel timbral, de registru și dinamic. La fel, este de observat apelarea genurilor și formelor tradiționale. Lucrarea concertantă *Scenes* pentru violoncel, harpă și orchestră (1977) de Tadeusz Baird excelează prin „personificarea” dramaturgică a instrumentelor solistice și recursul la un limbaj cu claritate tributară simplității sugestive emoționale. În aceeași estetică a simplificării este concepută și *Simfonia nr. 3, Symfonia pieśni żalonych*, op. 36 (1977) de Górecki<sup>1</sup>. Nu ar fi de exclus de aici creația lui Arvo Pärt sau Valentin Silvestrov.

---

<sup>1</sup> Sistematizarea tipologică este preluată din: Svetlana Putilova, *op. cit.*, p. 5-9.

➤ „*Sonorystyka*”: noua lume a muzicii, noua realitate a sonorului.  
Ideea. Însușirea determinantă a ideii *sonoriste* (Chomiński) se relevă prin comparație cu ideea *analizei reduționiste* care vizează *structurile de profunzime* (Schenker), cu teoria lui Hans Mersmann referitoare la *elementele primare și secundare* ale unei lucrări muzicale, cu teoria *energetică* a lui Ernst Kurth sau, după cum arată Zbigniew Granat<sup>1</sup>, și cu ideile lui René Leibowitz și Josef Rufer, susținători și promotori ai dodecafonismului și serialismului schönbergian. Evident, toate aceste teorii țin de atitudinea *excluzivă*, de *privilegiere*, spre exemplu, a anumitor parametri (nucleele tonale, Schenker), elementele *primare* (seria și șirurile de serii) în opoziție cu cele *secundare* (scriitura, dinamica, agogica ș.a., Mersmann). *Deprivilegiată* este chiar scriitura și împreună cu ea *sonoritatea reală* a lucrării, care este doar un punct de pornire în explorarea analitică a „*profunzimilor*” structurale. Ori, în comparație cu ideea de *totalizare* în concepția ultra-serială, *totalizarea* sonoristică se referă la cu totul altceva. *Selectarea și comasarea* unui grup de parametri determinanți ai sonorității sub formă de *unități seriale* contravine flagrant cu ideea *totalității* sonoristice cu referire la *integralitatea sonică* (acustică) a compoziției muzicale<sup>2</sup> exclusiv în forma ei interpretată, adică reală. Două abordări și, în consecință, două lumi complet diferite.

„*Sonorystyka*” reclamă o formă insolită a *sono*-percepției și a *sono*-reprezentării (psihologic, fenomene subiective), precum și a *sono*-acusticității (ca fenomen obiectiv), ceea ce determină o formă specifică a procedurii componistice, duce la apariția unor forme muzicale unice (individuale) și reformulează fundamental arhi-tectonica împreună cu metro-tectonica unei lucrări, atât timp cât în calitate de *agent tectonic* se prezintă a fi timbrul.

➤ *Reformularea accepțiilor*. O simplă comparație a ultra-serialismului cu sonorismul îl arată pe cel dintâi oprindu-se, totuși, la operarea cu înălțimile, precum și limitându-se la sunetul muzical tradițional. Parafrazând celebrul titlu al lui Alex Ross, se poate spune cu toată convingerea: *the rest is sonoristic*. Pășind peste pragul în spatele căruia rămâne ultra-serialismul, muzica născută din teoria lui Chomiński

---

<sup>1</sup> Zbigniew Granat, *op. cit.*, p. 827.

<sup>2</sup> Cu alte cuvinte, în cazul ultra-serialismului este de constatat o *desincronizare* între (1) concepția *intențională* de organizare a unor unități structurale și (2) efectul obținut. În cazul sonoristicii, este vorba, din contră, despre orientarea convergentă *intențională* a tuturor elementelor scriiturale înspre obținerea unei forme sonore finale.

reclamă un *vocabular* componistic ireductibil la oricare altă tehnică, la oricare alte structuri, forme și procese.

Împreună cu *bruitismul* și *ultra-serialismul*, scriitura de tip *sonoristic* face parte din subspecia atonală a tipologiilor sistemelor *tonale* de organizare sonoră. Însă în acest caz special, trebuie făcută departajarea clară de celelalte trei tipuri învecinate care sunt *atonalismul* propriu-zis, *dodecafonია* și *serialismul*. Dacă acestea din urmă operează cu *înălțimi determinate*, în cazul *sonorismului* este vorba despre operarea fie cu diferențierea în *micro-înălțimi*, fie cu combinarea înălțimilor nediferențiate, ceea ce deja implică *timbrul* (un parametru difuz în comparație cu înălțimea), și determină o *alteritate* funciară a *sonorismului*. Este vorba despre *structuri discernabile auditiv* în opoziție cu *structurile indiscernabile*. Această alteritate rezidă în reformularea coordonatelor componistice tradiționale (sunet, articulație, armonie, contrapunct, forme) în *clase de obiecte sonoristice*:

(1) sunete singulare, structuri verticale intensive și extensive, microintervale, liniște, sunete și zgomote izolate;

(2) structuri sonore izolate omogene sau „poligene”, clustere, structuri izolate orizontale și verticale;

(3) dominante structurale ale formei, configurații texturale multi-secționale ș.a.;

(4) detalii latente ca accesorii indiscernabile empiric – înălțimi particulare, detalii orientate sonor sau zgomote izolate de contextul formei<sup>1</sup>.

Considerat drept tipologie de scriitură referențială cu funcție *incluzivă*, sonorismul se relevă ca *invariant* (cu referire la efect) și ca *algorithm* (ca procedură focalizată pe obținerea efectului), dar și ca o cheie universală de lectură (înțelegere și asimilare).

În cazul concepției *sonoristice*, răspunsurile clarificatoare trebuiesc căutate de această dată la nivelul specific al *scriiturii* ca formă de realizare practică a ambelor tipuri de *sisteme de organizare sonoră*: atât a celui tonal (ca organizare atonală), cât și a celui sintactic (ca organizare de substanță *timbrală* a scriiturii).

*Observație 9.* În acest sens pot fi diferențiate cel puțin șapte tipuri de *scriitură sonoristică*:

1. *monofonică*: sub forma unui sunet durabil cu aceeași înălțime, a cărui elaborare este realizată prin mijloace dinamice sau de

---

<sup>1</sup> Maciej Golab, *op. cit.*, p. 11.

articulare, și de asemenea printr-o linie timbrală particulară, exprimată prin glissando monodic, microcromatism sau expunere ekmelică<sup>1</sup>;

2. *pointilistă*: sub forma de „puncte” sonore (sunete-monade), „împrăștiate” liber în spațiul scriiturii și registrului, perceptibile ca sunete-culori autonome;

3. *micropolifonică*: sub forma de „culoare mobilă/dinamică” sau „maggă sonoră”, care apare ca rezultat al „polifoniei inaudibile, ale cărei detalii constitutive nu sunt percepute ca separate, deși fiecare element al scriiturii este încadrat în caracterul întregii rețele polifonice”. Tipuri: imitativ, eterofon, de contrast;

4. *cluster*: sub forma de „ciorchini”, sau fâșii, ale căror dimensiuni variază de la sonorități din trei sunete până la macrosonorități extinse sau chiar până la cuprinderea întregului registru (al orchestrei sau al claviaturii). Tipuri: a. prin constituirea intervalică – diatonice, cromatice, pentatonice, microtonale și b. prin grade procesuale – statice și mobile;

5. *pluri-stratificată*: constituirii masive sub formă de *polifonie de straturi*, contrapunct al *blocurilor scriiturale*, fiecare fiind diferențiat printr-o organizare individuală din punct de vedere al ritmului și înălțimilor;

6. *mobilă*: sub forma unei poliritmii multifonice (la mai multe voci), drept consecință „a suprapunerii mai multor partide instrumentale independente, interpretate rubato”. Ca exemplu poate servi *grafismul*, însoțit de mijloace de articulare netradiționale;

7. *stereofonică*: este exprimată prin multidimensionalitatea „țesăturii” muzicale, în care pe lângă orizontală și verticală este implicat și parametrul de profunzime (diagonala)<sup>2</sup>.

O asemenea panoplie de tipologii scriiturale demonstrează un singur lucru: „sonorystyka” deține suficiente instrumente, precum și tehnici pentru a concura și chiar a înlocui complet bibliotecile de mijloace aparținând atât tradiției tributare (neo-tonalism și neo-modalism), cât și tradiției seriale. Și cu o declarație tehnică-estetică fundată pe un principiu complet diferit de tot ceea ce fusese practicat anterior. Ori, de aici decurge o proprie metodă și tehnică de analiză a unor categorii procedural-structurale complet noi, pe care Chomiński le definește drept

---

<sup>1</sup> Prin etimologia antică grecească, termenul *ekmelic* (de la ἐκμελής/ekmelos – cu referire la sonoritate neplăcută, dezarticulată) trimite la sunete cu înălțime nedeterminată. În muzica avangardistă procedeul *ekmelic* reprezintă inserția intonațiilor nediferențiate ale vorbirii într-un text muzical cu înălțimi determinate (*Sprechgesang*), la care ar adera atât procedeul *shout*, cât și *skate*, prin recursul la *dirty tones*. De asemenea, procedeul *ekmelic* este folosit și în tehnica *sonoristică*. Ca antonim, există termenul *emmelic* (ἐμμελία/emmeleia – cu referire la sonoritate plăcută, armonioasă) – totalitatea sunetelor potrivite pentru muzică, sunete cu înălțime determinată.

<sup>2</sup> Svetlana Putilova, op. cit., p. 3-4.

un nou domeniu de studiu și îl subdivide în următoarele subdomenii constitutive: (1) tehnologia sonorului, (2) raționalizarea timpului, (3) formarea structurilor verticale și orizontale, (4) transformarea elementelor (ca evoluție funcțională în interiorul scriiturii) și (5) continuitatea formală<sup>1</sup>.

**Concluzii istorice-metodologice.** În planul gândirii muzicale, secolul XX a început prin ascensiunea hotărâtă a *atonalismului* Noii școli vieneze și în concomitență cu *modalismul timbral* impresionist. Tonal-funcționalismul luase sfârșit. Tot așa cum la 1918 ia sfârșit impresionismul doctrinar odată cu moartea lui Debussy<sup>2</sup>. Însă nu dispăre definitiv, ci continuă, chiar și într-o cavalcadă de concepții particulare prin Paul Dukas, Maurice Ravel, Frederic Delius, Ottorino Respighi, Albert Roussel, Isaac Albeniz, Manuel de Falla și Jan Sibelius. Astfel, viitorul muzicii nu putea fi decât atonal, dodecafonic și serial. De remarcat este că ambii compozitori, și Debussy (doctrinar), și Schönberg (experimental), recurg la ideea *culorii* (pentru început *Klangfarben* în cazul celui de al doilea), fără a o fi imaginat drept un element capabil de reformulări fundamentale în planul compoziției muzicale (melodie, armonie, contrapunct, ritm, orchestrație, formă, proces).

Prin înrâurirea lui Messiaen intervine o primă „sincopă” a reorientării serialismului de la *pointilismul* webernian înspre o variantă neprevăzută (nici măcar de către Schönberg, decedat la 13 iulie 1951) a *ultra-serialismului* doctrinar („eterofonic”) inițiat și cultivat de către Boulez. Viitorul nu putea fi altul decât ultra-serial. O a doua „sincopă” intervine, însă, prin relevarea tot mai puternică a opțiunii (asumate explicit sau neasumate conceptual de către compozitorii avangardiști) pentru *timbralitate* împreună cu „deblocarea” *scriiturală*<sup>3</sup> și în egală

---

<sup>1</sup> Explicitarea fiecăruia dintre cele cinci categorii în: Zbigniew Granat, *op. cit.*, p. 827.

<sup>2</sup> Impres-simbolismul debussian își găsește locul propriu mai degrabă într-un paralelism cu postromantismul lui Mahler și, concomitent, cu cel al lui Schönberg (tema *Pelleas și Melisande*), deoarece în paralel cu disoluția sistemului tonal-funcțional prin *multi-centricitatea tonală și hipercromatizarea* postwagneriană, acțiunea impresionismului este una identică, însă orientată în direcția disoluției prin recursul la resursele modalismului. De asemenea, ar fi de observat că ideea propriu-zis atonală este asociată de către Schönberg întâi de toate cu timbrul. Indeterminarea tonală reclamă și parametrul cu cel mai scăzut grad de determinare care este „culoarea” sonoră.

<sup>3</sup> Limitele reale ale rezistenței la diversitate, dar și capacitatea generatoare de noutate ale *scriiturii* au fost cu adevărat relevante de abia în cadrul celui de al treilea modernism și asta în virtutea celei mai slabe determinări pe care o oferea parametrul *timbru* în comparație cu parametrii *înălțime* (în organizările modală, 50



măsură *formal-procesuală* pentru a fi focalizată pe efectul de *masă sonoră*.

Direcțiile concomitente până la începutul anilor 1950 converg într-o concepție de sinteză. Atonalitatea fuzionează cu timbralitatea, parcă reluând în special „declarația” în egală măsură *atonală și timbrală* a lui Schönberg din piesa nr. 3, *Farben*, din ciclul *Fünf Orchesterstücke* op. 16 (1912). Iar tandemul *timbralității* și al *atonalității*, marcant pentru muzica avangardistă a secolului XX, trebuie înțeles atât ca o genială premoniție (initio), cât și ca o determinantă majoră a traseului evolutiv (motus) care își găsește forma realizării depline în concepția sonoristică (terminus) – *atonalitatea timbral-scriiturală*.

Fără a avea pretenția de instaurare doctrinară drept concepție-hegemon, dar și fără asumarea ipostazei de avangardism de *reacție*, sonoristica poloneză, chiar și de după Cortina de Fier (în calitate de Răspuns Estic la ultra-serialism), se ipostaziază drept explicația unificatoare – nucleu în egală măsură epistemologic și hermeneutic – pentru întreg câmpul creațiilor muzicale avangardiste ale anilor 50 ai secolului trecut. Geneza și emergența gândirii muzicale de tip sonoristic nu puteau fi rezumate doar la *cazul Chomiński*, autorul teoriei, și, ulterior, la figuri artistice reprezentative precum Serocki, Gorecki și, respectiv, Penderecki. Discursul, adică povestea sonorismului, nu putea căpăta un sens suficient printr-o simplă descriere, ci doar ca *obiect* inclus în mai multe *fluvii discursive* ale altor concepții și tipuri de gândire. Este vorba astfel, despre diferența între două tipuri de abordare – unul *excluziv*, focalizat strict pe descrierea *obiectului de studiu* (sonorismul polonez, eterofonia românească, polistilistica sovietică), și, în opoziție, cea *incluzivă*, prin acumularea în jurul temei centrale a unui sistem cât mai consistent de *referințe asociate* în imaginea unui *sistem de vase comunicante* – fie pe orizontala prezentului, fie pe verticala istorică. Ambele stări țin de specificul poziționării muzicologice între *obiect* și *context*.

Descrierea *excluzivă*, a unui *obiect izolat* – conceptul sonorismului și autorul său, tehnica sonoristică și practicienii acesteia, poziționarea

---

tonal-funcțională și dodecafonică-serială) și *durată* (contrapunctul medieval și renescentist și în egală măsură opțiunile pentru poli-ritmie și poli-metrie în muzica secolului XX). „Metaforicitatea” semantică avansată a timbralității a fost și cauza pentru care aceasta (ca și în cazul instrumentelor de percuție) a intrat în atenția gândirii componistice de abia după ce resursele oferite de *înălțime* și *durată*, precum și potențialul lor conceptual au fost literalmente epuizate. Algoritmul *determinării absolute* a atins asemenea grade de „eroziune”, încât pasul următor a fost evident – opțiunea pentru mijloace sonore și organizare formal-procesuală cu un grad avansat de indeterminare.

istorică a fenomenului într-o *cutie temporală* –, ține, evident, de forma propedeutică-didactică a unei expuneri informative – o *simulare statică și punctuală*, intenționat *izolată* de multitudinea factorilor suplimentari care definesc imaginea unui fenomen *implicat* și astfel *dinamic*.

A doua, însă, de *includere* a obiectului *angajat* în cât mai multe *istorii, narațiuni și genealogii*, paralele, proxime sau îndepărtate temporal și geografic, animă obiectul ca *simulare dinamică*. În acest al doilea caz, *includerea* presupune atât (pre)existența disimulată a viitorului sonorism *ab ovo* – impresionismul, bruitismul, conceptul *Klangfarben* ș.a.<sup>1</sup> – pe întreg traseul de acumulare a premiselor generative, cât și (post)existența acestuia ca principiu deja referențial ca o componentă a altor concepții componistice (spre exemplu, componenta *sonoristică* în muzica stocastică a lui Xenakis, în aleatorismul lui Cage și Lutoslawski sau în tehnica micropolifonică a lui Ligeti, spectralismul românesc și european sau muzica electroacustică și electronică). Cu alte cuvinte, sonorismul polonez reprezintă unul dintre *scenariile importante* în evoluția gândirii muzicale fondate pe *timbru, scriitură și masă sonoră* care obturată fiind de proeminența gândirii dodecafonică-seriale doctrinare, își găsește expresia de vârf de abia în cadrul istoric al celui de al treilea modernism european și într-o incitantă concomitență cu *noul și ultimul serialism*.

Într-un al doilea sens, rolul și funcția sonorismului în propriul bazin stilistic nu sunt reductibile la o singură accepție (structurală, stilistică, istorică, de interacțiune și înrâurire conceptuală ș.a.), deținând și sensul (1) de *tehnică reprezentativă* pentru mai toate concepțiile avangardelor *de reacție*, (2) de antipol teoretic al concepției analitice schenkeriene, (3) de antipol conceptual-practic al *noului serialism integral*, și (4) de o posibilă soluție stilistică pentru ieșirea din ultimul modernism muzical.

Și oricât de original, poate insolit, ar apărea întreg contextul ultimului modernism avangardist, acesta capătă un sens doar fiind încadrat într-o continuitate istorică în calitatea lui de *invariant* situat în

---

<sup>1</sup> După cum indică Zbigniew Granat în studiul lui *Rediscovering "sonoristics": A groundbreaking theory from the margins of musicology*, în: Zdravko Blazekovic, Barbara Dobbs McKenzie (ed.), *Music's intellectual history*, Repertoire International de Litterature Musical, New York, 2009, pag. 822: "... aspectul esențial pentru muzica întregului secol XX a fost căutarea unor noi calități ale sonorității, care, după transformările radicale în cadrul sistemului tonal și după o eventuală prăbușire a acestuia, au devenit o preocupare crescândă a compozitorilor acestui secol. [...] Cele mai evidente etape ale acestui proces, reprezentate de către Debussy, principiul *Klangfarbenmelodie* al lui Schönberg, "pointilismul" lui Webern, Messiaen, Stockhausen și Boulez, au arătat într-un mod foarte evident că vechile categorii analitice, în special melodia și armonia, nu mai sunt suficiente pentru a descrie noua muzică."

interiorul unui ansamblu de *invarianți* (cu tot atâtea genealogii și, implicit, ecologii) care asigură atât articularea evolutivă, cât și înțelegerea celor întâmplute ca fapt cultural încadrabil cu drepturi depline într-o istorie a muzicii europene.

Mai mult, într-un al treilea sens, sonorismul se poziționează drept epicentru de *iradiere* și *legitimare conceptuală* nu doar pentru avangardismele *de reacție* – orientări contestate și în același timp de căutare a alternativelor evolute –, ci

(5) face corp comun cu alte două orientări muzicale majore – *polistilistica* sovietică și *eterofonia* românească – ca *răspuns estic* la hegemonia euro-americană a ultra-serialismului și a aleatorismului.

Dacă în primul caz, sonorismul îndeplinește funcția de *alimentare, suport și grupare* sub umbrela unei *explicații legitimize* a tuturor avangardismelor într-un corp comun *anti-serial*, atunci în cel de-al doilea caz, el însuși face corp comun cu celelalte două orientări est-europene în calitate de *avangardism de rezistență* într-un context ideologic totalitar.

În calitate de *epicentru de iradiere (blackbox)*, ideea și teoria lui Józef Chomiński permite o extrapolare conceptuală dincolo de limitele celui de al treilea modernism, poziționându-se aproape simetric între două determinante:

(a) a procesului de emergență și

(b) o posibilă finalitate în evoluția parametrului timbral ca factor generator de structură și proces. Ca și concepție de intrare – *input* – se prezintă *impresionismul debussian*, însă și cu o alternativă genealogică proprie, una poloneză – creația lui Karol Szymanowski (1882-1937), în special prin influența impresionistă din a doua perioadă de creație, cu o descendență din romantismul german și cu o solidă ancorare în creația lui Chopin (o preocupare majoră și pentru Chomiński). Stilul de ieșire – *output* – îl reprezintă concepția *spectralistă*, de această dată de descendență românească – Corneliu Cezar, Octavian Nemescu, Costin Cazaban, Horațiu Rădulescu, Iancu Dumitrescu și Ana-Maria Avram, urmați de doi compozitori francezi Tristan Murail și Gérard Grisey, aici aderând și finlandeza Kaija Saariaho.

Importanța gândirii muzicale de tip sonoristic rezidă în primul rând în *irreversibilitatea* mutațiilor pe care le-a provocat și care în scurt timp au devenit normative. În al doilea rând, conceptul „*sonorystyka*” reformulează nu doar accepțiile orientărilor avangardiste cu care coexistă, ci devine *vârf de lance* al unei genealogii consistente și în același timp iradiază înspre viitor această în definitiv nouă percepție a sonorului. Revelator este și faptul că sonorismul produce două „replici” – una de *reacție* precum minimalismul american, a doua, concepția spectralistă, *de continuitate*, ce apare pe teren componistic românesc și francez. Iar prin

teoria pe care a formulat-o în 1956, muzicologul Józef Chomiński se instalează lângă compozitori precum Beethoven, Wagner, Debussy și Schönberg, cu toții nu doar reformatori ai gândirii muzicale, ci și producători ai unor noi stări de identitate a realității sonore.

## BIBLIOGRAFIE

### Monografii:

Boulez, Pierre, *Relevés d'apprenti, collected and presented by Paule Thévenin, 41–45. Paris: Éditions du Seuil. 1966: articolul Aléa.*

Kohoutek, С.. *Техника композиции в музыке XX века* [Tehnică de compoziție în muzica secolului XX], Moskva: Muzîka., 1976

Kostrzewska, H., *Sonorystyka*, Poznan: Ars Nova, 1994

Maklîghin, A. M., *Фактурные формы сонорной музыки* [Formele de scriitură în muzica sonoristică], Moskva: Laudamus, 1992

Mayer, Leonard B., *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. Chicago and London: Chicago University Press. 1994

Mirka, Danuta. *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki*, Katowice: Akademia Muzyczna. 1997

Nyman, Michael. *Experimental music: Cage and Beyond*, Cambridge: Cambridge University Press. 1974

Roig-Francoli, Miguel A., *Understanding Post-Tonal Music*. Boston: McGraw-Hill, 2008

Thomas, Adrian, *Polish Music since Szymanowski*, seria *Music in the Twentieth Century*, nr. 19, Cambridge University Press, 2005

### Culegeri

Țenova, V. (red. resp.), *Теория современной композиции* [Teoria compoziției contemporane], Moskva: Muzîka, 2007

### Texte în culegeri:

Granat, Zbigniew (ed.). *Sonoristic Leacies. Towards New Paradigms*. în: *Music Theory, Aesthetics and Composition*, Muzyka 2008/1 (208) (Warsaw: Instytut Sztuki PAN, 2008), p. 7-16

Granat, Zbigniew, *Rediscovering „sonoristics”: A groundbreaking theory from the margins of musicology*, în: Zdravko Blazekovic, Barbara Dobbs McKenzie (ed.), *Music's intellectual history*, Répertoire International de Littérature Musicale, New York, 2009, p. 821-834

Konen, Valentina J., *Музыкально-творческие виды XX века: к постановке проблемы* [Speciile artistice-muzicale ale secolului XX (spre formularea problemei)], în: *Этюды о зарубежной музыке* [Studii despre muzica de peste hotare], Editura Muzîka, Moscova, 1975

### Texte în reviste

Chomiński, J., *Z zagadnień techniki kompozytorskiej XX wieku* [Din problemele tehnicii compozitoriale a secolului al XX-lea]. Muzyka. 1956. Nr. 3. p. 24–51.

Chomiński J., *Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia* [Tehnică sonoristică drept subiect de învățare sistematică], Muzyka, 1961, anul 6, Nr. 3

Golab, M., *The Evolution of Józef M. Chomiński's Theory of Sonology: An Assessment*, Muzyka, 2008, Vol. 53, Nr. 1(208), p. 17-29 (acest număr al revistei *Muzyka* este în întregime dedicat problemelor orientării sonoriste)

### Teze

(Doctorat) Boleslawska-Lewandowska, Beata, *Symphony and symphonic thinking in Polish music after 1956*, Cardiff University, 2009

Textul este postat pe Internet și poate fi descărcat de la adresa:

<https://orca.cardiff.ac.uk/id/eprint/54346/1/U584419.pdf>

(Masterat) Hextall, Pieta, *An Examination of the Chance Elements in Witold Lutosławski's Music: With Particular Attention to its Function as a Model for Compositional Practice*, Victoria University of Wellington, 2012.

Textul este postat pe Internet și poate fi descărcat de la adresa:

<http://researcharchive.vuw.ac.nz/handle/10063/2211>

### Webografie:

Lindstedt, Iwona, *How to Analyze Sonoristic Music? Perspectives for the Development of Jozef M. Chomiński's Theory of Sonology*, în: *Muzyka*, 2008, Vol. 53, Nr. 1(208), p. 47-63. Textul este postat pe Internet și poate fi descărcat de la adresa:

[https://www.academia.edu/1419922/How\\_to\\_Analyze\\_Sonoristic\\_Music\\_Perspectives\\_for\\_the\\_Development\\_of\\_J%C3%B3zef\\_M\\_Chomi%C5%84skis\\_Theory\\_of\\_Sonology](https://www.academia.edu/1419922/How_to_Analyze_Sonoristic_Music_Perspectives_for_the_Development_of_J%C3%B3zef_M_Chomi%C5%84skis_Theory_of_Sonology)

Meyer, Leonard B., *Some Remarks on Value and Greatness in Music*, în: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (The American Society for Aesthetics), Vol. 17, Nr. 4 (Jun., 1959), p. 486-500, New Jersey: Wiley, la adresa:

<https://www.jstor.org/stable/428221>

Mirka, Danuta, *Texture in Penderecki's Sonoristic Style*,

Textul este postat pe internet și poate fi descărcat de la adresa:

<https://mtosmt.org/issues/mto.00.6.1/mto.00.6.1.mirka.pdf>

Putilova, Svetlana, *Соноризм как художественное явление в польской музыке второй половины XX века* (Sonorismul ca fenomen artistic în muzica poloneză din a doua jumătate a secolului XX), la adresa: <http://www.globecsi.ru/Articles/2008/Putilova.pdf>

Rais, Marc, *Функциональность в музыке тембров* (Funcționalitatea în muzica timbrurilor), la adresa: <http://www.21israel-music.com/Timbres.htm>

Tomas, A., *Boundaries and Definitions: The Compositional Realities of Polish Sonorism* (2008). Textul este postat pe Internet și poate fi accesat la adresa:

<https://onpolishmusic.com/articles/%E2%80%A2-boundaries-and-definitions-2008/>

\*\*\* *Muzikos Koponavimo Principai: sonorizmas* [Principles of Music Composing: Sonorism], 14<sup>th</sup> International Music Theory Conference, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2014. Textul este postat pe Internet și poate fi descărcat de la adresa:

<http://xn--urnalai-cxb.lmta.lt/wp-content/uploads/2014/Muzikos-komponavimo-principai-XIV.pdf>

## SUMMARY

Oleg Garaz

### **The third avant-garde modernism (II) From randomness to "black box" content**

The second segment of late musical modernism reveals the problem of reference in all its sharpness. And it is not the referentiality of anteriority, but (self-)edification as reference. Boulez's famous assertions - "Schönberg is dead" and especially "Every musician who has not felt the necessity of the serial language is USELESS" - produce a spectacular split, leading to the emergence of avant-gardism as a reaction to institutionalised ultra-serialism. The suspension of procedural control and the game of chance, as well as sonic massification, become two promising conceptual orientations that propose viable solutions for moving forward. The verve and generative flare of the avant-garde decade (1950s) seems to emulate the 'golden decade' (1920s) of European musical culture. And the context of the Cold War (1946-1991) and the 'Iron Curtain' makes things even hotter, as the aleatorism invented by Schönberg's American pupil (John Cage) practically meets the creators of the Polish Chomiński's theoretical concept - „sonorystyka” (Serocki, Salonek, Penderecki). And in the end, two orientations will become referential for the totally unpredictable end of the last musical modernism - American minimalism and - on the other side of the "curtain" - Romanian spectralism. Thus ended an evolutionary cycle both in terms of the evolution of music and in general of the stylistic evolution of Euro-American culture.