

Texturalismul

- rezumat -

Coordonator științific:
Prof. univ. dr. Dan Dediu

Doctorand:
Andrei C. Cozma

2017

Texturalismul

Alegerea unui termen care indică un câmp stilistic vast, și încă puțin cercetat, ca titlu, și deci, subiect de cercetare a unei teze de doctorat, a fost motivată tocmai de numărul impresionant de compoziții în care am întâlnit o tendință comună înspre realizarea unor structuri sonore în care detaliul, înțeles sub forma melodiei, ritmului sau a armoniei, nu este perceptibil. Aceste structuri, care în scrierile de specialitate poartă numele de *texturi*, au fost definite în cadrul disertației ca segmente formale cu limite bine stabilite, ce se diferențiază de restul printr-o sonoritate distinctă. Caracterul de imperceptibilitate a detaliului specific acestor *texturi*, care în genere au o structură de tipul maselor sonore, a devenit într-un final liantul demersului analitic, cristalizându-se ca o esență a cercetării ce asigură consistența subiectului ales. Sub termenul împrumutat din scrierile muzicologului american David Cope, și anume *Texturalismul (Texturalism)*, am grupat astfel un corp de compoziții care poate fi individualizat prin predominanța acestui caracter, pe care, datorită importanței sale, am hotărât să îl numesc *sintonie* (cuvânt format din elementul de compunere de origine grecească *syn*, însemnând „împreună”, și latinescul *tonus*, adică „sunet”).

Pe măsură ce atenția mea a fost îndreptată asupra cercetării din ce în ce mai amănunțite a caracterului sintonic al texturalismului am realizat că vocabularul muzicologic existent nu este suficient de explicit și nu se pretează la analiza formală a unei astfel de muzici. Aceste observații m-au determinat în cele din urmă să elaborez o nouă metodologie, una care să-mi servească mai bine la analiza structurii sonore a texturalismului.

Deoarece caracterul sintonic al lucrărilor texturaliste reclamă focalizarea analizei dincolo de nivelul detaliului, deci asupra macrostructurii sonore, metodologia pe care am propus-o în cadrul tezei de doctorat a fost fundamentată prin definirea unor noi unități semantice. Concepte asemănătoare au fost teoretizate și de către diferiți alți autori, formațiunile sintonice specifice texturalismului putând fi identificate printre cazurile particulare ale acestora. Printre ele se numără *grupurile* lui Karlheinz Stockhausen, *obiectele*

sonore ale lui Pierre Schaeffer, *clang*-urile lui James Tenney și *ferestrele muzicale* ale lui Dan Dediu. Caracterul general al teoretizării ferestrelor muzicale făcută de coordonatorul meu, compozitorul Dan Dediu, și totodată, sonoritatea mult mai atrăgătoare a cuvântului *fereastră*, m-au convins să preiau și să folosesc acest termen pentru a mă referi la unitățile semantice de bază pe care le-am folosit în analiza texturalismului. În partea teoretică a tezei de doctorat am definit astfel aceste ferestre ca pe niște structuri sonore cu rol semantic, care sunt omogenizate prin asocierea sunetelor în baza a cel puțin unui element de limbaj muzical, ele fiind particularizate printr-o sonoritate, și deci, un mod aparte de alcătuire.

Cât timp identificarea și definirea caracterului comun al texturalismului mi-a asigurat direcția de cercetare, metodologia bazată pe definirea unor noi instrumente analitice mi-a asigurat o coerență în descifrarea și înregistrarea scrisă a travaliului componistic și a modului în care structura sonoră poate fi investită cu un caracter sintonic.

Una din problemele de care m-am lovit adesea pe parcursul formării mele a fost aceea a unei lipse de consecvență în utilizarea unor termeni muzicologici, de aceea, în primul capitol al disertației am încercat să rezolv această problemă prin definirea clară a terminologiei folosite. Astfel, aici am clarificat înțelesul pe care unii termeni și unele sintagme frecvent întâlnite în muzicologia românească îl vor păstra pe parcursul lucrării mele, precum *strategiile, metodele, tehnicile, procedeele și principiile componistice, articulațiile și secțiunile formale sau blocurile sonore*, și am definit totodată noi sintagme precum *stadiile de dezvoltare* ori *dimensiunea spectrală și dimensiunea temporală* a domeniului sonor, toate acestea în vederea realizării unei expuneri cât mai transparente și concise.

Tot în acest prim capitol am discutat și importanța diferitelor aspecte ale percepției de care se leagă caracterul sintonic al texturalismului. În primul rând am definit trei niveluri diferite ale percepției sonore, și anume: *nivelul median* al configurațiilor sonore, *nivelul sintonic* caracteristic texturalismului, și *nivelul distonic* specific structurilor sonore punctualiste, sau a structurilor în care întâlnim sunete susținute cu o variație minimă.

Tot aici am discutat despre principiile percepției, și cum *similaritatea, proximitatea, selectivitatea și integralitatea* funcționează în cadrul domeniului sonor ca patru tendințe perceptiv distincte: de grupare a elementelor de limbaj muzical sau a configurațiilor sonore identice; de grupare a elementelor sau a configurațiilor sonore apropiate pe axa dimensiunii spectrale ori pe cea a dimensiunii temporale; de diferențiere dintre figură și fond atunci când apar mai multe *planuri perceptiv* suprapuse (dintre care unul se distinge ca *plan perceptiv*

principal, în timp ce restul rămân *planuri secundare*); respectiv, de umplere a pauzelor dintre sunete sau dintre diferite configurații de sunete. Înțelegerea acestor principii a făcut posibilă conștientizarea modului în care sintonia operează în diferitele ipostaze pe care le-am întâlnit în cadrul analizelor.

În cel de-al doilea capitol am urmărit să identific premisele dezvoltării texturalismului în compozițiile care au precedat apariția primelor realizări sintonice reprezentative, în care sintonia este căutată și susținută printr-un limbaj muzical specific.

Prima oprire am făcut-o aici în perioada renescentistă, unde am întâlnit cele dintâi compoziții care ating nivelul sintonic, mai exact, motete proiectate pentru un număr uriaș de voci de către compozitori precum Johannes Ockeghem, Alessandro Striggio sau Thomas Tallis. Principiul polifonic al suprapunerii a două configurații sonore distincte poate fi considerat astfel germenele evoluției limbajului muzical înspre complexitatea asociată cel mai adesea structurilor de tip masă sonoră, deci sintoniei. Astfel, polimodalismul, politonalismul, poliritmia, polimetria și politempia se disting ca cei dintâi pași importanți făcuți înspre conștientizarea noii paradigme perceptive sintonice.

O a doua direcție de dezvoltare a sintoniei își are rădăcina în extinderea treptată a limbajului muzical ce se datorează încercării compozitorilor avangardiști de a cuprinde totalul cromatic. Această extindere a condus într-un final la dodecafonie, serialism și serialism integral, și de aici, odată cu criza semnalată de mai mulți compozitori la jumătatea secolului trecut, la căutarea unor noi modele de organizare sonoră în care accentul să fie pus pe controlul sonorității la nivel macrostructural.

Asimilarea clusterelor ca elemente de limbaj muzical, mai întâi în muzica pentru pian de la începutul secolului trecut, a contribuit de asemenea la dezvoltarea unor noi strategii componistice specifice texturalismului, strategii în baza cărora structura sonoră a unor ansambluri orchestrale a putut fi configurată ca o construcție de tip cluster.

Exploatarea frenetică a posibilităților timbrale oferite de instrumentele tradiționale și rolul din ce în ce mai important pe care timbrul instrumentelor percusive cu înălțime nedeterminată îl va juca în definitivarea paletelor orchestrale a compozitorilor moderni vor conduce la consolidarea noii estetici a maselor sonore prin accentuarea treptată a calităților timbrale emergente ale muzicii noi.

Grafismul a reprezentat un alt mijloc și un imbold al abordării sintoniei în creația compozitorilor de la jumătatea secolului trecut, prin sugestivitatea, facilitatea și noile

orizontori pe care acesta le-a deschis în muzică, la fel cum a făcut-o și muzica electronică pentru cercetătorii domeniului acustic din studio-urile de muzică electronică.

În cel de-al treilea capitol am dezvoltat metodologia texturalismului prin categorisirea ferestrelor în funcție de patru identificatori, și anume *procesualitatea*, *repetitivitatea*, *prolongația* și *sintetismul* sau *eterogenitatea*, care vor fi folosiți deci la diferențierea a patru tipuri de ferestre: *procesuale*, *liniare*, *statice* și *sintetice*. Cei patru identificatori aleși ca bază a diferențierii ferestrelor sintonice operează atât la nivel structural, cât și la nivel perceptiv. Percepția și principiile percepției ce ghidează descifrarea stimulilor acustici au însă prioritate, aceasta deoarece structurile sonore ale texturalismului sunt de cele mai multe ori mult prea complexe încât să poată fi descrise printr-un singur identificator. De aceea, caracterul predominant al fiecărei ferestre va fi dat de cel mai pregnant identificator prezent, ceea ce înseamnă că identificatorii pot fi ordonați în funcție de pregnanța lor. Astfel, cel mai pregnant identificator este caracterul procesual dat de prezența unui proces variațional de natură ritmică sau melodică ce se desfășoară în paralel în cadrul tuturor vocilor. Apoi urmează repetitivitatea specifică ferestrelor liniare, care se numesc astfel deoarece variația lor poate fi reprezentată geometric printr-o dreaptă conjunctivă, și mai apoi prolongația, sau caracterul static specific sunetelor susținute sau glissando-urilor lente. Eterogenitatea presupune prin însăși natura ei lipsa unei unități perceptiv pregnante, asemănătoare cu cea a celorlalți identificatori, și deci, aceasta ocupă cel mai din urmă loc în cadrul ierarhizării. Fereastra sintetică determinată de acest identificator presupune totuși o adeziune a vocilor ce trebuie asigurată prin cel puțin un element de limbaj muzical sau parametru sonor, chiar și doar prin timbru.

În realizarea tipologiei texturilor care apare tot în acest capitol am ținut cont fie de sintaxa abstractă ce modelează structura sonoră la nivelul unităților semantice, fie de tiparele structurale date de diferitele configurații ale acestor unități. Astfel am obținut două categorii de texturi, ceea ce mi-a permis o dublă clasificare a lor. În primul grup se află texturile heterofonice, polifonice și omofonice, iar în cel de-al doilea, *texturile unitare*, *compuse*, *eterogene* și *tranziente*. Cât timp diferențierea texturilor din primul grup a fost realizată în baza sintaxei abstracte familiare, în cel de-al doilea grup, texturile se disting prin unitățile semantice care le compun, dacă acestea sunt de un singur tip sau dacă sunt diferite – în cazul texturilor unitare sau a celor compuse, sau dacă structura nu poate fi partajată în astfel de unități – în cazul texturilor eterogene. Ultimul tip de texturi, cele tranziente, se vor distinge printr-o formă dată de înlănțuirea unor *blocuri sonore*, adică unități semantice alcătuite prin

suprapunerea a cel puțin două tipuri de structuri, care au o densitate a dimensiunii spectrale similară cu cea a texturilor, însă au o durată mult mai scurtă decât acestea.

Metodologia texturalismului a fost completată prin definirea ultimelor instrumente analitice. Mai întâi am diferențiat stadiile de dezvoltare ale unităților semantice în *stadii de transformare, de prefigurare sau concluzive*. *Nodurile formale și racordurile* au fost definite ca puncte de variație în cadrul ferestrelor, respectiv ca puncte de joncțiune între acestea. Tot aici am vorbit despre *fragmentare, destructurare și stratificare*, care sunt doar câteva dintre procedeele componistice pe care le-am identificat ca fiind caracteristice texturalismului. Astfel, fragmentarea reprezintă procedeul secționării unei unități semantice prin pauze, destructurarea indică fărâmițarea unei unități semantice în evenimente sau configurații sonore care se desprind de restul structurii, formând cel mai adesea stadii de prefigurare sau concluzive, iar stratificarea se referă la repartizarea vocilor unei unități semantice între grupuri instrumentale sau vocale distincte.

În cel de-al patrulea capitol am urmărit să identific principiile care ghidează realizarea *fuziunii sintonice*, adică fenomenul psihoacustic al interpretării unui complex de stimuli sonori ca o singură unitate perceptivă de natură sintonică, care operează dincolo de condiționarea impusă de factori subiectivi ce țin de rafinamentul urechii muzicale. În cercetarea mijloacelor prin care structura sonoră poate fi investită cu un caracter sintonic am pornit de la o analiză independentă a modului în care sintonia apare în perimetrul celor două dimensiuni sonore. Astfel, mai întâi m-am ocupat de *fuziunea spectrală* și de *fuziunea temporală sau ritmică* a dimensiunii spectrale, respectiv a dimensiunii temporale. Aici am reușit să identific câteva principii ale fuziunii sintonice, și anume că fuziunea spectrală apare cu o mai mare ușurință în registrul grav decât în acut, și că intervalele disonante și sunetele cu frecvențe apropiate își pierd identitatea mult mai ușor decât intervalele consonante și sunetele depărate, și deci, prezintă un grad mai mare de fuziune sintonică.

În cadrul dimensiunii temporale, sintonia apare fie ca o consecință a utilizării unor structuri sonore statice, fie ca urmare a fuziunii ritmice a sunetelor componente. Cât timp fuziunea spectrală poate fi controlată prin intermediul câtorva principii, fuziunea ritmică depinde de o limitare a aparatului auditiv. Se știe că dincolo de pragul de douăzeci de sunete pe secundă, în locul ritmului percep doar un flux sonor continuu.

Tot în acest capitol am discutat și câteva aspecte legate de *fuziunea timbrală*, fără de care fuziunea sintonică a două surse sonore diferite, chiar și a două instrumente similare, nu

este posibilă, și am făcut de asemenea câteva observații legate de modul în care înălțimea și ritmul se disting în cadrul texturalismului ca aspecte ale macrostructurii. Aici am discutat și câteva cazuri limită ce pot fi întâlnite în diferențierea sintoniei de armonia înțeleasă ca un caracter emergent al structurii sonore.

În finalul acestui capitol m-am ocupat de modul în care diferite orientări stilistice, și inovațiile tehnice pe care acestea le-au adus, au contribuit la conștientizarea și exploatarea nivelului perceptiv sintonic. Aceste orientări sunt: sonorismul (sau emanciparea zgomotului și a sunetelor cu înălțime nedetermină specifice percuției prin exploatarea timbrală a instrumentelor tradiționale), grafismul, aleatorismul, spectralismul și alte strategii componistice derivate dintr-o viziune unificată a domeniului sonor.

În ultimul capitol am analizat în detaliu câteva compoziții reprezentative ale texturalismului, și alte câteva fragmente din lucrări în care sintonia a fost abordată într-un mod original. Aici am urmărit să cuprind diversitatea multitudinii de strategii, tehnici și procedee componistice pe care texturalismul le-a sădit în cursul dezvoltării sale ca un limbaj muzical aparte, dar am ținut cont în primul rând de cronologia în care acestea apar în creația primilor compozitori ce pot fi asociați curentului texturalist.

Lista analizelor ce compune acest capitol începe cu *Metastaseis*^B (1953-54) de Iannis Xenakis, lucrare pe care am considerat-o ca fiind prima compoziție reprezentativă a texturalismului. Piesa este un exemplu tipic de masă sonoră ce prezintă o structură stratificată, în care fiecare voce se desfășoară independent față de restul. Ea se distinge prin secțiunile formale lungi, cu structură de tip cluster, în care vocile evoluează prin diferite glissando-uri lente, prin faptul că duratele unor segmente temporale și a ritmului microstructural sunt calculate ca valori derivate din șirul lui Fibonacci, dar și prin faptul că unele secțiuni formale reprezintă transpunerea în muzică a unor planuri grafice, cu fiecare linie trasată de câte un instrument.

În următoarea compoziție analizată, *Pithoprakta* (1955-56), Xenakis continuă explorarea nivelului perceptiv sintonic prin formalizarea discursului muzical în baza unor metode statistice de calcul prin care evenimentele sonore sunt distribuite și proiectate ca vectori într-un sistem de coordonate în care abscisa reprezintă timpul și ordonata spectrul frecvențelor. *Pithoprakta* este primul exemplu de muzică stocastică în care calculul probabilităților este folosit pentru a modela structura sonoră. Xenakis compune astfel *sonorități sintonice noi*, precum cele granulare formate din sunete percusive repetate,

executate la coarde prin lovirea corpului instrumentelor cu palma sau prin lovirea coardelor cu lemnul arcușului.

Karlheinz Stockhausen atinge nivelul perceptiv sintonic în *Grupuri pentru trei orchestre* (1955-57) prin proiectarea discursului muzical în baza unei sintaxe ale cărei elemente formative sunt structuri, numite *grupuri*, ce se definesc dincolo de zona detaliului. În această compoziție, Stockhausen încearcă să realizeze o relaționare a dimensiunii temporale cu cea spectrală prin echivalarea unei serii de douăsprezece înălțimi cu o scară de douăsprezece tempo-uri. Posibilitatea suprapunerii unor *grupuri*, și deci a unor tempo-uri distincte, l-a determinat pe Stockhausen să folosească trei orchestre, conduse de câte un dirijor fiecare, ceea ce a condus la realizarea unor structuri sintonice care apar dinamizate prin mișcarea spațială a muzicii între cele trei formații orchestrale.

Cele trei lucrări ale lui György Ligeti analizate în acest capitol, *Apparitions* (1958-59), *Atmosphères* (1961) și *Requiem* (1963-65), au fost alese ca exemple ale diferitelor etape pe care compozitorul le-a parcurs în dezvoltarea unui limbaj muzical sintonic autentic, în care clusterelor și *micropolifonia* formată prin suprapunerea unui număr foarte mare de voci distincte sunt folosite cu multă fantezie pentru a transforma discursul muzical complex, dar fluent, al pieselor, într-o sursă inepuizabilă de nuanțe timbrale.

Patru piese pentru orchestră (1959) de Giacinto Scelsi se distinge ca una dintre primele compoziții în care sintonia apare nu ca o consecință a aglomerării, ci ca un rezultat al comprimării structurii sonore la dimensiunea heterofonică a câte unui singur sunet prelungit, uneori dublat de alte sunete pentru a forma mici cluster microtonale.

Prin dezvoltarea unei notații ce a permis schițarea quasi-grafică, cu implicații aleatorice, a unei muzici centrate pe cluster și pe exploatarea unor noi moduri de execuție și de atac, Krzysztof Penderecki deschide o nouă cale în dezvoltarea texturalismului cu lucrarea *Threnos pentru victimele de la Hiroshima* (1960). Inovațiile pe care Penderecki le-a adus în această primă compoziție analizată sunt transpuse în *Dimensiuni de timp și tăcere* (1959-60, 61) la nivelul unui ansamblu coral de patruzeci de voci, care printr-o tratare fonetică păstrează constant un caracter sintonic. În *Polymorphia* (1961), compozitorul reproduce, sub forma unor glissando-uri notate grafic, encefalogramme înregistrate pe mai mulți voluntari, în timp ce aceștia ascultau *Threnos pentru victimele de la Hiroshima*.

Scontri (1960) de Henryk Górecki se încadrează într-un stil similar cu cel ce caracterizează perioada experimentală a conaționalului său, Krzysztof Penderecki, însă în

această compoziție întâlnim îmbinarea mai multor direcții de dezvoltare, unitățile structurale sintonice întâlnite aici având cel mai adesea o structură sonoră dodecafonică.

Lucrările compozitorilor români analizate în acest capitol se remarcă prin strategiile componistice structuraliste ce stau la baza lor, care în piese precum *Simfonii pentru instrumente de suflat* (1971) de Liviu Glodeanu sunt dezvoltate cu multă creativitate. În *Columna infinită: Omagiu lui Brâncuși* (1962), Tiberiu Olah realizează o filtrare a sintoniei prin intermediul unui limbaj muzical modal. Aurel Stroe folosește șirul lui Fibonacci în *Arcade* (1962) pentru a determina toate duratele, inclusiv pauzele, dar și intervalele care compun întreaga structură sonoră a muzicii, Dan Constantinescu atinge nivelul sintonic în câteva fragmente din *Concertul pentru pian și orchestră de coarde* (1963) prin folosirea unui limbaj serial, iar Ștefan Niculescu continuă dezvoltarea texturalismului pornind de la grafismul și aleatorismul popularizat de Penderecki în *Eteromorfie* (1967).

Ultimele două compoziții analizate, *Everlasting Longings* (1971) de Horațiu Rădulescu și *Périodes* (1974) de Gérard Grisey, pun în lumină o nouă direcție de dezvoltare a texturalismului, la Rădulescu prin tendința de explorare a spectrului armonic ce a condus la spectralism, iar la Grisey prin transpunerea propriu-zisă, la nivelul unui ansamblu instrumental, a unor imagini sonore obținute prin analiza spectrală a timbrului sonor, respectând configurația componentelor spectrale.

Inovațiile care au permis integrarea nivelului perceptiv sintonic în cadrul unui domeniu sonor ale cărui limite de-abia prin intermediul lor au putut fi întrevăzute apar în istoria muzicii ca parte a unei etape firești, a cărei urmare a condus la ceea ce poate fi numită o primă definitivare a paletii expresive specifice artei muzicale. Această împlinire a domeniului sonor prin extinderea limbajului muzical înspre o estetică ce poate fi calificată ca atribut al sintoniei este secundată de o primă sinteză a diferitelor metode și procedee componistice existente, a căror contopire necondiționată într-un sistem de compoziție coerent a fost deci pentru prima oară posibilă.

Pe măsură ce compozitorii celei de-a doua jumătăți a secolului trecut au realizat faptul că arhitectura muzicii poate fi compusă printr-un control atent al efectului global obținut, și nu doar în baza unei gramatici generative, atenția acestora a fost îndreptată înspre descifrarea și stăpânirea legilor ce guvernează modul în care structura sonoră este proiectată în conștiința noastră auditivă. La unii compozitori, jocul realizat între cele trei niveluri perceptive va da dovada unei asimilări de succes a esteticii și a aspectelor tehnice asociate sintoniei. Bogăția

expresivă a texturalismului nu a putut fi însă pusă cu adevărat în valoare decât în urma conștientizării posibilităților oferite de o astfel de simbioză.