

STUDII

Istoria muzicii spectrale

Octavian Nemescu

- I. Ontologia fenomenului spectral
- II. Proiecția spectralismului în istoria muzicii europene
- III. Conștientizarea problematicei spectrale (a rezonanței naturale a sunetului) după 1965. Spectralismul – curent artistic și sistem muzical. Tezele și antitezele spectralismului
- IV. Subcurente ale spectralismului (între 1965-1990)

I. Ontologia fenomenului spectral

Spectrul de armonice al unei fundamentale este egal cu însăși **Natura sunetului**. Orice prezență sonoră emite o plajă de armonice a unei fundamentale, care este accesibilă parțial urechii umane, timpanului, urechii fizice a omului.

Particularitatea timbrală a vocilor noastre și, de asemenea, a instrumentelor muzicale se datorează faptului că fiecare dintre aceste emițătoare sonore (vocale sau instrumentale) are o *componență unică de armonice*. Din această structură spectrală rezultă unicitatea timbrală a respectivei emisii. Așadar, *timbrul sunetului este determinat de spectrul lui de armonice*.

Spre exemplu, flautul are în componența sa armonicile impare: 3, 5, 7, 9, în timp ce clarinetul are atât armonice pare cât și impare, ceea ce face ca sunetul său să pară mai bogat, etc. Deci, fiecare prezență acustică (instrumentală sau vocală) are armonice într-o structură nonrepetabilă.

Ca atare, eu consider că spectrul armonic, fenomenul rezonanței naturale, este un **Arhetip Natural**.

Platon spunea că toate existențele fizice, întrupate, sunt niște umbre într-o peșteră, ale unor realități care se află în afara ei, noi stând cu spatele spre intrarea peșterii. Suntem umbre trecătoare ale unor matrițe care se află în afara acestei peșteri. Am mai putea spune și altfel (pentru că tot suntem în epoca plagiatului) și anume, că noi, ca ființe fizice, suntem doar copii distorsionate ale unor modele, ale unor originale, ale unor originare care au două atribute: ele reprezintă **esența** acestei lumi și **permanența** ei. Dacă matrițele sunt permanente și esențiale, noi, ca prezență fizică, suntem perisabili, trecători, efemerii, „fumuri”, „fulgere” ale acestor realități atemporale, metafizice.

Din punctul meu de vedere, arhetipurile pot fi etajate, împărțite, la rândul lor, în trei categorii, după gradul lor de permanență:

1. **Arhetipuri transcendente** – acele arhetipuri care reprezintă *prezențe increate*, veșnice, fără început și sfârșit, aflate la etajele înalte, superioare ale existenței;

2. **Arhetipuri naturale** – sunt cele cu permanențe lungi, să spunem, de la Big Bang, de la începuturile creației acestei lumi până la sfârșitul ei (unii oameni de știință susțin că există posibilitatea ca materia să dispară!). Aceasta înseamnă că toate arhetipurile care țin de creație, de lumea aceasta materială, **au un Început și un Sfârșit**. Aici situăm și sunetul fizic (sunetul ce poate fi auzit cu urechea fizică, cu timpanul), deocamdată;

3. **Arhetipuri culturale** – acele permanențe care țin de *istoria și geografia* umanității. Fiecare zonă geografică își are pattern-urile sale caracteristice, adică anumite prezențe care durează mult timp și sunt legate de modul de gândire, de practica culturală a etniei respective. Perioadele istorice au, de asemenea, niște permanențe, care durează atâta timp cât dăinuie o anumită tradiție. Acestea creează arhetipuri de gândire, de mentalitate, ce țin de practica unui anumit loc și a

unui anumit timp care se găsesc în proiecțiile culturale, inclusiv în cele muzicale ale etniilor, civilizațiilor.

Repet: consider fenomenul spectral (legat de natura sunetului), ca fiind un arhetip natural.

Vreau să aduc în atenție, cu această ocazie, și alte viziuni. Platon a fost primul care a pus în discuție problematica arhetipului. Pitagora, în schimb, afirma că există vibrații, sunete care se aud cu urechea fizică și altele care nu se aud. Numai anumiți oameni, cu totul deosebiți, adică inițiații, le aud. Vorbea de așa numita **Armonie a Sferelor**. El spunea că planetele, dintr-un sistem solar, emit anumite vibrații și că acestea sunt grefate tot pe spectrul rezonanței naturale. Presupunem că soarele ar fi o fundamentală iar planetele și sateliții acestora emit armonice. Imaginați-vă cum ar fi dacă cineva ar auzi vibrațiile galaxiilor, și ele grefate tot pe rezonanța naturală! Unde ar putea fi fundamentală, în acest fenomen, de o complexitate extraordinară, și care ar fi, de fapt, armonicele mai apropiate sau mai îndepărtate de această fundamentală?

Oricum, spunea Pitagora, cei care aud armonia sferelor, aceste vibrații neauzibile cu urechea fizică, intră într-o stare extraordinară de extaz!

Există în contemporaneitate și persoane care se află într-o situație de decorporalizare, cu sau fără voia lor. Adică unii oameni se trezesc pur și simplu deasupra trupului, îl văd ca pe o haină întinsă pe un pat și se simt detașați complet de acest corp. Alții (foarte puțini) practică intenționat și în mod sistematic tehnica respectivă de decorporalizare, de ieșire din trup. Absolut toți vorbesc de o muzică de Dincolo, auzită în călătoria lor extracorporală, o muzică eterică, astrală, de o frumusețe nepământescă. Relatează și despre mai multe etaje ale existenței. Tot ei povestesc că, după ce au auzit această acustică supraterestră, îngerească (și teologii vorbesc despre cântarea îngerilor), orice muzică pământescă pare a fi o copie distorsionată a celei cerești (vezi definiția lui Platon).

Îmi amintesc acum și de faptul că Bach, înainte de a muri (complet orb, nemafiind în stare să scrie note), spunea că va fi fericit atunci, când va scăpa de această lume, murind, pentru că va avea, în sfârșit, ocazia să asculte muzica cea

adevărată. Asta înseamnă că el conștientiza faptul că propria sa creație era un limbaj artistic-sonor foarte relativ, care era proiecția unei zone geografice și a unei perioade istorice. Vroia să aibă acces la muzica universală, la *supramuzica* ce constituie *modelul orginar* despre care vorbim.

Proiecția spectralismului în istoria muzicii europene

Cultura europeană a ultimilor 2000 de ani, a fost cea mai dinamică dintre cele cunoscute până acum, în sensul că a fost cea mai frământată, mai neastâmpărată cultură. Ea a dat naștere mai multor epoci: Evul Mediu, Renaștere, Baroc, Clasicism, Romantism, Impresionism, Expresionism, toate modernismele primei jumătăți a secolului XX, a celei de-a doua jumătăți a secolului XX, până la Postmodernism.

Deci, iată o nestatornicie fără precedent, ce a evoluat cu o viteză accelerată, pe care nu o întâlnim la culturile asiatice, africane și de pe alte continente.

Nu este subiectul acestui studiu, dar trebuie să remarc că această mișcare a timpului istoric este strâns legată de fenomenul spectral. Cu fiecare epocă, muzicienii, compozitorii, au conștientizat câte un armonic component al acestei rezonanțe naturale, în așa fel încât s-au înălțat treptat, descoperind, în spectrul de rezonanță, un armonic nou aflat pe această scală, de la cele mai apropiate de fundamentală până la cele foarte îndepărtate (în epoca modernă).

În *Evul Mediu* muzica era monodică, din punct de vedere al categoriilor sintactico muzicale. Se practica atunci, cântarea la unison. Se poate afirma că această cântare se producea pe *armonicul 1* (pe fundamentală). Mai târziu, spre sfârșitul Evului Mediu și *începutul Renașterii*, a început să se cânte în octave și cvinte paralele (*ars antiqua*). Ce însemna aceasta? Descoperirea și practicarea *armonicului 2 și 3*. Cântarea în cvinte și octave paralele reprezintă o practică universală, ce poate fi găsită și în alte zone culturale. De asemenea, cântarea cu fundamentala prelungită, ce dezvăluie obsesia fundamentalei, este prezentă și în ragasurile indiene, cât și în muzica ebraică și cea bizantină.

Spre sfârșitul Renașterii apare *sistemul tonal*, ceea ce a însemnat *descoperirea armonicului 5*. Drept urmare, a apărut și **trisonul armonic**, care a marcat conștientizarea și practicarea nu numai a **sucesiunii de sunete**, din care rezultă *melodia*, dar și a **simultaneității sonore** care proiectează *acordurile, armoniile*. Adică, **prezența verticală** a cântării, a gândirii muzicale, pe lângă cea **orizontală**. Multă vreme s-a considerat că singurul acord consonant este cel trisonic: fundamentală, cvintă și terță majoră (acordul major).

De asemenea, mai exista în această practică și o proiecție a unei gândiri teologice, respectiv *viziunea trinitară asupra divinității*. Fundamentală însemna prezența Tatălui, cvinta simbolizarea Fiului iar terță majoră cea a Sfântului Duh (terminologia ortodoxă) sau a Sfântului Spirit (terminologia catolică). Trinitatea divină era semnificată deci de trisonul major.

Până la armonicul 5, considerau muzicienii europeni că exista starea de *consonanță*. Începînd cu armonicul 7, 9, 11, socoteau ei, se instala *disonanța*. Cu totul altfel gîndesc muzicienii indieni. Ei afirmă: cu cât un sunet, un armonic, este mai apropiat de fundamentală, cu atât este mai consonant, iar cu cât acesta este mai depărtat este mai disonant. Deosebirea între gîndirea hinduistă și cea europeană, de factură iudeo-creștină, constă în faptul că muzicienii indieni gîndesc raporturile sonore, în trepte de consonanță, în *grade de consonanță și disonanță*, în timp ce europenii, iudeo-creștinii (creștinii, în speță) împart relațiile sonore, între două înălțimi fonice, în două categorii foarte tranșante: *consonante și disonante*. Dacă facem o analogie cu umanitatea, cu comportamentul moral al omului, observăm că există grade de bunătate și de răutate, de moralitate și imoralitate în manifestarea sa. Dar, creștinii ortodocși consideră că după moarte ne așteaptă ori iadul (pe cei răi), ori raiul (pe cei buni). Creștinii catolici mai oferă o zonă intermediară, a spălării păcatelor, pentru cei „gri”, pentru cei ce nu sunt nici cei mai buni, dar nici foarte răi, din punct de vedere moral. Ei mai cred, astfel, într-o șansă ca, după moarte, unii să se poată curăța, o

perioadă mai scurtă sau mai îndelungată, în purgatoriu, pentru a putea apoi accede la rai.

Barocul, revenind, din nou, la istoria muzicii, descoperă *armonicul 7*, care este o disonanță, fiind **septima de dominantă** ce trebuie neapărat să se rezolve la terța tonicii, coborând treptat.

Clasicismul și Romantismul practică și descoperă în felul acesta, **nona de dominantă**, adică *armonicul 9*. Și aceasta trebuie să se rezolve treptat, coborât, fiind considerată o disonanță.

Debussy, în Impresionism, descoperă *armonicile 11 și 13*. Cu acestea două rezultă **gama în tonuri**. Descoperirea ei este urmarea conștientizării acestor armonice.

Începând tot cu Debussy, sunt eliberate disonanțele (de obligativitatea rezolvării). Astfel cvarta, nemaifiind considerată disonanță, nu se mai rezolvă, *acordul de cvarte suprapuse* înlocuind trisonul armonic. Începe prima jumătate a secolului XX și deja sunt conștientizate aproape toate armonicile superioare. De la *armonicul 17 în sus* distanțele dintre sunete se micșorează, apar jumătăți, sferturi și optimi de tonuri. Odată cu atonalismul lui Schönberg, („Pierrot Lunaire”, în 1908) fundamentală este ocultată, creîndu-se o muzică fără centru de gravitație. Dacă se cultivă numai armonicile superioare, începând cu armonicul 17, se ajunge la așa-numitul *cluster*. Îl practică Bartok și Varèse (în „Ionisation”) și, mai ales, în a doua jumătate a secolului XX, Xenakis și școala poloneză de compoziție, a anilor 1960. Se compune o muzică pe armonice foarte înalte, cu sferturi și optimi de ton (notate în partitură), fără nici o fundamentală, sau centru de gravitație.

Aceasta era situația la începutul anilor 1960, înaintea conștientizării fenomenului spectral.

Istoria muzicii europene a fost așadar, o aventură, cu deplasarea pe șirul armonicilor de rezonanță, care a pornit de la fundamentală și a urcat pe armonicile 2, 3, (4 este repetarea lui 2), 5 (marea descoperire, începutul tonalismului), 7, 9, 11, 13, 17, etc. celelalte fiind, în marea lor majoritate, repetări ale armonicilor anterioare.

Cu alte cuvinte, aşezarea, în muzica secolului XX, pe armonice superioare ale unei fundamentale, cu ocultarea ei, a dus la un discurs sonor, ce poate fi considerat ca *fundamental disonant*. De altfel, atonalismul şi serialismul, încă de la începuturi, au mizat pe aceste disonanţe (cvarta mărită, considerată a fi *diabolus in musica*, în Evul Mediu, secundele mici şi mari, septimele mici şi mari, nonele). Era chiar interzis să se utilizeze terţele (Schönberg nu le mai folosea), sextele, cvintele. Aceste intervale, pe care s-a mizat în perioadele istorice anterioare, au fost, multă vreme, în muzica cultă a secolului XX, considerate a fi banale şi, ca atare, evitate. Este vorba, de fapt, despre o antiteză la tradiţiile anterioare.

La rândul lor, aceste antiteze, devenite, între timp, teze sunt negate de curentul spectral care se naşte la mijlocul anilor 1960.

**Conştientizarea problematicei spectrale
(a rezonanţei naturale a sunetului) după 1965.
Spectralismul – curent artistic şi sistem muzical.
Tezele şi antitezele spectralismului**

Ce se înţelege prin sistem muzical? Modul cum se ordonează sunetele în cadrul unei cântări. Sunt cunoscute: *sistemele modale* (de-a lungul istoriei şi geografiei muzicii), *sistemul tonal, major-minor* (ca un caz particular), *atonalismul* (antiteza tonalismului), *aleatorismul, spectralismul*.

1. Spectralismul s-a născut ca *antiteză la atonalismul serial şi la aleatorism*, curente care predominau atunci. 1965 reprezenta cam 60 de ani de practicare a atonalismului serial şi vreo 10 ani de aleatorism.

Prin urmare, este o antiteză la direcţia componistico muzicală care avea ca doctrină principală *nongravitaţia*, deci *lipsa centrului, a fundamentalei şi a armonicelor apropiate ei, a ierarhiei sonore* având drept consecinţă *uitarea stării de consonanţă* în muzică. Aceste principii erau contrare legilor naturale (omul fiind o fiinţă gravitaţională). Ca atare, muzica pe armonicele naturale este antiteza cultivării disonanţei excesive.

Spectralismul apare ca o *replică și la estetica combinatorie*, care a stat la baza serialismului. Conform acestei estetici sunetul era considerat ca un *obiect sonor* (în terminologia unui compozitor de muzică electro-acustică precum Pierre Schaeffer) pretabil la tot felul de combinații cu alte obiecte acustice. De unde a rezultat *gândirea structuralistă*, la modă în anii 1960. Compozitorul avea atunci, ca obiectiv, *doar combinațiile între sunete, nu și semantica cât și expresia, ethosul lor*. Era un mod de a trata sunetul din exterior.

2. Noua estetică spectrală practică așa numita plonjare în **interiorul sunetului**. Aceasta este chiar teza spectralismului. „Jocul” cu armonicile înseamnă un baleiaj pe spectrul de rezonanță, cu armonice mai apropiate sau mai îndepărtate ale unei singure fundamentale. Una dintre primele subdirecții ale spectralismului este aceea în care fundamentala se păstrează de-a lungul întregii piese.

3. Apariția spectralismului marchează începuturile **postmodernismului** în muzică. Modernism înseamnă, de fapt, **negarea** tradiției sau a tradițiilor, în ideea lansării unui curent nou, a unui limbaj inedit. Postmodernismul, din contra, mizează pe **recuperarea** unei (unor) tradiții uitate.

Modernismul radical, adică avangarda, își propunea să nege, pe toate planurile, ipostazele tradițiilor anterioare. Toată istoria, până în jurul anilor 1960, a marcat succesiunea atitudinilor moderniste, cu unele excepții ca bunăoară, recuperarea spiritului antic, greco-latin, în perioada Renașterii, cât și îndemnul lui Nietzsche de întoarcere la Origini, ceea ce însemna pentru el recuperarea miturilor germanice, precreștine. Fiecare epocă nouă a negat ceea ce a fost înainte. Chiar și creștinismul, mai ales cel apusean, a avut o orientare modernistă, ce a căutat să stârpească tot ce a fost tradiție magică anterioară, într-un mod foarte brutal. Au fost eliminate toate practicile pre iudeo-creștine, considerate a fi de domeniului vrăjitoriei. În Răsărit, creștinismul a fost mult mai tolerant. Aici, chiar au fost înfiat anumite obiceiuri vechi (cum au fost cele de origină dacică, la noi).

Spectralismul, cel puțin în faza inițială, a încercat să recupereze fundamentala uitată a sunetului cîț și armonicele apropiate.

Subcurente ale spectralismului (între 1965 - 1990)

Încep prin a avansa o concluzie: Spectralismul s-a născut aici, în România! Cel care a inițiat acest curent a fost compozitorul, artistul multilateral, Corneliu Cezar. În contextul regimului comunist, în perioada 1963 - 1971, a existat un scurt interval de liberalizare ideologică în România. Atunci a apărut un al doilea pol al comunismului, și anume China (primul fiind Rusia). România a ales în 1963 o înțeleaptă politică de independență, mai ales față de Moscova și „a deschis ochii” către Occident. Era sfârșitul domniei lui Gheorghiu Dej și începutul celei a lui Ceaușescu. Ei bine, în contextul acestei scurte perioade de destindere, s-a produs în România un adevărat Big Bang, o explozie în zona tuturor artelor. Au apărut atunci creatori de artă, de muzică din două generații (din cea mai tânără făceam și eu parte). S-au născut curente artistic-muzicale purtând o amprentă românească: **eterofonia, spectralismul românesc, curentul procesualității morfogenetice, direcția arhetipală, cea metastilistică și ritualistă.**

În instituția, numită, pe atunci, Conservatorul „Ciprian Porumbescu”, sub rectoratul lui Victor Giuleanu, ca o consecință a acestei liberalizări, au avut loc mai multe conferințe. Unul dintre conferențieri era muzicologul George Bălan. El a făcut cunoscută, în prelegerile sale, avangarda occidentală (Messiaen, Webern, Varèse etc).

Au avut loc și trei mari expuneri, adresate în special compozitorilor și muzicologilor, în 1963, 1964 și 1965. În 1963, Ștefan Niculescu, în acest context, a pledat pentru cauza **eterofoniei**, ca replică la practicarea în exces, în acea vreme, a *texturii*. Ștefan Niculescu, după ce a analizat opera lui George Enescu, și-a dat seama că, fără să știe, în mod intuitiv, *Enescu descoperise*, de fapt, „*importase*” *eterofonia* în muzica cultă, din cea folclorico-arhaică (Sonata a III-a pentru pian și vioară –

1924). Ștefan Niculescu propunea ca această nouă categorie sintactico-muzicală (în terminologia lui), adică eterofonia, să devină o practică de bază a noii școli românești de compoziție.

În 1964 urmează Aurel Stroe, care pledează pentru așa-numitele *clase de compoziție*, adică pentru ca o idee muzicală să poată fi materializată în „n” variante.

Momentul spectral din 1965 este înfăptuit de Corneliu Cezar, reprezentant de frunte, la acea vreme, al generației mele. El pleda pentru **„muzica pe rezonanța naturală având o fundamentală prelungită”** sau, altfel spus, *„muzica fundamentalistă pe rezonanța naturală”* (termenul de *spectralism* a fost inventat de către compozitorii francezi în 1975). Când a apărut fundamentalismul în zona religios-politică, prin 1979, în Iran, unde puterea de stat a fost preluată, cu multă vărsare de sânge, de teocrații islamiști, cu toții am fost jenați în a ne mai numi fundamentaliști. Așadar, am „retras de pe piață” acest termen compromis.

Corneliu Cezar, în conferința lui, a criticat dur muzica serială, cea aleatorie, combinatorică și disonantă și a pledat pentru întoarcerea, în creația muzicală, la un nou tip de discurs sonor, care să aibă fundamentala expusă îndelung și parcursul să fie „construit” pe armonicile apropiate de aceasta. Rezulta întoarcerea la consonanță. Atenție mare: el este primul care a pus în discuție ideea de **nouă consonanță**, de recuperare a consonanței în creația muzicală cultă. Ca atare, direcția pe care a declanșat-o ulterior (în urma acestei propuneri), în componistica românească, poate fi numită **spectralismul isonic** ce este, de fapt, primul subcurent al acestei direcții importante din muzica celei de-a doua jumătăți a secolului XX.

1. **Spectralismul isonic** – Se numește așa pentru că fundamentala prelungită are denumirea, în practica muzicală, de *ison*. Acesta apare deci în 1965 și s-a perpetuat cam până în 1977. Liderii acestei direcții sunt compozitorii români: Corneliu Cezar, Octavian Nemescu, Lucian Meșianu, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe și Costin Cazaban. Spectralismul isonic pune în evidență, așadar, o muzică **pe armonicile apropiate ale unei**

singure fundamentale. Ea este permanentizată de-a lungul unei piese muzicale.

Muzicologul belgian Harry Halbreich, care iubește foarte mult muzica românească, fiind unul dintre avocații ei, afirmă, într-un articol, că spectralismul este în România „la el acasă”, aducând trei argumente:

a. Instrumentele arhaice ale românilor, de origine dacică: tulnicul și buciul sunt instrumente care emit o acustică pe armonice;

b. Practica isonului este, de asemenea, familiară în cântarea bizantină, adică ortodoxă, pe modelul *Athos* (în ortodoxie există două modalități de a cânta: *Athos* – cântarea isonică și cel importat de la ruși, în sec. XIX, pe o emisie armonică inspirată din operele rusești). Și în tradiția veche iudaică, sinagoga se cânta, de asemenea, isonic. Se spune că, de fapt, bizantinii au preluat de la evrei această tradiție de cântare. Dar nu numai iudeii și creștinii au, în practica lor, respectivul mod de a cânta. Muzica indiană, de tip *raga*, este și ea isonică: discursul sonor are o fundamentală și o cvintă, prelungite de-a lungul cântării. De asemenea, unii cercetători ai muzicii au descoperit faptul că în multe cântece africane, în care percuția are un rol important, este prezent isonul. Așadar, *cântarea isonică* este o practică muzicală universală. Deci, o pot numi un **arhetip cultural**.

c. *Modurile acustice* de cântare, existente în folclorul românesc ancestral, sunt constituite tot pe rezonanța naturală, pe armonicile unei fundamentale. Acestea provin, probabil, și ele, de la daci, sub influența străvechilor instrumente tulnicul și buciul.

Lucrările românești ale compozitorilor anterior amintiți, încadrabile în această subdirecție spectrală apar în următoarea ordine cronologică.

Prima piesă este compusă de Corneliu Cezar și se numește „AUM” (1965-67) fiind o muzică electroacustică. Peste pedala unei fundamentale DO, cu armonicile apropiate, având o sonoritate solară, se desfășoară, precum trecerea unor nori, fulgere, tunete, muzici mai mult sau mai puțin disonante, care par că vor să astupe și să ascundă fundamentul armonic, după

care, spre sfârșit, acesta reapare luminos. Peste spectrul armonic se aude intonată vocabula hindusă, cu funcție de mantră, AUM precum și un text fonetic, creat de autor, într-otopică limbă universală.

„**Patru dimensiuni în timp IV – Iluminații**” (1967) de Octavian Nemescu este o lucrare scrisă pentru orchestră mare și cor bărbătesc. Pricipiul divizibilității unui număr natural în factori primi generează acest opus. Numărul respectiv reprezintă durata fundamentalei DO, prezentă pe toată lungimea piesei (cu excepția ultimelor 2 măsuri), în timp ce multiplii săi (armonicele) nasc o mulțime de durate care se regăsesc în diferite diviziuni ale discursului sonor. Spre sfârșit (în coda) dispare isonul inițial, rămânând numai armonicile înalte ca o invocație ce pornește din străfundurile pământului, urcând spre cer.

„**Concentric**” (1969) pentru cvintet instrumental și mediu electronic, tot de Octavian Nemescu, este o muzică constituită din 3 straturi suprapuse: A, B, C. Primele două se află pe bandă iar al treilea este pus în evidență de activitatea acustică instrumentală. Stratul profund A (în p-pp) este constituit din mulțimea sunetelor de rezonanță (din armonicile naturale) ale unui sunet fundamental DO. Această realitate sonoră se constituie ca *arhetip natural*, reprezentând Nonevoluția, **Atemporalitatea** și, în plan simbolic, **Inconștientul** (străfundul unui ocean). Stratul median B (în mp-p) constă dintr-o succesiune de **cadențe** ale unor muzici ce se succed *în ordinea cronologiei istorice* reprezentând, mai întâi, religiile fundamentale ale lumii (politeismul, budismul tibetan, creștinismul occidental și cel răsăritean, bizantin, islamul) după aceea Renașterea, Barocul, Clasicismul și Romantismul, Modernismul, etc. Aceste cadențe sunt „construite” tot pe armonicile fundamentalei DO, având-o ca centru comun. Însuși titlul lucrării scoate în evidență *arhetipul Centru* (Sinele Superior). Le-am denumit *arhetipuri culturale*, întrucât reprezintă *permanențele* și *esențele muzicale* ale unor perioade istorice și ale unor contexte geografice. Stratul respectiv reprezintă **timpul lung** (ca o apă curgătoare), *discontinuu*, **Subconștientul colectiv**. Al treilea strat C (în f-ff) reprezintă

realitatea instrumentală, în ipostaza unor „valuri”, unor efemeride constituite ca *dezvoltări* și *punți* ale stratului B. El semnifică **Conștiința individuală** cât și **timpul scurt, continuu**. Lucrarea este o muzică **spectralo arhetipală**, un caz particular de „*World music*” (pe dimensiunea istorică) de *Politemporalitate* și *Metastilism*, curente aflate atunci în faza inițială. Prima audiție a avut loc la București în 1969 și apoi la Darmstadt în 1972.

„**Pythagoreis**” (1970) de Lucian Mețianu este o muzică electroacustică, fiind prima lucrare românească realizată în unul dintre marile studiouri din lume, și anume la „Hochschule fur Musik” Koln-Germania. Discursul sonor se obține din baleiajul spectrului de armonice al fundamentalei DO. Aceasta se aude, apare la suprafață din când în când, de multe ori fiind ocultată. În anumite momente, jocul armonicilor amintește de sonoritatea tulnicelor. Titlul face aluzie la numele lui Pitagora, unul dintre primii care au conștientizat fenomenul rezonanței naturale. Lucrarea este, după părerea mea, o capodoperă a acestui gen muzical.

„**Natural-Cultural**” (1973-1983) de Octavian Nemescu este o muzică electroacustică realizată în studiourile din București și Gent având o estetică **spectralo-arhetipală**. Sugerează Big Bangul, Explozia inițială, Nașterea Cosmosului, Universului (Galaxiilor), Naturii, Momentele Creației, în cele 6 zile biblice, ivirea **esențelor acustice** aparținând celor 4 regnuri existențiale: *mineralul*, *vegetalul*, *animalul* (insecte, păsări, animale) și *umanul*. Acest proces se desfășoară pe o **spirală a oului** (formă arhetipală) care începe pe sunetul central SOL (armonicul 6) într-o evoluție continuă spre acut și grav, în căutarea lui MI (armonicul 80) în acut și a lui DO în grav, sunetul **fundamental**, ce devine **ison** până la sfârșitul piesei. Se asistă la creșterea unui „copac sonor”, (din sămânța SOL), ce sugerează „arboarele vieții”, „**Arhetip** al arhetipurilor”, care rodește spre sfârșit (în ziua a VII-a) „fructe” culturale, în ipostaza unui pian ce cântă *melodii ascendente*. Această lucrare, la modul ideal, se va difuza pe spații vaste (cu multe difuzoare), ca **muzică ambientală**, pe vârful unui munte sau la malul mării ori în interiorul unui observator astronomic

(*planetarium*), la **răsăritul** sau la **apusul** soarelui. (Lucrarea a primit premiul Confederației Internaționale a Muzicii Electroacustice în 1985).

Uvertura cât și Arioso lui Oreste, primul număr din primul act al operei „ORESTIA II” (1974) de Aurel Stroe este, de asemenea, o muzică **spectralo isonică** desfășurată pe primele 9 armonice ale fundamentalei DO. Structura melodică a ariei este alcătuită din 3 sunete: *Do, Sol, Si bemol*, provenind din ordinea armonicelor naturale.

„**Ison I**” (1974) și „**Ison II**” (1975) de Ștefan Niculescu conștientizează, chiar prin titlul lucrării, problematica isonului, ca practică muzicală. În cazul celei de-a doua lucrări LA-ul este sunetul fundamental, isonic, aflat în prima secțiune în registrul grav. Linia melodică a flautelor este țesută pe un mod acustic format, în bună parte, pe armonicile acestei fundamentale ison. În secțiunea a doua isonul dispare, făcând loc activității sonore a instrumentelor de percuție. În secțiunea a treia, isonul lui LA reapare, de data asta în registrul acut, într-o răsturnare a poziționării sale.

„**Naturalia**” (1975-77) de Costin Cazaban, pentru pian și mediu electronic, este o piesă realizată tot în spiritul **spectralismului isonic**. Linia melodică a pianului, cu caracter improvizatoric, se derulează pe armonicile mai apropiate sau mai îndepărtate ale unei fundamentale DO (aflată pe bandă) în contextul unei acustici naturaliste (ciripit de păsări, etc).

Un caz special îl constituie și lucrarea pentru orchestră intitulată „**Tulnice**” (1970-1971) de Mihai Moldovan. Dorind să sugereze sonoritatea tulnicelor, la un moment dat, pe o scurtă porțiune a discursului sonor, se aude o succesiune de armonice a unei fundamentale DO#.

Un alt caz special: „**Cromoson** sau **Cântarea Obiectelor**” (1975) – **muzică imaginară** de Octavian Nemescu. Este vorba de o muzică care nu se cântă instrumental sau vocal, deci exteriorizat, ci numai *în imaginația* unui practicant, ca *stare muzicală interiorizată*, asemănătoare unei meditații. În cazul acestei lucrări *senzațiile vizuale*, în contactul cu obiectele din jur, se transformă, „*se traduc*” în *imagini muzicale lăuntrice*. Respectivul senzatii, condiționate

de culori, capătă corespondențe în spectrul rezonanței naturale. Spre exemplu violet-albastru accesează fundamentală și armonicele apropiate (sunetele grave), verdele armonicele 9, 10, 11, galbenul armonice mai înalte, portocaliu și mai înalte, iar roșu, armonicele cele mai îndepărtate.

2. O a doua tendință spectrală este cea care poate fi denumită **Spectralismul în jurul unui acord**. Diferența dintre 2 și 1 constă în faptul că în primul caz este vorba de o muzică obținută din *baleiajul*, jocul armonicelor succesive ale unei fundamentale, în timp ce în cazul 2 armonicele fundamentalei au o *ipostază statică*, acordică, la fel ca sunetul generator. Lucrarea de referință a acestei practici este „**Stimmung**” (1967) a compozitorului german Karlheinz Stockhausen. Aici este vorba de un **acord de Si bemol major, cu octava, cvinta, terța, septima și nona** (fiind folosite numai primele 9 armonice). Această piesă este încadrabilă în sintagma „În jurul unui acord” și nu „pe un acord”, pentru că discursul sonor (care durează o oră și 10 minute) glisează spre exprimări verbale, râsete, dialoguri, invocații ale unor nume sacre, etc. ce ies, pe scurte perioade de timp, din spectrul armonic.

Opusul respectiv este singular în creația lui Stockhausen. Mai există „exprimări spectrale” doar în opera, „Donnerstag aus Licht”, unde apare la un moment dat un acord spectral. El își propusese oricum, ca fiecare piesă să aibă alt stil, precum Stravinski, în prima jumătate a secolului XX. „Stimmung” a fost prezentat și explicat în primă audiție la Darmstadt în 1972 (ca și „Concentric”). Poate fi numită această dată drept anul lansării internaționale a curentului spectral în muzică?

Tot în subdirecția respectivă mai poate fi încadrată și lucrarea „**Colinde**” (1968) de Mihai Mitrea Celarianu, interpretată în primă audiție în același an, la București. Aici este prezent un **acord spectral** cu septimă, nonă și undecimă (deci până la armonicul 11, inclusiv), cântat la orgă electronică, în jurul căruia se desfășoară activitatea sonoră a unor instrumente de percuție.

3. Spectralismul monocordic, improvizatoric, empiric

Dacă în cazul 1 și 2 este vorba de mișcările armonicelor unei *singure fundamentale* (de-a lungul unei piese), în cazul 3 avem de-a face cu **jocul** armonicelor **mai multor fundamentale** auzite **simultan** și/sau **succesiv**. Armonicele pot fi apropiate sau îndepărtate.

Protagoniștii acestei direcții, care se ivește după 1970, sunt tot doi români, Horațiu Rădulescu și Iancu Dumitrescu. De asemenea, *evenimentele spectrale*, în acest caz, se realizează *prin improvizația instrumentiștilor* care sunt îndemnați să obțină unele efecte speciale, cum este bunăoară flautando-ul ponticello, unde cântarea se obține cu arcușul lângă căluș, pe o coardă liberă, în așa fel încât să se emită armonice la instrumentele de coarde. Se poate cânta pe aceeași coardă un timp îndelungat. La instrumentele de suflat se obțin armonice prin efectele multisonice. Iar la pian, prin frecarea corzilor cu diferite sfori impregnate cu sacâz. Dezideratul estetic al acestui subcurent era obținerea unor sonorități instrumentale inedite sau, cu alte cuvinte, *transfigurate*, *sublimate* (în care pianul să sune a drâmbă, vioara să aibă acustica fluierelor, violoncelele și contrabașii să repereze sonoritatea buciului etc.). Se evocă, astfel, instrumentele autohtone străvechi, strămoșești.

Prin urmare, miza acestei muzici este *factorul timbral*. Se marchează, în continuare, o etapă din cea de-a IV-a epocă din istoria muzicii europene, care este cea a **emancipării timbrului**. După cum se știe, **în prima etapă, cea a Evului Mediu, s-a mizat doar pe melodie** (muzica gregoriană). **În cea de-a doua: Renașterea și Barocul**, pe lângă linia melodică, s-a propulsat **pulsația ritmică**. Barocul, în mod special, a însemnat revanșa dansului în discursul sonor. În a III-a etapă: Clasicismul și Romantismul, pe lângă melodie și ritm, s-a adăugat și **factorul dinamic, al nuanțelor**. În Romantism, în mod special, crescendo-urile spre fortissimo și decrescendo-urile spre pianissimo exprimau *dezlănțuirea pasiunilor* în muzică. Abia în a IV-a epocă: Impresionismul și Modernismul, **factorul timbral și cel spațial** au căpătat o maximă importanță.

Discursul muzical cu armonicile mai multor fundamentale, auzite simultan, readuce în prim plan **disonanța**. După cum se știe, spectralismul de tip 1 și 2 au căutat să o elimine, ca reacție la prezența ei excesivă în primele etape ale Modernismului.

Horațiu Rădulescu declară că în lucrarea sa „**Credo**” (1969-70), (al cărui original însă nu l-a putut obține nimeni) fiecare armonic al unei fundamentale devine, la rândul său, o fundamentală ce emite armonice. El a compus în acest mod din 1971 până în 1990, după care și-a schimbat radical estetica. Discursuri sonore cu mai multe fundamentale, ce emit simultan armonice, se găsesc și în următoarele sale lucrări: „IUBIRI” (1979-81), „**Starriness**” și „**These Occult Oceans**” (1984), „**Clepsydra**” (1982), „**Astray**” (1983), „**Inner Time**” (1982), „**Byzantine Prayer**” și „**Frenetica**”, etc. Muzica lui Horațiu Rădulescu este foarte originală dar comportă anumite observații. Datorită prezenței *disonanțelor* și a *dezacordajului* (ca urmare a armonicelor îndepărtate ale mai multor fundamentale, auzite simultan), sonoritățile sale evocă o *acustică naturalistă*, vecină cu *bruitismul*, de junglă, ce pare a fi aidoma emisiilor vocale ale unor viețuitoare sălbatice. Iar, alteori, muzica sa pare să sugereze ritualurile mayașe, incașe, închinare unor zeități sângeroase, cărora li se ofereau sacrificii umane. El mai poate fi considerat, sub acest aspect, un continuator al *esteticii barbare* în muzica cultă, practică, la început, în perioada interbelică (început de sec.XX) de Stravinski și Bartok, și, în cea postbelică, de Stockhausen (în „Gruppen”) și Xenakis. De asemenea, discursul său sonor are un caracter *static, nonevolutiv, atemporal*. Din acest punct de vedere se aseamănă cu cel de tip *minimal nonevolutiv* al lui LaMonte Young, cu cel de tip *minimal arhetipal* al lui Corneliu Dan Georgescu și cu cel *repetitiv, în nuanța piano* a lui Morton Feldman. În respectivele lucrări, **paradigma sonoră se proiectează în sintagmă**, deși muzicile acestora din urmă au alte expresii artistice. În anii 1970 Horațiu Rădulescu și-a intitulat practica sa spectrală „**muzică plasmatică**”.

Un caz asemănător îl reprezintă și opusurile lui Iancu Dumitrescu. Aici putem vorbi de discursuri acustice în care se

succed mai multe fundamentale ce emit armonice. Este situația lucrării „**Au Dela De Movemur**” (1990) pentru orchestră de coarde, unde instrumentiștii cântă, pe rând (improvizând), pe corzile libere: La, Re, Sol, Do, cu efecte de fluier, tulpice, etc. prin efecte flautando-sul ponticello. Rezultă o muzică de mare poezie ce evocă instrumentele arhaice (de origine dacică). Amintim alte lucrări ale aceluiaș autor: „**Movemur III**” (1977), „**Galaxy**” (1993), „**Movemur Et Sumus III**” (1978), „**Reliefs II**” (1975), „**Basorieliefs Simphoniques**” (1977), „**Monades** (gamma&epsilon)”.

Ca precursor al acestei direcții mai poate fi considerat și La Monte Young, care în 1965, într-o muzică dedicată unei zile, într-una dintre camerele unei clădiri (unde de dimineața până seara se cânta, în fiecare cameră, pe câte un singur sunet) mai mulți percuționiști, succesiv, frecau cu arcușul un gong, ce emitea armonice.

Punctele 1, 2 și 3 pun în evidență așa-numitul **spectralism intuitiv**. Cu alte cuvinte, compozitorii nu și-au făcut niciun calcul înainte, dorind doar să evoce sonorități arhaice, străvechi sau să transmită o anumită stare poetică, magică, de invocație.

4. Spectralismul deductiv, calculat, structuralist

Este vorba aici despre spectralismul francez, cel care a *consacrat termenul de spectralism*. Muzica din acest subcurent este una cu **armonice ale mai multor fundamentale succesive, fără prezența fundamentalei** (cu alte cuvinte, aceasta fiind ocultată sau rareori prezentă), cu armonice îndepărtate până la *zona inarmonicelor*, cu *calculul foarte riguros* al prezenței unui anumit spectru de armonice care să *reperzeze un anumit timbru*. Respectiv calcule erau realizate în laboratoarele IRCAM, foarte performante în anii 1970. În consecință, în partiturile compozitorilor, care au servit cauza mai sus enunțată, sunt notate riguros alterațiile de sferturi și optimi de ton, foarte greu de executat de către instrumentiștii europeni, cu auzul bine temperat.

Spectralismul francez începe în 1975 (10 ani mai târziu decât cel românesc) și durează aproximativ până în 1990. Protagonistii acestei direcții sunt: Gérard Grisey, Tristan Murail, Michaël Lévinas, Jean-Claude Risset și Hugues Dufourt, grupați în jurul formației „Itinéraire”. S-au raliat subcurentului respectiv și compozitori din alte țări: Kaija Saariaho (Finlanda), Jonathan Harvey (Anglia), Claude Vivier (Canada), Aldo Brizzi (Italia), Claudio Ambrosini (Italia, cu câteva piese considerate spectrale, după modelul francez). În practică, unii dintre aceștia au încercat să reconstituie artificial, cu orchestra, spectrele sonore complexe ale unor instrumente naturale, după ce le-au analizat riguros în laborator. Demersul lor este, ca atare, foarte calculat, având astfel, *un caracter structuralist*.

Așa este cazul lucrării „**Gondwana**” (1980) de Tristan Murail, ce își propune să *deducă riguros*, în scriitura de orchestră, *spectrul sunetului de clopot*. Din păcate pariul lui este în parte pierdut, întrucât sonoritățile instrumentelor europene, fiind ele însele foarte complexe, din punct de vedere spectral, nu pot reproduce întocmai sonoritatea clopotului. În schimb, rezultatul are o forță primitivă, sugerată de titlu. În principiu, operele muzicale ale compozitorilor francezi au la bază proprietățile fizice, acustice ale sunetului și nu se mai instalează pe dogme abstracte și artificiale, așa cum era cazul doctrinei seriale. În discursurile lor sonore mai avem de-a face cu *modulații de frecvență sau spectrale*, ce rezultă din *succesiunea armonicelor mai multor fundamentale*. Prin prezența inarmonicelor (armonicele foarte îndepărtate) rezultă sonoritățile unor acorduri foarte complexe și netemperate ce fluctuează uneori spre **acustica zgomotului (bruitistă)** de tip zgomot alb sau colorat. Se *călătorește în interiorul sunetului* explorându-se viața sa internă. „Sunetele se dizolvă revelând astfel structura lor internă”, cum declară chiar autorul piesei. De același compozitor mai amintim opusurile realizate cu deziderate spectrale: „**Désintégrations**” (1982-83) pentru 17 instrumente și bandă magnetică sintetizată de computer, „**Time And Again**” (1986) pentru orchestră.

Iar de alți autori menționăm: „**Espaces Acoustiques**” (1974-1985) și „**Partiels**” (1975) de Gérard Grisey, „**La**

Tempesta" (1976-77) de Hugues Dufourt și lucrarea electroacustică intitulată „**Sud**" (1985) de Jean-Claude Risset.

5. **Spectralismul sintetic** înseamnă sinteza între subdirecțiile 1, 2, 3 și 4, mai cu seamă între 1 (isonic) și 4 (cel francez). Reprezentanți sunt tot doi compozitori români: Călin Ioachimescu și Fred Popovici. Cei doi cunoșteau spectralismul isonic, pe cel monocordico - improvizatoric, cât și pe cel francez și și-au dorit să facă o sinteză între toate aceste tehnici.

Subcurentul respectiv s-a desfășurat după 1980. Parțial, a mai cochetat cu această atitudine sintetică și Liviu Dănceanu, dar cei mai consecvenți au fost compozitorii mai sus amintiți. Aceștia fac parte din generația următoare celei care a declanșat curentul spectral.

Creația muzicală a lui Călin Ioachimescu explorează lumea interioară a sunetului, vizând un limbaj bazat pe legi acustice și psihoacustice, în aspirația de a accede spre o „nouă consonanță”. „**Oratio II**" (1981) pentru flaut, oboi, clarinet, corn, trompetă, trombon, percuție, bandă magnetică și dispozitiv electroacustic în timp real este lucrarea ce propune un parcurs în interiorul sunetului, desfășurând spectrele armonice a 5 centrui sonori (5 fundamentale). Deci este vorba de *spectralismul cu mai multe fundamentale succesive* (3 și 4), la fiecare spectru armonic fundamentala fiind tratată *isonic* (1).

Pe o direcție sintetică asemănătoare se situează și piesele lui Fred Popovici intitulate: „**Introducere în Anatomia Sunetului**" (1983) pentru violoncel sau ansamblu cameral sau ansamblu de coarde și „**Itinerarii în interiorul sunetului I, II, III**" (1991, 1993, 1995) pentru diferite ansambluri camerale. În aceste lucrări se simte sinteza dintre subdirecția 1 și mai ales, subdirecția 4.

Trebuie menționat și opusul de muzică electronică „**Ekstasis 256n**" (1996) al lui Nicolae Brânduș (o lucrare impresionantă scrisă în memoria lui Corneliu Cezar, inițiatorul curentului spectral). Pe armonicile de rezonanță al *mai multor fundamentale succesive*, începând cu Do, dintre care unele sunt tratate *isonic*, „defilează” muzici extrem-orientale,

gregoriene și folclorice. Lucrarea este o sinteză între cazurile 1, 2 și 4.

De asemenea, trebuie menționat și cazul lucrării „**Șapte Zile**” (1991 - concert pentru trombon, vioară și orchestră de Liviu Dăncănu, unde, în una dintre părți apar armonicile unei fundamentale.

Există și compozitori mai tineri, atrași acum de direcția 3 consacrată de Horațiu Rădulescu și Iancu Dumitrescu.

Concluzii

- **Spectralismul** este unul dintre cele mai importante curente artistic-muzicale, apărute la sfârșitul secolului XX. Făcând acum o recapitulare a direcțiilor estetice perindate de-a lungul acestui secol, se menționează: **Neoclasicismul**, **Serialismul Atonal**, în toate fazele sale (în planul înălțimii, serialismul integral, în planul formei, seria de stiluri, seria de categorii sintactico-muzicale propusă de Ștefan Niculescu), **Independenții**, **Aleatorismul** (controlat și dezordinea totală), cu toate implicațiile acestuia în alte subcurente (conceptualismul și happeningul) și apoi, ca reacție, **Spectralismul**, **Minimalismul**, **Muzica repetitivă**, **Arhetipală**, **Ritualică**, **Metastilismul**, iar după 1980, curentele **Retro** (Polistilismul și diferitele tipuri de *neo*), în cadrul **Postmodernismului**. De 25 de ani nu se mai întâmplă nimic în câmpul istoriei artelor. *Această istorie pare a fi epuizată.*

- Compozitorii români au avut un rol foarte important în declanșarea și perpetuarea curentului spectral.

- Respectivul curent apare în epoca **Înnoirii Timbrale**.

- Spectralismul reprezintă **trecerea**, în plan estetic și metaestetic, **de la Artificial la Natural**. Asta a însemnat o *reacție la dogmele seriale* bazate pe **lipsa centrului**, **nongravităție**, **nonierarhie (egalitarism fonic)**, **nonrepetiție**, **maximalism fonic**, **disonanță acută**, **nonmelodie și nonpulsăție ritmică**. În felul acesta s-a recuperat Centrul de gravitație, ierarhia (armonice mai apropiate sau mai îndepărtate de fundamentală), Consonanța, etc. Prezența unor titluri de

lucrări denotă conștientizarea acestui fapt, de către unii compozitori: „Concentric”, „Natural-Cultural”, „Naturalia”, etc.

- Spectralismul marchează, în acest fel, începuturile **Postmodernismului** bazat pe o *atitudine recuperatoare*.

- Acest curent este și o **antiteză** a scriiturii de tip **textură**, ce apare la sfârșitul anilor 1950 (muzica lui Xenakis și a școlii poloneze), bazată pe *aglomerație acustică* (în care fiecare instrumentist al orchestrei este solist) și efect de *masă sonoră*, în care *nu se mai aud detaliile*, ci numai **efectul global**. Ca atare, într-un asemenea tip de muzică **nu mai este sesizat sunetul, intervalul sonor, acordul fonic**. Ca ripostă, încă de la începutul anilor 1960, apar muzici pe **un sunet** (La Monte Young), în **jurul unui sunet** (Giacinto Scelsi), în **interiorul sunetului** (muzica spectrală). Atenție, sunt unii cercetători muzicologi care consideră muzica lui Scelsi drept premergătoare curentului spectral. Această afirmație este total neadevărată, întrucât alunecarea în jurul unui sunet dă naștere la clustere, la armonice îndepărtate, la disonanță. Or, spectralismul din prima fază, cel puțin, s-a dorit a fi bazat pe consonanță și armonice apropiate. Tot în această perioadă mai apar discursuri sonore pe **un interval** (La Monte Young) și în **jurul unui interval** (compozitori români). De asemenea, pe **un acord** (Aurel Stroe – *Muzică de concert pentru pian, alămuri și percuție*, partea a II-a și a IV-a) și în **jurul unui acord** (cazul 2 al muzicii spectrale).

- Generația care a declanșat și a promovat acest important curent muzical este cea născută în jurul anului 1940.