

STUDII

Delicvență în muzica nouă după 1970 O privire imunologică asupra dispozitivului major-minor

Dan Dediu

Nu există reacție imunitară la grăsime.
Byung-Chul Han

Considerații introductive

Studiul de față pornește de la ideea că folosirea unor elemente de limbaj muzical tonal în contextul muzicii atonal-seriale pune o problemă complexă de abatere de la norma estetică și de la canoanele de puritate ontologică ale muzicii noi. Această frondă, această ruptură poate fi înțeleasă, desigur, din mai multe perspective: juridică (încalcă legea!), etică (nu e bine!), economică (e contraproductiv!), managerială (e prea riscant!) etc. În cele ce urmează vom schița un cadru ideatic complex, încercând să înțelegem resorturile subtile ce guvernează decizia de a folosi **dispozitivul major-minor** (DMM) într-un context nefavorabil (ba chiar inamic) pe care-l vom numi **dispozitivul atonal-serial** (DAS), punând accent pe perspectivele imunologică și deviaționistă, astfel cum răzbat ele din scrierile lui Peter Sloterdijk și Byung-Chul Han, pe de o parte, Michel Foucault și Gilles Deleuze, pe de alta.

Asumarea rolului revoluționar de către estetica muzicii de avangardă, ce poate fi ușor de comparat cu rolul mișcărilor politice de stânga, ne conduce la formularea unui context ideatic în care mânia (*thymos*) își formulează precepte stilistice pe care apoi le încarcă cu un combustibil internaționalist și cu o permanentă și atentă amânare a răzbunării, administrată de o agenție războinică ce manipulează un capital thymotic

simbolic.¹ Acest capital de mânie amânată hrănește și menține vie conștiința apartenenței fiecărui membru la un grup mesianic – avangarda - ce colectează adevărata cunoaștere și formulează intransigente și peremptorii porunci. În acest context, prima poruncă a avangardei muzicii noi după 1950 este: strict interzis *dispozitivului major-minor*, indiferent sub ce avataruri sau modulații posibile se prezintă. *Dispositio non grata*. După 1970, însă, porunca se va nuanța, căpătând experiența încorporării alterității în cantități homeopatice. Vom vedea cum se va face acest lucru.

Dispozitivul major-minor și muzica nouă

Ce înțelegem prin *dispozitivul major-minor* (DMM)? Conceptul de *dispozitiv* cu care vom opera mai departe în acest studiu a fost definit vag în câmp filosofic de Michel Foucault și precizat mai apoi de Giorgio Agamben. Aflat în descendența unei serii conceptuale operative și precedat de conceptele de *structură* (Claude Levi-Strauss și Roland Barthes) și *asamblaj* (Gilles Deleuze și Felix Guattari), termenul de *dispozitiv* este prezentat de Agamben ca fiind „orice lucru care are într-un fel sau altul capacitatea de a prinde, orienta, determina, intercepta, modela, controla și asigura gesturile, conduitele, opiniile și discursurile ființelor vii.”² Această definiție foarte tehnică și cuprinzătoare a conceptului de dispozitiv ne permite să operăm cu el în câmpul esteticii muzicii noi și să-l încărcăm cu *conținut* semantic specific muzical. În acest sens, *dispozitivul major-minor* (DMM) este un *ansamblu complex de procedee, proceduri și procese muzicale istoric omologate, ce folosesc material sonor din cadrul sistemului tonal*. Astfel, tonalități, motive, acorduri, scări sonore, carcase (simple intervale sau trisonuri în sine), structuri armonice, relații funcționale ale sistemului tonal sunt orientate spre proliferare și acumulare

¹ "Am putea defini modernitatea drept epoca în care motivul răzbunării și al imanenței fuzionează. Această legătură dă naștere unei agenții a răzbunării de dimensiuni globale", în Peter Sloterdijk, *Mânie și timp*, Editura ART, București, 2014, p. 97

² Giorgio Agamben, *Ce este un dispozitiv?*, în *Prietenul și alte eseuri*, Humanitas, București, 2012, p. 40

*hipertelică*¹, cu scopul de a servi unei logici intrinseci a sistemului. În studiul de față, DMM este privit în integralitatea sa sistemică, căci el acționează în contextul muzicii noi asemenea unui virus cu două componente letale – ethosul major și ethosul minor – inextricabil legate și interșanjabile sub raportul vinovăției, așadar în mod egal vâdate și hulite, indiferent de expresivitatea lor complet diferită. Așadar, deși în context tonal aceste două componente se deosebesc între ele până la a putea fi considerate complementare sau opuse (major și/sau minor), în contextul muzicii noi ele devin o singură realitate amenințătoare și un singur corp străin ce va trezi o reacție de apărare din partea organismului sonor.

Al doilea concept cheie pe care-l folosim în acest studiu, cel de *muzică nouă*, este unul restrictiv, care definește muzica generată pornind de la ideea radicală a unei *noutăți pure* (serialismul în diversele sale ipostaze, *musique concrete*, muzica electronică, aleatorismul, bruitismul etc), așadar muzica de avangardă și experimentală de după 1945, care exclude alte muzici ce continuă tradiția existentă în perioada interbelică (neoclasicismul, realismul socialist) sau o grefează pe un fundament lejer (jazz-ul simfonic, minimalismul). Rațiunea pentru care facem această distincție este simplă: *muzica nouă, radicală*, cu accent pe catehismul de la Darmstadt, *intenționează obținerea unor apariții sonore* (klangliche Erscheinungen) *de o noutate absolută*, făcând *tabula rasa* cu vechile obiceiuri și maniere de organizare a înălțimilor și duratelor, în timp ce muzica ce continuă tradiția interbelică după 1945, *moderată*, chiar și atunci când schimbă tehnicile de compoziție și organizarea înălțimilor/duratelor (cazul lui Stravinski după 1953), intenționează păstrarea unor elemente cunoscute în aparițiile sonore. În acest sens, diferența dintre dodecafonismul lui Stravinski și serialismul lui Boulez după 1953 este relevantă: Stravinski adoptă și adaptează o tehnică nouă a organizării înălțimilor – serialismul -, dar continuă să facă o muzică ce sună într-un mod cunoscut, în timp ce Boulez, cu ajutorul unei tehnici seriale radicale, dorește obținerea unui

¹ Termenul de *hipertelie* îi aparține lui Jean Baudrillard și desemnează o proliferare necontrolată a obiectelor și simulacrelor, cf. *Les Stratégies fatales*, Grasset, Paris, 1986

nou efect sonor, a unei anvelope sonore inedite. Mai simplu: *modernul radical*¹ mizează pe excluderea completă a DMM, în timp ce *modernul moderat* adaptează DMM și-l folosește într-un mod inedit, în general prin procedeele de fragmentare-combinare (modelul Stravinski) și juxtapunere-aglomerare (modelul Messiaen).

Astfel, avem doi actanți principali: muzica nouă și *dispozitivul atonal-serial* (DAS) și muzica tonală și *dispozitivul major-minor* (DMM), marcate de o incongruență fundamentală (DMM \neq DAS). Cadrul conceptual fiind precizat, să trecem la deplierea scenografiei ideatice pe care am anunțat-o de la început.

Sistemul imunitar și estetica muzicii noi

Pentru filosoful german Peter Sloterdijk, sistemul imunitar este o sferă ce înconjoară omul, aproape ca o a doua piele, jucând rolul unei apărări a integrității sale culturale. El e sinonim cu noțiunea de identitate, reacționând alergic atunci când aceasta este atacată.² La Byung-Chul Han reușim să constituim, evitând punctele de fugă ale scriiturii sale, trei reguli clare ale sistemului imunitar:

1. doar străinul este atacat, ceea ce înseamnă că egalul sau seamănu nu implică formarea anticorpilor;
2. nu contează cantitatea. Chiar prezent în cantitate infimă, străinul este exclus.³

¹ Pentru distincția operativă între *modernul radical* și *modernul moderat* a se vedea Hermann Danuser, "Die Musik des 20. Jahrhunderts", în *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, hg. von Carl Dahlhaus, Band 7, Laaber Verlag, Laaber, 1984, p. 292, apud Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1944-2000*, Editura Muzicală, București, 2002, p.144

² Holger Frh. von Dobeneck, *Das Sloterdijk-Alphabet*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2006, pp.127-128

³ "Apărarea imunologică se îndreaptă întotdeauna împotriva «altceva»-ului sau extraneului în sens marcat. Egalul nu duce la formarea de anticorpi. (...) Respingerea imunologică, în schimb, se produce independent de cantitate, căci ea este o reacție la negativitatea «altceva»-ului. Subiectul imunologic, cu interioritatea sa, respinge «altceva»-ul, îl exclude, chiar dacă acesta există în cantitate minimă.", în Byung-Chul Han, *Societatea oboselii*, în *Agonia erosului și alte eseuri*, trad. Viorica Nișcov, Humanitas, București, 2014, p.18

3. reflexul de apărare se manifestă prin ridicarea de bariere ce se dezvoltă la diferite niveluri, asemenea unor cercuri concentrice, și care constituie fortificații specializate și adaptate luptei împotriva străinilor.

Han merge mai departe, propunând un dublet conceptual interesant: *respingerea imunologică* și *respingerea non-imunologică*¹. Primul termen al dubletului respinge străinul și-l anihilează, indiferent de cantitatea în care e prezent acesta, în timp ce al doilea se referă la respingerea semenului, a egalului, atunci când există o excrescență cantitativă ce nu mai poate fi suportată. Baudrillard vorbește de inflație, supraabundență, obezitate², iar Han de grăsime. Această "grăsime" a lui Han, rezultat al excesului de pozitivitate, aduce cu sine descărcări și respingeri digestiv-neuronale, care conduc în cele din urmă la oboseală cronică și la infarcte psihice.³ Drept urmare, sistemul imunitar ar trebui pus la lucru, pentru ca energia acumulată și depozitată în grăsime să fie eliberată, în acest fel reușindu-se evitarea aceluia "a-nu-mai-putea-să-poți"⁴, a "oboselii de sine"⁵. În condițiile în care niciun dușman exterior nu se arată, pentru a supraviețui propriei entropii și pentru a dezlănțui forța negativității avem nevoie de un subterfugiu: inventăm un dușman.⁶ Acest lucru se poate face prin vaccinare,

¹ "Trebuie să deosebim între respingere imunologică și respingere non-imunologică. Aceasta din urmă se referă la supraabundența egalului, la excesul de pozitivitate. La ea nu participă nici o negativitate. Ea nu este o excludere care să presupună un spațiu imunologic interior.", *idem*

² Jean Baudrillard, *Die Transparenz des Bösen. Ein Essay über extreme Phänomene*, Merve Verlag, Berlin, 1992, p.75, *apud* Byung-Chul Han, *op.cit.*

³ "digestiv-neuronale Abreaktion und Ablehnung", "psychischen Infarkten", în Byung-Chul Han, *op.cit.*, pp.19-25

⁴ "Nicht-Mehr-Können-Können", *idem*, p.25

⁵ Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi. Dépression et société*, Odile Jacob, Paris, 1998

⁶ "A avea un dușman e important nu numai pentru a ne defini identitatea, ci și pentru a ne procura un obstacol în raport cu care să ne evaluăm sistemul de valori și să ne arătăm, înfruntându-l, propria valoare. De aceea, atunci când dușmanul nu există, el trebuie construit.", în Umberto Eco, *Cum ne construim dușmanul*, Polirom, Iași, 2011, p.10

prin introducerea unor fragmente din "dușman" în corpul propriu, cu intenția de a provoca reacția imunitară. Cum frumos exprimă Han acest lucru: "Ne facem de bunăvoie puțină violență spre a ne apăra de o violență mult mai mare care ar fi letală."¹

Estetica muzicii noi a funcționat și funcționează încă pe modelul sistemului imunitar: ceea ce nu este acceptat este negat; dar și ceea ce nu este cunoscut este de asemenea negat. Într-o primă fază, reacția imunitară a esteticii muzicii noi a fost provocată chiar și de cantități infinitezimale din DMM. Prezența unui acord major sau minor într-un context atonal era taxată imediat ca greșeală și îndreptată conform ortodoxiei avangardiste. Cu timpul, însă, estetica muzicii noi s-a izbit de un alt fenomen, anume de acumularea de "grăsime", prin "grăsime" înțelegând proliferarea lucrărilor muzicale dogmatice, radical academizate și neperformante. Se naște astfel o a doua fază, mai rafinată, de reacție imunitară: faza vaccinării. În această fază, pentru a evita excesul de pozitivitate, pentru a evita "grăsimea", muzica nouă se vaccinează cu elemente inofensive ale *dispozitivului major-minor*, devenind mai puternică și asimilând străinul, încorporându-l și neutralizându-l din punct de vedere estetic (și, într-un final, etic).²

Odată înțeleasă această strategie imunologică, să trecem mai departe, pentru a o prezenta și sub o altă formă, anume ca deviație de la normă.

Societatea de control vs societatea performanței. Rezistență și delicvență

Gilles Deleuze³, preluând creator și continuând câteva intuiții ale lui Michel Foucault, expuse într-o analiză detaliată a mecanismelor sociale ale secolelor XVI-XX⁴, distinge trei tipuri de societăți ce, fiecare, se bazează pe o mentalitate aparte. Este mai întâi, spun Foucault și Deleuze, *societatea de*

¹ Byung-Chul Han, *op.cit.*, p.17

² Din perspectivă deleuziană, această strategie s-ar putea numi *deteritorializare prin deteritorializare*.

³ Gilles Deleuze, *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*, în *Pourparlers 1972 - 1990*, Les éditions de Minuit, Paris, 1990

⁴ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris, 1975

suveranitate, o modalitate aparte de organizare a morții (suveranul fiind un fel de administrator al morții supușilor), apoi *societatea disciplinară* ca modalitate de menținere a vieții (societatea industrializată, pe care, în parte, o cunoaștem, deoarece unii dintre noi au trăit în ea) și, în fine, *societatea de control*, o modalitate de contorizare atât a vieții, cât și a morții posibilă grație revoluției informatice din deceniile finale ale secolului al XX-lea.

Dacă *disciplinaritatea* implică idealul de menținere a vieții și protejare, uneori discutabilă, a ei, *controlul*, contorizarea numerică determină o *mentalitate obiectuală*. Astfel, conform mentalității societății de control, totul trebuie numerotat, de la forme de relief până la viruși, de la zgârie-nori la agrafe de birou. Această înclinație pentru contabilizarea fiecărei entități (vie sau nevie) reprezintă o consecință logică a proliferării obiectelor de care vorbeam mai sus, iar modul prin care se realizează controlul este simplu: fiecărei ființe, acțiuni sau dispozitiv i se atribuie un șir de coduri numerice ce vor fi stocate în format electronic în baze de date uriașe și globale. Preluând această tripartitie, Byung-Chul Han contrapune societății de control deleuziene societatea performanței (*Leistungsgesellschaft*), pe care o cercetează și teoretizează temeinic¹, punând accentul pe schimbarea de paradigmă de la *societatea disciplinară* la *societatea performanței*. Ceea ce ne interesează aici însă se referă mai degrabă la coexistența a două tipuri de mentalități ce se dezvoltă pornind de la *societatea disciplinară* (dominată de verbul modal negativ "a-nu-avea-voie" [*Nicht-dürfen*]²: pe de o parte o *societate de control* (constatată de Foucault și Deleuze), pe de alta o *societate a performanței* (teoretizată de Han). Asistăm la o bifurcație interesantă, așadar. Societatea disciplinară oferă două posibilități de evoluție: în *control* și în *performanță*. În cazul nostru, avangarda și muzica nouă aleg desfășurarea pe direcția *societate disciplinară* → *societate de control*, iar în acest sens ele funcționează ca *sisteme imunitare sociale*.

Am arătat mai demult într-un studiu cum abaterile de la normă, deviațiile de la regulile sistemului îmbracă două forme:

¹ Byung-Chul Han, *op.cit.*

² Byung-Chul Han, *op.cit.*, p. 22

rezistența și *delicvența*.¹ *Rezistența* se poate defini drept neacceptare fățișă sistemului (radicalizată ca *guerrilla*), iar *delicvența* - ca acceptare aparentă a regulilor sistemului, însă ca subminare, fisurare și încălcare a lor *pe ascuns*.

Cele două forme au o rădăcină comună în refuzul unei ordini bazate pe disciplină și control, însă posedă intensități negative diferite: *rezistența* este persistentă, matură, amenințătoare și organizată, iar *delicvența* – fulgurantă, imatură, prefăcută și haotică. *Rezistența* creează un alt sistem în interiorul unui sistem dat, subminează și luptă onest, în timp ce *delicvența* este mincinoasă, provizorie și superficială, conducând în final la întărirea sistemului. În acest sens, *delicvența* se aseamănă vaccinului: e o modalitate de a trezi reacția imunitară a sistemului social și de a-l menține în formă, fără a-l amenința mortal.

Aici se deschide un câmp de interpretare ce s-ar putea numi *interparanoic*, după expresia lui Sloterdijk, adică o realitate psiho-politică ce face ca fiecare dintre părți să se considere persecutată și să persecute la rândul ei.² În cazul muzicii noi, fenomenul de interparanoia se aplică ambelor concepte de mai sus, atât *rezistenței*, cât și *delicvenței*, apropiate și internalizate deopotrivă de radicali și de moderați. Să le luăm pe rând.

Mai întâi *rezistența*. Pe de o parte, să ne imaginăm dispozitivul avangardei: ea trebuie să-și apere poziția,

¹ Dan Dediu, *Radicalizare și guerrilla*, Editura Muzicală, București, 2004, pp.137-144

² "Le moment est venu de comprendre que la réalité historique des nations et des groupes culturels est marquée par la loi de l'interparanoïa. La paranoïa, ce n'est pas un concept qu'on peut utiliser au singulier. L'essentiel d'une théorie valable de la paranoïa réside dans la découverte que les paranoïaques sont vraiment persécutés – et cela très souvent par des agents qui se croient persécutés à leur tour. L'analyse de l'interparanoïa déploie une culture de la description du champ politico-psychique, qui nous permet finalement de reconnaître que la paranoïa a toujours raison. Elle est la raison même.", în Peter Sloterdijk, Alain Finkielkraut, *Les battements du monde*, Fayard, Paris, 2003, p. 172

convingerile și temeiul acțiunilor ei alimentând băncile mâniei¹ cu tot ceea ce e mai diferit față de ceea ce a existat în trecut. Astfel, ea opune o rezistență făturișă față de tradiție, dar și față de democratizarea gustului și invazia muzicii lejere². Această rezistență se întemeiază pe un cod de interdicții aproape militarizat, un fel de "cod Bushido" al samurailor muzicii noi ce apără cu prețul vieții sistemul de valori bazat pe *puritate atonală*. Pe de altă parte, rezistența poate fi înțeleasă și invers, ca venind din partea celor moderați, care nu se pot împăca cu atitudinea purist-avangardistă și care încearcă găsirea unor soluții tehnice noi (politonalitate, polimodalism, scări complementare etc) aplicate unui material sonor vechi, cu intenția clară de a prezerva un *centru tono-modal*.

Apoi, urmează *delicvența*, considerată astfel din perspectiva avangardei. Dogmatica serial-dodecafonică nu a permis folosirea acordurilor de terțe, mai ales sub înfățișarea trisonurilor major-minor. Este, așadar, normal ca, în contextul muzicii noi, în care aceste acorduri erau considerate relicve simbolice ale vechiului sistem, ele să fie interzise (tacit sau explicit). În acest sens, istoria folosirii DMM (acorduri, tonalități, funcții) în noul cadru non-centrist, atonal (DAS), este una a *delicvenței*. Compozitorul care folosește elemente tonale, majore sau minore, intră cu siguranță sub zodia delicvenței. El este un haiduc, un Robin-Hood al limbajului, care aduce impuritate acolo unde totul este pur, și aduce murdărie acolo unde totul este curat, igienic, asept. Dacă o face înainte de 1970 e dușman de clasă. Dacă o face după 1970, când DMM devine acceptat în DAS, e vaccin; adică preferă să-și facă puțin rău de bună-voie și să se imunizeze, decât să rămână încremenit în proiect și să se "îngrașe" nemăsurat.

În cele ce urmează vom încerca să aplicăm și să explicăm folosirea DMM în contextul muzicii noi de după 1970, fiind conștienți că există și alte direcții muzicale paralele la acea

¹ *Zornbank* – "banca mâniei" este un concept simbolic ce desemnează punctele de colectare ale mâniei asemenea partidelor de stânga. Conceptul este forjat de Peter Sloterdijk în *Zorn und Zeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006, p. 96 și urm.

² Alessandro Barricco, *L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*, Gallimard, Paris, 2007

dată, care au evoluat în alt sens și au fost bazate pe schimbarea de paradigmă de la *disciplină* la *performanță* (Han) și nu pe continuarea paradigmei disciplinare în *control* (Foucault). Această ultimă direcție de cercetare va fi abordată în continuare, propunându-ne să clarificăm aspectele de continuitate paradigmatică de la *disciplină* la *control*.

Muzica nouă și vaccinul DMM

Muzica nouă a fost după 1945 și a rămas în continuare un sistem *disciplinar*, în sensul lui Foucault, Deleuze și Han. Dominată de *nu*, de interdicții și restricții, ea cere obediență și înregimentare.¹ Sistemul ei imunitar este atent și neiertător față de orice corp străin, față de orice impuritate. Astfel, orice cantitate și fragment din DMM în muzica nouă reprezintă un dușman identificabil, suprimat prompt și fără drept de apel. Însă această schemă disciplinară își atinge limitele destul de repede. Pentru a evita colapsul prin "îngrășare" și pentru a se menține în competiție, muzica nouă a înțeles că trebuie să se reformeze. "De la un anumit punct al productivității încolo, tehnica disciplinară, respectiv schema negativă a interdicției, își atinge repede limitele. În vederea creșterii productivității, paradigma disciplinării este înlocuită de paradigma performanței (...), căci de la un anumit nivel de producție în sus negativitatea interdicției acționează blocant și frânează continuarea creșterii."²

Însă această reformă internă a muzicii noi se realizează într-o formă de *perestroika* și *glasnost*, și nu ca revoluție liberală, ceea ce este sinonim cu a spune că muzica nouă și-a plămădit atent și și-a administrat cu parcimonie un *vaccin inofensiv*, punându-și în scenă o "restructurare" și o "transparentă" pe care o joacă într-un mod teatral și convingător. Vaccinul administrat conține combinații de fragmente din dușmanul DMM, dar fragmentele nu se leagă în spiritul și expresia acestui dispozitiv. Trezind reacția imunitară,

¹ Byung-Chul Han, *op.cit.*, p. 23

² *idem*

vaccinul DMM întărește disciplina DAS în care pătrunde și-i crește maleabilitatea mijloacelor de apărare.

Astfel, în mod paradoxal, relaxarea stilistică introdusă benevol în corpul muzicii noi devine premisa unui control tehnic mai sofisticat și mai subtil. Iată-ne, așadar, într-o *brave new world* a *controlului*, înțeles ca un stadiu superior al *disciplinei*, ca o versiune *turbo* a acesteia. Lumea controlului este dotată cu o mare capacitate de supraviețuire, cu instrumente de anihilare prin adaptare și înglobare a dușmanului, precum și cu sofisticate strategii de apărare. Aceasta este și lumea *noii muzici noi* (neue Neue Musik) de după 1970, domeniu pe care vom încerca să-l cartografiem succint în continuare.

Însă vom face acest lucru nu înainte de a sesiza că există exemple celebre din prima jumătate a secolului al XX-lea, ce premerg acestei intenționate strategii estetice prezentate mai sus, exemple care parcă "presimt" criza muzicii noi de după 1945 și găsesc o rezolvare intuitivă în folosirea DMM ca univers alternativ pentru *dispozitivul atonal-serial* (DAS): ca alteritate ontologică la Alban Berg (în *Concertul pentru vioară și orchestră*, partea a II-a, coralul bachian *Es ist genug*), ca simbol încifrat tot la Berg (*Suita lirică*, ultima parte, citatul ascuns din *Tristan și Isolda* de Wagner¹), ca anamneză a naivității copilăriei și imitația flașnete de iarmaroc la Igor Stravinski (*Petrușka*, tema balerinei) și Béla Bartók (*Cvartetul nr. 5*, partea a V-a²). Astfel, DMM a constituit un paravan estético-imunologic în contextul DAS, după cum și DAS a

¹ George Perle, *The Secret Program of the Lyric Suite*, în *The Right Notes: Twenty-Three Selected Essays by George Perle on Twentieth-Century Music*, with a forward by Oliver Knussen and an introduction by Dave Headlam, Pendragon Press, Stuyvesant, NY, 1995, pp. 75–102

² Între măsurile 699-720, Bartók inserează brusc un episod tonal grotesc și enigmatic, ce contrastează puternic cu ambientul cromatic ce-l înconjoară. Iată descrierea pe care o face analistul partiturii de la Universal Edition, în seria Philharmonia No. 167: "Unerwartete, leierkastenartig groteske Umwandlung des zweiten Themas. Stilfremde Harmonisierung (primitiv tonal – nur Tonika und Dominante -, schließlich polytonal, an ein verstimmtes Instrument erinnernd). Die Bedeutung dieser Collage bleibt rätselhaft."

constituit un paravan propagandistic în contextul DMM. Legea interparanoia de care vorbea Sloterdijk s-a aplicat în ambele cazuri la perfecție.

Procedee de inserare ale DMM în DAS

Există câteva modalități prin care DMM poate fi incorporat în DAS. Acestea sunt: **muzeificarea, mumificarea, vampirizarea, zombiezarea, babelizarea și integrarea**. Să le luăm pe rând:

A. *Muzeificarea* se poate defini prin *construirea unei vitrine sau ferestre imaginare* și plasarea unei muzici în acea vitrină, ca imagine a trecutului (idealizat sau nu), *dar obligatoriu suprapusă cu discursul prezentului*, asemenea unor planuri distincte și sincrone. Pe scurt, acest procedeu suprapune DMM peste DAS. Formele cele mai întâlnite sub care acționează *muzeificarea* sunt *citatul și pasișă*. Acest lucru se poate face în două moduri: fie prin *distanțare scenică și funcțională*, ca în *Don Giovanni* de Mozart (actul al IV-a) sau în *Wozzeck* de Berg (cele două orchestre), fie prin *distanțare de gen și plan*, precum în deja-menționatul *Concert pentru vioară* de Berg (coralul sacru). După 1970, întâlnim mai multe asemenea suprapuneri, spre exemplu în creațiile lui Luciano Berio (*Naturale, Ritorno degli snovidenia*), Witold Lutosławski (*Cvartetul de coarde, Simfonia a III-a, Les espaces du sommeil*), Jörg Widmann (*Lied, Messe*), James Macmillan (*Veni, veni, Emmanuel*), Adrian Iorgulescu (*Simfonia a III-a*), Dan Dediú (*Gotische Melanchonien – 1. Bratschenkonzert, Frenesia*).

B. *Mumificarea* ar putea fi definită prin *construirea unui sarcofag imaginar și plasarea unei muzici în acel sarcofag*¹, ca

¹ Termenul ne-a fost inspirat de un interviu al lui Helmut Lachenmann, care spune că a folosit imnul național german în piesa *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (1979/1980) "like a skeleton that now serves to help me articulate a characteristic time grid.", în Abigail Heathcote, *Sound Structures, Transformations, and Broken Magic: An Interview with Helmut Lachenmann*, în *Contemporary Music. Theoretical and Philosophical Perspectives*, edited by Max Paddison and Irène Deliège, Ashgate, Surrey, 2010, p.335

imagine a trecutului (idealizat sau nu), *dar obligatoriu lipsită de discursul prezentului*, acționând ca un fel de falie temporală, spațială și culturală, ca o ruptură diacronică și spărtură temporală. În acest caz, *DMM alternează succesiv cu DAS*, dar este cantitativ mai firav, în acest fel DAS căpătând o importanță mai mare și menținându-și statutul de sistem de referință. Tehnica preferată a procedului "mumificării" este *colajul*, iar estetica generată a fost numită, în anumite cazuri, *polistilism*.

Alfred Schnittke este unul dintre campionii folosirii "mumificării" în care tensiunea între dubletul major-minor este contracarată și cariată de cluster (*Konzert für Klavier und Streichorchester, Konzert für Bratsche und Orchester*). Găsim asemenea exemple și în creația timpurie a lui Wolfgang Rihm, unde fie includerea ruinei marșului ca ruină istorică (în *Dis-Kontur*, 1974) ori a culminațiilor mahleriene (în *Sub-Kontur*¹, 1975), fie acordul minor, izolat, ca un corp străin, parazit (*es-ges-b* din finalul *Nachtordnung. Sieben Bruchstücke für 15 Streicher*, 1976)² ori ca subminare prin cuvinte și paranoia expresionistă a unei adaptări baroce (o arie din cantata

¹ "Rihm speaks of *Sub-Kontur*, which premiered at Donaueschingen in 1976, in comparable terms to its sibling (*Dis-kontur*, n.n.), commenting that melodic adagio, as a cipher of an existing type of musical language, climbs up from under, through the omnipresent attacks of a musical raw state. (...) When this partly hidden stratum is related to the idea of a sub-contour embodied in the score's title, it functions as a signifying layer that breaks through to the surface of the music. Such moments occur with particular force in the Mahlerian outbursts of the principal theme in the «Exposition» at the bar 81 and the «Recapitulation» at bar 272.", în Alastair Williams, *Music in Germany since 1968*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013, p.126

² "Und ist nicht die konsonante es-Moll-Dreiklang, mit dem Wolfgang Rihms *Nachtordnung. Sieben Bruchstücke für 15 Streicher* (1976) schließt, viel angespannter als den dissonante Klang am Ende des zweiten Stückes von Arnold Schönbergs *Sechs kleinen Klavierstücken op.19* (1911)? Der dunkle Ton der Bratschen, das heftige, fast geräuschhafte Crescendo auf kleinstem Raum und die Isolierung durch lange Stille vorher und nachher geben dem es-Moll außerordentliche Intensität.", în Clemens Kühn, *Analyse lernen*, Bärenreiter, Kassel, Zweite Auflage, 1993, p. 86

Lucrezia de Haendel în *Die Hamletmaschine*, 1986)¹ sunt mijloace pentru crearea unui ambient ambivalent, complex emoțional.² La Helmut Lachenmann avem o variantă foarte interesantă de "mumificare" a unor muzici prin ascundere în structura profundă a lucrărilor sale, muzici care aproape că nu ies la suprafața perceptibilă: șoapte subliminale din Concertul pentru clarinet de Mozart în *Accanto* (1975/1976), Simfonia a IX-a de Beethoven, evocată în *Staub* (1985/1987), imnul imperial al lui Haydn în *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (1979/1980).³

O altă versiune a "mumificării" apare în creația originală și autosuficientă a compozitorului american George Crumb. În *Makrokosmos I* (1972) pentru pian amplificat survine, ca prin vis, citatul din *Fantaisie-Improptu* de Chopin (în nr. 11, *Gemini*, intitulat *Dream Images. Love-Death Music*), iar în *Black Angels* pentru cvartet de coarde amplificat (1970) asistăm la o grefă ciudată a două fragmente de muzică tonală (*Pavana lachrymae* – un citat din partea a II-a a cvartetului de Schubert *Moartea și fata* - și *Sarabanda de la Muerte Oscura*, o pastişă într-un "stil renașcentist sintetic", după expresia compozitorului într-un interviu) acompaniate de sunetele insectelor (la vioara I), fragmente ce apar într-un mod halucinant, semnificând o alterare de stare mentală. La Crumb, procedeul "mumificării" este strâns legat de sentimentul apropierei morții, de intrarea într-o transă cataleptică și extatică.

Cu totul altfel, la Aurel Stroe în *Préludes lyriques* (1999), dar mai cu seamă în *Mandala cu o polifonie de Antonio Lotti* (2000), observăm o concepție *fetișizantă* a procedului *mumificării*, prin "îngroparea" în mijlocul piesei a unui strat

¹ Alastair Williams, *Postlude: Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm and the Austro-German Tradition*, în *Contemporary Music. Theoretical and Philosophical Perspectives*, edited by Max Paddison and Irène Deliège, Ashgate, Surrey, 2010, p. 368

² Multe dintre declarațiile publice ale lui Rihm, precum și conceptele sale sunt provocatoare și incitante: "Ich scheibe keine reine Musik.", "Ich scheibe Durchführungsmusik.", conceptele de "Wildwuchs", "Übermahlung", "vegetatives Komponieren" sunt argumente în sprijinul ideii de impuritate stilistică.

³ Alastair Williams, *op.cit.*, p. 363

stilistic simbolic și straniu, clar perceptibil, dar fără legătură cu restul muzicii. În *Mandala*, Stroe arcuiește o formă muzicală perfect palindromică, iar în mijlocul acestei forme, asemenea unui sâmbure, plantează un citat polifonic dintr-o piesă a compozitorului italian din Baroc Antonio Lotti. Citatul este scris pentru voci soliste, care apar numai în acest moment în contextul simfonic, ca un fel de fantă ontologică, de singularitate inexplicabilă și absurdă, ce ne lasă să întrevădem o lume complet străină, asemenea unui Buddha cufundat în meditație în mijlocul unei mandale de o complexitate, perfecțiune geometrică și coloristică uimitoare.

Desigur, exemplele date sunt foarte diferite, dar ele au în comun faptul că nu pot fi înțelese din perspectivă postmodernistă, ci numai din perspectivă modernistă, ca vaccin DMM în cadrul DAS. Ideea de schizofrenie este una importantă pentru postmodernism, după cum remarcă Fredric Jameson¹ continuându-l pe Jacques Lacan, căci ea semnifică o ruptură cu autoritatea limbajului, desfăcând semnificantul de semnificat și astfel având acces la o intensitate fără profunzime². Nici la Schnittke, Stroe sau Crumb, dar nici la Rihm sau Lachenmann nu putem vorbi de ruptură cu autoritatea DAS, ci de o menținere a ordinii printr-o relaxare de tip *perestroika*, după cum am spus mai sus. La Schnittke se poate chiar spune că avem o *perestroika* și *glasnost* muzicală încă din anii '70, înainte de politica de relaxare a lui Gorbaciov din anii '80, o stranie combinație de DAS+DMM în proporții diferite (*Requiem, Moz-Art à la Haydn, Concerto grosso nr.2*). La Crumb putem vorbi de o *evadare în oniric*, iar la Stroe de o *transgresie ad uterum*, de o coborâre în muzica pură, golită de componenta stilistică și rezumată la structură și concept. Iar la Rihm și Lachenmann avem modalități diferite de delicvență, care întăresc cu atât mai mult ordinea DAS: la Rihm observăm apariții viscerale ale DMM, ca o escapadă pseudo-criminală la suprafață a rechinului din filmul *Jaws*, pentru a înhăța prada ochită (*Sub-kontur*), în timp ce la Lachenmann asistăm la o

¹ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London, 1991, p. 29

² Alastair Williams, *Postlude: Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm and the Austro-German Tradition*, op.cit., p. 368

îngropare și încastrare secretă a unor elemente din DMM în structura DAS, insesizabile la ascultare, asemenea unei ofrande umane pusă simbolic la piatra de temelie a unui edificiu.

C. *Vampirizarea*, preluând imaginea pe care Theodor W. Adorno o folosește pentru a caracteriza maniera de compoziție a lui Stravinski, se definește în acest context ca *forjarea unui vocabular muzical extras din DMM, dar care se dezvoltă pe principii ale DAS*, specifică mai ales unei direcții dadaiste și radicale de după 1970. Mauricio Kagel, începând cu anii '80, optează pentru un limbaj folosind așchii din DMM: acorduri majore și minore în combinație cu agregate cromatice (*Trio, Phantasiestück*), staze obsesive (*Les idées fixes*), frânturi ritmico-melodice pseudo-folclorice, în special cu iz de *Klezmermusik (Stücke der Windrose)*. Un alt exemplu din anii '80-'90 îl putem extrage din creația românului Tiberiu Olah (1929-2002), a cărui admirabilă *Simfonie a III-a - "Metamorfoze pe Sonata Lunii"* (1989) folosește un material beethovenian cunoscut, pe care-l fragmentează și re-semantizează printr-o tehnică "vampirică" repetitivo-dezvoltătoare, dezvăluind o atitudine estetică *meta-stilistică*, folosită de același compozitor și în *Obelisc pentru Wolfgang Amadeus pentru saxofoane și orchestră* (1991).

Un alt compozitor care apelează la acest procedeu este Jörg Widmann. În al său *Jagdquartett* (2003) pornește de la un citat din Schumann, în stil vânătoresc în 12/8, și îl "răsuțește" încet, deformându-l treptat într-un masacru cinegetic ce se termină cu moartea simbolică a "vânatului", încarnat teatral de violoncelist. Transgresia spre "musique concrète instrumentale" și teatru instrumental este prezentă și subliniază cu acuitate procesul de "vampirizare", pe care același autor îl continuă pe alți parametri și în cvartetul de coarde *Versuch über die Fuge*.

D. *Zombieizarea*¹ poate fi înțeleasă ca *exces al folosirii unui element de limbaj din DMM* (interval, acord, scară, ritm etc), *până la pierderea sensului inițial și apariția imaginii auditive de sine stătătoare, ce constă în pura contemplare a*

¹ Pentru o înțelegere detaliată a termenului *zombie* a se vedea Maxime Coulombe, *Petite philosophie du zombie*, Presses universitaires de France, Paris, 2012

sonorității. Fetișizarea acordului major sau a celui de nonă de dominantă la Karlheinz Stockhausen în *Stimmung* (1968) a influențat pe scară largă o mulțime de compozitori: în acest opus rezidă bobârnacul curajului de a relua elemente din DMM și a le folosi în mod repetitiv, asemenea unei mantre budiste, întru golirea de sens cultural și curățirea de orice relație funcțională. *Stimmung* a fost lucrarea seminală ce a generat o influență enormă pentru *spectralismul* francez, pentru *holyl minimalism* din Europa de Est (Henryk M. Gorecki, Arvo Pärt), pentru *arhetipalismul* românesc (Corneliu Cezar, Corneliu Dan Georgescu, Octavian Nemescu). Convertirea lui Stockhausen la DMM, dintr-un apostol al DAS, chiar dacă a fost înțeleasă greșit, a dat semnalul unei breșe imunologice în DAS, breșă ce a început prin minimalismul american și a continuat prin Stockhausen, aflat atunci sub influența mișcării *hippie* și *Flower Power*. Iar această breșă imunologică nu a mai putut fi închisă. Ea a rămas ca o rană sângerândă a lui Amfortas în corpul DAS.

O notă originală a fost adusă la mijlocul anilor '70 de Aurel Stroe, prin al său *Concert pentru clarinet și orchestră* (1976), care folosește opoziția dintre texturi și acordul major într-un mod foarte original. Ultima secțiune din acest concert constă integral într-o stază hipnotică pe acordul - "zombie" de re major, fetișizată ca sonoritate, suficientă sieși, asemenea unui obiect al contemplației, ce pare că durează o veșnicie. Acest procedeu a mai fost folosit de Stroe în debutul operei sale *Orestia II* (1983), însă acolo acordul - "zombie" este do major.

E. *Babelizarea* are ca trăsătură principală *încorporarea în DAS a unor fragmente diverse din DMM sau invers, încorporarea în DMM a unor fragmente diverse din DAS*. Procedeuul încorporării extensive de fragmente muzicale eterogene are ca efect *supra-scrierea*, ce generează densitate mare de evenimente simultane, rezultând un palimpsest sonor. De asemenea, efectul obținut mai poate fi descris și ca *"murdărire" a unor muzici prin suprapunerea altora peste ele*, astfel obținându-se un efect halucinant de aglutinare polifonică. Într-un anumit sens, se poate spune că *babelizarea* este o radicalizare a *muzeificării*, o multiplicare a acesteia.

Exemple se pot da începând cu celebra *Musique pour les soupers du roi Ubu* (1966) de Bernd Alois Zimmerman, care

adoptă *surful* stilistic și *colajul de citate* ca tehnici pentru generarea unei muzici dadaiste, fragmentare și distopic-schizofrene, adecvate "regelui UBU", personaj josnic-grotesc al lui Alfred Jarry. Se poate continua cu puțin cunoscuta *Sită a lui Eratosthene* (1968) pentru sextet a lui Anatol Vieru, în care citate din Haydn, Mozart, Beethoven și Sarasate sunt amestecate cu elemente de teatru instrumental și texte din teatrul absurdului. Apoi, continuăm cu deja canonică parte a III-a din *Sinfonia* (1968-69) de Luciano Berio, cu titlul *In ruhig fliessender Bewegung*. Umorel și auto-ironia subiacente ale acestui titlu pot constitui un simbol prin care putem înțelege atitudinea compozitorului vizavi de materialul muzical pe care-l încorporează babelizant: mimând naivitatea, Berio preia indicația de tempo a lui Mahler (din partea a III-a a *Simfoniei a II-a*) ca pe o relicvă și o transformă într-un titlu absurd și perplex, muzica turbulentă și fragmentată fiind complet opusă termenilor de *liniștit* și *curgător* (*ruhig* și *fliessend*). Asistăm la ridicarea la putere a *nonsensului* și a *hybris*-ului ca principii generatoare, într-o epocă psihedelică și a revoltelor studentești. Astfel, schizofrenia de care vorbea Jameson ca fiind tipică postmodernismului este prezentă aici în doze consistente, căci asistăm la ruperea semnificantului de semnificat și la o însumare pe verticală a unui complex imens de stimuli ce creează impresia de *corabie a nebunilor* boschiană: sunete, zgomote, texte, solfegiu, citate, limbi diverse, gesturi, onomatopee etc.

De altfel, *Sinfonia* lui Berio este flancată de două aventuri sonore ale lui György Ligeti: pe de o parte "mimodramele" *Aventures* (1962), obraznică și alienată, și *Nouvelles Aventures* (1962-65), cuprinzând referințe muzicale stilizate precum coralul sau aria de operă de soprană isterică (care cu siguranță l-au influențat pe Berio în epocă), pe de alta anti-anti-opera *Le Grand Macabre* (1973-77), în care Ligeti realizează o capodoperă de "babelizare", combinând aluzii și citate ale unui material istoric îmbrățișând întreaga istorie a muzicii¹, de la Monteverdi la Verdi, de la Ciconia la Wagner, de la Rameau, Mozart și Schubert la Kagel, ce constituie un

¹ Constantin Floros, *György Ligeti. Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*, Verlag Lafite, Wien 1996, pp.132-155

rezervor permanent de referințe deformate și răsucite în stilul său acid-ironic și nervos-poznaș (mutwillig) inconfundabil.

După *Le Grand Macabre* găsim reluări sporadice ale procedului *babelizării*, dar puține lucrări se ridică la nivelul atins de Berio și Ligeti. Putem menționa aici creația americanului John Corigliano, mai cu seamă în postmoderna "grand-opera-buffa" *The Ghosts of Versailles* (1991), *sequel* subversiv al *Le nozze di Figaro* de Mozart, dar și în *Circus Maximus* (2004), unde există o parte intitulată *Channel Surfing*, o muzică ce simulează o căutare înfrigurată printre canalele unui aparat de radio.

F. *Integrarea realizează o sinteză între elemente din DMM și elemente din DAS.* În marea majoritate a cazurilor, integrarea se realizează într-un context *centrist*, dar ne-tonal. Se pot defini mai multe tehnici de integrare, printre care evidențiem mai jos câteva:

1. *utilizarea scărilor complementare.* Un exemplu edificator îl găsim în ultima perioadă de creație a lui Witold Lutosławski¹ (*Les espaces du sommeil*, 3. *Symphonie, Subito*), compozitorul polonez construind și folosind sistematic scări complementare ce, luate împreună, epuizează totalul cromatic. Acestea funcționează pe principiul poli-modalității, iar morfologia sonoră este bazată pe elemente din DMM.

2. *utilizarea scărilor armonicele naturale.* Spectralismul francez confirmă importanța centrului sonor printr-o arheologie a sunetului ce are ca scop regăsirea naturalității. Atitudinea cvasi-ritualică și utopică de a reface cu instrumente acustice drumul analizei și sintezei sonore electronice posedă în sine ceva eroic don-quițotesco, dar totodată dovedește o lipsă de realism componistic și o confuzie a planurilor. Totuși, nu poate fi pusă la îndoială originalitatea lui Gerard Grisey care, în ciclul *Les espaces acoustiques* (I-VI), pornește de la o tehnică simplă în *Partiels* (1975) și ajunge la una sofisticată în *Transitoires* (1980) și *Epilogue* (1985), oferindu-ne momente sonore de mare profunzime și trăire. Aceleași lucruri se pot spune și despre creația lui Tristan Murail, colegul lui Grisey, care adoptă

¹ Steven Stucky, *Change and Constancy. The Essential Lutosławski*, în *Lutosławski Studies*, ed. Zbigniew Skowron, Oxford University Press, Oxford, 2001, pp.127-162

o formulă proprie de relaționare a armoniilor, pe care o numește funcțională, dar ne-tonală.¹

3. *utilizarea unisonului ca punte între DAS și DMM*. Pe urmele celebrului *Prelude à l'unison* din *Suita I pentru orchestră* (1903) de George Enescu, trecând prin *Wozzeck* (1914-1922) de Berg (Invențiunea pe nota si, Actul III, Scena a II-a) și *Quatuor pour la fin du temps* (1941) de Messiaen (nr. 6, *Danse de la fureur, pour les sept trompettes*), anumiți compozitori au intuit forța soteriologică a *unisonului*. Unul dintre aceștia este Ștefan Niculescu, ale cărui opusuri precum *Unisonos I-II* (1970-71), *Ison II* (1975), *Simfonia a II-a* (1980) și *Cantos* (1984-86) folosesc unisonul ca element comun între DAS și DMM, cu ajutorul căruia se poate modula ușor și sigur. Folosind două tehnici precum *sincronia* și *eterofonia*, dar și o combinație modală între spectrul armonicelor naturale și diatonie, Niculescu realizează o integrare originală a celor două dispozitive.

4. *combinatorica suprapusă peste un ostinato*. În creația lui Ligeti, după *Trio pentru vioară, corn și pian* (1983), găsim trisonuri în diferite răsturnări ce sunt construite pe sunetele accentuale ale *ostinato*-ului melodic (*Trio, Klavierétude nr. 4 - "Fanfare", Passacaglia onghereze, Hungarian Rock*), întârzieri și apogiaturi expresive în coliziune cu trisonuri ce se succed pe baza unor repetitive cicluri intervalice nefuncționale (*Klavierétude nr. 5 - "Arc-en-ciel", Violinkonzert – partea a II-a*), suprapuneri de scări sonore complementare în încercarea de integrare organică a DMM în DAS, întru obținerea iluziei unui temperament ("Temperatur") echidistant între diatonic și cromatic, demn de un sistem de acordaj utopic (*Klavierétude nr.*

¹ "Le style harmonique de Murail, qui procédait dans les années soixante-dix par transformations graduelles, a acquis peu à peu une souplesse permettant l'enchaînement rapide d'accords (ou spectres) différenciés selon une hiérarchie de couleurs et de tensions: Murail est alors amené à revendiquer la nature *fonctionnelle* de son harmonie, située en dehors de tout principe tonal et résolument fréquentielle.", Jérôme Baillet, *L'esthétique musicale de Tristan Murail*, în *Tristan Murail (textes réunis par Peter Szendy)*, L'Harmattan, Ircam-Centre Pompidou, Paris, 2002, p.23

1 – *Désordre*, unde mâna dreaptă cântă scara diatonică pe clapele albe, stânga cântă pentatonia pe clapele negre).

5. *combinatorica cu un șir de intervale sau trisonuri* (Dreiklänge). Pornind de la o structură de acorduri majore și minore generate matematic, Anatol Vieru "decupează" din acest continuum preformat pe baza unui algoritm (celebra *Sită a lui Eratosthene*, în fapt un șir de numere prime) acordurile pe care le va folosi în debutul *Simfoniei a V-a* (1984-85). Cu totul altfel se întâmplă la colegul său Tiberiu Olah, care dezvoltă pe principiul spațializării seriale webernienne un material sonor bazat pe trisonuri majore, în *Peripeții cu trisonuri majore* și în ciclul simfonic *Armonii*.

6. *folosirea opozițiilor și evoluția treptată de la elemente DAS la elemente DMM*. Utilizarea opozițiilor simbolice, adică a două elemente emblematice – unul pentru DAS, altul pentru DMM -, precum *clusterul* și *acordul major sau minor*, este o constantă a creației lui Alfred Schnittke, prezentă în opusurile din anii '70 (*Requiem*, ciclul de *Concerti grossi*), cât și mai târziu, în lucrările din anii '80. Folosirea opozițiilor simbolice și stilistice (cu inserții de *techno* și *cool jazz*) într-o formă aproape dureroasă și cinică este o specialitate a creațiilor simfonice generației de compozitori care irump la începutul anilor '90 în Anglia (în special la Thomas Adès¹ în *Asyla*² și Mark-Anthony Turnage în *Three Screaming Popes*).

¹ Hélène Cao, *Thomas Adès le voyageur. Devenir compositeur. Être musicien*, Éditions M.F., 2007

² Iată ce declara compozitorul în ziarul *The Independent*, pe 27 May 1999: "So I bought some techno music and listened to it, just quietly, to get the structure rather than blast my head off. I realised that, in techno, you have to repeat things 32 or 64 times. So I tried to orchestrate it one night in my living room, repeating all these figures over and over, on this massive score paper, 30 staves to a page. At 3am, I went to bed and, as I sat there, realised my heart had stopped beating. I thought, 'Christ, I'm having a heart attack'. I rang the hospital and then they sent an ambulance. My heart gradually started again, but very shallowly. The ambulance took me to the Royal Free, where I waited for two hours among other Saturday night casualties. And finally a doctor saw me and said, 'You hyperventilated'. I thought, 'Thank God. It's not my heart, it's just my brain...'"

De asemenea, această opoziție este prezentă și în câteva opusuri simfonice și concertante ale autorului acestui studiu: de la începutul șocant din *Atlantis*, care alternează acordul de re major cu mixturi de acorduri complexe și clustere, la finalul din *Frenesia*, suprapunând structuri de douăsprezece sunete cu o melodie modală de colind românesc, de la nostalgia-psihedelică a valsului naiv opus obsesiei bitoniei oligocordice *re-fa#* în *Febra – Triplu concert pentru flaut, clarinet, violoncel și orchestră* la opoziția de procese pe care le-am putea numi *cangrena valsului* și *hernia fanfarei balcanice* în *Vitrines & vitraux – Dublu concert pentru vioară, violoncel și orchestră*.

Am propus, de asemenea, *evoluții treptate* de la un element al DAS la unul al DMM. Bunăoară, în *Inorog* din *A Mythological Bestiary* pentru vioară și pian (1992), există o lentă transformare, realizată din aproape în aproape, de la un cluster în registrul mediu la un acord minor în grav. Desigur, principiul e folosit de Ligeti în alternanța dintre intervale și clustere desfășurate în *Continuum* (1968), apoi preluat în cele *Trei piese pentru două pian* (1976), dar și de Lutoslawski în finalul ce se înseninează treptat al *Simfoniei a III-a* (1973-83).

În anii '90, integrarea prin evoluție treptată devine o trăsătură principală a sistemului componistical mai multor compozitori, care păstrează cadrul DAS, dar pe care-l extind și-l combină dibaci cu DMM: Magnus Lindberg, ce realizează enorme hărți armonice și evoluții acordice ciclice pe principiul *chacconei*¹ (în *Joy*, *Cantigas*, *Corrente*, *Gran Duo*, *Clarinet Concerto*), Jonathan Harvey, ce construiește un mirific tărâm sonor, unde sursele acustice și electronice devin un tot unitar (*Bhakti*, *Madonna of Winter and Spring*, *Advaya*, *Body Mandala*) ori John Adams, abil prestidigitator stilistic și fin tehnician al planurilor sonore disjuncte și al metisajelor celor mai neașteptate² (*My Father knew Charles Ives*, *Chamber Symphony*, *City Noir*).

¹ Peter Szendy, *La pointe du style (à propos de Joy)*, în *Magnus Lindberg*. Les Cahiers de l'Ircam, Éditions Ircam – Centre Georges Pompidou, Paris, 1993, pp.53-71

² John Adams, *Hallelujah Junction. Composing an American Life*, Faber & Faber, London, 2008

Considerații finale

Subiectul dezbătut mai sus este departe de a se fi epuizat. Stăm pe un vulcan gata să erupă în fiecare clipă. Pe la colțurile legate cu grijă, dar umflate sub greutatea materialului, începe deja să se prelingă lava fierbinte a celor rămase nespuse. Crăpătura se lărgiște și lava invadează totul. Cele rămase nespuse fagocitează tot ceea ce s-a spus. Se poate continua, desigur. Dar ne oprim aici, deocamdată, încheind cu un citat iluminatoriu, ce descrie *dilema modernistă* a lui Adorno: "Cum să crezi o unitate care să nu ascundă natura fragmentară și starea haotică a materialului muzical la îndemână, și care totuși să nu oglindească pur și simplu fragmentarea prin identificarea cu ea, ci să fie capabilă s-o întrupeze, s-o nege și s-o transceandă."¹

Cred că aici se află *secretul delicvenței în muzica nouă după 1970*: prin *vaccinul* cu elemente din DMM, ea reușește să *întrupeze* fragmentarea, s-o *nege* prin crearea unei unități pe alt palier ontologic și s-o *transceandă* întru un sens înglobant, ecumenic.

SUMMARY

Dan Dediu:

Delinquency in New Music after 1970

An Immunological Approach to the Major-Minor *Dispositif*²

The present study starts from the idea that the use of certain elements of tonal musical discourse in the context of atonal serial music creates a complex issue of deviation from the

¹ "How to create a unity which does not conceal the fragmentary nature and chaotic state of the handed-down musical material and yet which does not simply mirror fragmentation through identification with it, but which is able to embody, negate, and transcend it.", în Max Paddison, *Adorno's Musical Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, p.158

² a French term coined by philosopher Michel Foucault

aesthetic norm and from the canons of ontological purity in new music. Thus, using the concepts forged by Peter Sloterdijk, Byung-Chul Han, Michel Foucault, Gilles Deleuze and Giorgio Agamben, the present study offers an instance of interaction between two *dispositifs*: the *major-minor dispositif* (MMD), a complex corpus of materials within the tonal system, and the *atonal-serial dispositif* (ASD).

We also propose a dynamic way of understanding the aesthetics of new music in two phases of development: 1) the phase of rejection of the foreign body, of the immunological defence against what is not accepted and 2) the “vaccine” phase, which incorporates the enemy and neutralises it aesthetically. This latter phase may be assimilated to “delinquency” as a phenomenon of surreptitious fight against the ASD system.

The conclusion presents the six processes through which MMD may be inserted into ASD: *museification*, *mummification*, *vampirisation*, *zombification*, *babelisation* and *integration*. Each of them is defined and documented through edifying examples.