

STUDII

Cristina GLODEANU-PARA

Sunet - obiect sonor - eveniment sonor - cercetare terminologică -

Motto :

"...muzica nu se face din nisip, ci din sunete. Ideile, sensibilitatea, viziunile nu există în muzică decât prin chipul sunetelor" ...

Aurel Stroe

Așa cum alte domenii ale cunoașterii se află în permanent progres, și domeniul muzical se raliază acestui traiect, pe anumite coordonate ce-i permit dezvoltarea în mai multe direcții.

SUNETUL ca etimon este provenit din latinul "sonus" cu semnificația de sunet. Îl găsim definit în aproape toate manualele, tratatele și cursurile de teorie muzicală și acustică, mai mult sau mai puțin complet. Fiecare dintre aceste abordări face apel la matematică, psihofiziologie, granița dintre domeniul muzical și acestea fiind destul de laxă. Ori **materia** supusă analizei este cea muzicală - cel puțin aici așa o considerăm a fi - și doar **forma**, respectiv modul de cunoaștere a sunetului implică apelul la argumente științifice strict controlabile, pe care le regăsim în științele exacte. În orientările contemporane există însă tendința spre o mare exactitate în urma unor cercetări asidue, care, de ce să nu recunoaștem, deviază într-o bună măsură aria de interes spre cu totul și cu totul alte considerațiuni, de ordin științific. Așa se face că acustica fizică și-a croit un drum ferm și poziții clare în ce privește sondarea fenomenului muzical luat în ansamblul său. Seriozitatea analizelor la care sunetul e supus în această ramură a fizicii ce vine în ajutorul muzicii rămâne de necontestat, încă de la cele mai vechi concepții asupra artei sunetelor; fizica și matematica au stat de altfel, așa cum se știe, la fundamentul ei. Cu toate acestea, o supradimensionare a laturii analitice distrage de fapt atenția de la sunetul **muzical** ca materie primă a muzicii, canalizând-o spre zonele mai sus amintite. Din această cauză considerăm că științele contemporane - și altele decât acustica, matematica, fizica - ca de exemplu lingvistica, logica,

semantica, pot veni în sprijinul edificării cu privire la ceea ce reprezintă sunetul ca **noțiune** principală a limbajului muzical.¹

Definit prin calitățile sale : înălțimea, durata, intensitatea și timbrul, ce se corelează cu calitățile fizice: frecvența vibrațiilor, continuitatea în timp, amplitudinea și forma spectrală a vibrațiilor, sunetul își conturează **conținutul** noțional, subsumând toate aceste calități specifice, măsurabile și obiective, conținut ce se referă la sunet ca reprezentare generală sau reflectată. În acest sens se dezvăluie cunoașterea noțiunii, prin procesul cognitiv, al gândirii. Considerăm aceasta a fi una din căile de aprofundare a oricărei noțiuni luată în sine și mai apoi în discursivitatea ei, în ascensiune.

Sfera noțiunii (de sunet) există ca posibilitate în devenire, ea fiind substanța, relația și funcția. Referitor la sunet, această substanță se validează a fi cea muzicală prin muzica vie ca mesaj artistic cu tot ce implică această afirmație ca și consecințe; relația, raportarea se realizează în context unde există cel puțin două noțiuni identice, respectiv două sunete.² Funcția aceasta este fie de subordonare, fie de incluziune, un sunet putând fi mai înalt decât celălalt, mai scurt sau mai lung, mai puternic sau mai slab, cântat de un instrument sau altul cu calități intrinseci organologice specifice.

Considerat astfel, sunetul cu conținut și sferă se prezintă nu numai ca termen (unitate primară a limbajului natural, chiar de specialitate) ci ca noțiune care aduce cu sine dimensiunea sa gnoseologică. "Limbele culte moderne conțin în medie o sută de mii de cuvinte cărora le corespund tot atâtea noțiuni abstracte". Chiar dacă "în literatura logică modernă de multe ori nici măcar nu se vorbește despre noțiuni ci în loc de «noțiune» apar aici denumirile «termen», «predicat», «atribut», etc. aceasta și orice alt domeniu de altfel operează nu cu termeni ci cu noțiuni". De aceea rămâne discutabilă intenția de a crea o "terminologie" care de

¹ "... logica formală caută fundamentul propozițiunii (și deci al judecății) în calitățile termenilor. Aceștia pot fi particulari sau generali, pozitivi sau negativi, contrari sau contradictorii, au o extensie (sferă), o cuprindere (conținut), ș.a.m.d. Din chiar calitățile lor reiese posibilitatea (sau necesitatea) de a-i uni printr-un verb. Din chiar calitățile sunetelor reiese posibilitatea (uneori necesitatea) de a le uni în cadrul discursului muzical. Verbul fluxului sonor este însăși alăturarea elementelor în cadrul imaginii muzicale." (Pascal Bentoiu, Gândirea muzicală, Ed.muzicală, București, 1975, p. 38).

² Un exemplu este relaționarea a cel puțin două sunete care numai în acest context pot genera un interval melodic sau armonic; o înălțime în sine, și de altfel nici un parametru al sunetului nu există în singularitate, ci prin raportare la un punct de reper (virtual). Se poate însă vorbi despre "eliberarea sunetului de complicatele relaționări sistemice spre revigorarea sa, spre recăștigarea forței și a energiei originare..." fenomen întâlnit în orientarea minimalistă a muzicii nou-evolutive a anilor 1960-70. (vezi Irinel Anghel, *Orientări estetice contemporane. Muzica non-evolutivă*, în: revista *Muzica* nr.2/1995, p. 59). De asemenea, din același perimetru muzical se poate sublinia ideea de a face muzică pe un singur sunet sau interval armonic, acord, cluster etc. vehiculată în a doua jumătate a secolului XX, de La Monte Young, Scelsi și chiar în școala românească de compoziție, la A.Stroe, H.Rădulescu etc.

fapt există de la sine înțeles prin cuvintele care sunt termeni ce denumesc, în stadiu primar obiecte, fenomene.¹

Revenind la concretețea sunetului ca exprimant al muzicii, nu putem neglija aspectul privitor la intruziunea **zgomotului** ca factor intrinsec și extrinsec. Treptat, la început neconștientizat (în atacul unui sunet la un instrument de pildă), zgomotul își face loc în anturajul sunetului potențând chiar calitățile sale. Înglobând deci în sfera sa și zgomotul, sunetul se evidențiază nu numai ca entitate determinabilă, unică, contrastând cu zgomotul ce implică **mai mult** decât un simplu sunet cu vibrații neperiodice fără frecvență precisă; el, sunetul, se propulsează în domeniul noțiunii ce cuprinde în propria-i afirmație o parte din negația sa. Exprimarea zgomotului ca noțiune subordonată se face prin calitățile deja cunoscute ale sunetului; excepție făcând doar înălțimea (frecvența) care este nedeterminabilă, durata, intensitatea și timbrul sunt prezente. Așadar dacă sunetul este delimitat de strictețea parametrilor între care el se desfășoară conform graficelor și axelor de analiză, zgomotul reprezintă un amestec, un "melange". Viabilitatea dintre sunet și complementarul său zgomotul, va fi o chestiune iminentă în secolul XX. Această coexistență sunet + zgomot va deschide calea genezei unui alt tip de organizare, alt tip de structurare a sunetului.² În atari condiții se situează geneza OBIECTULUI SONOR ce se va constitui ca nouă unitate de limbaj adaptată desigur, noilor orientări componistice.³ Obiectul sonor apare în cadrul muzicii concrete și el reprezintă materia primă a ei. Deși sunt realizate cu ajutorul atât al sunetelor cât și al zgomotelor, obiectele sonore muzicale, prin faptul că sunt înregistrate și **deformate** prin diferite proceduri la care sunt supuse, reprezintă o altă etapă a dezvoltării limbajului muzical.

Dacă sunetul încă, din câte cunoaștem, nu a fost tratat special din punct de vedere noțional, obiectului sonor P. Schaeffer i-a dedicat exclusiv un *Traité des*

¹ Problema aceasta se mai poate pune și oarecum invers, pornind de la "tratarea pe larg" prin descrieri, analize de conținut a noțiunilor, înspre cazul particular = **termen** în ipostaza sa de abstractizare a unor sensuri noționale. Se conferă astfel unor termeni preluați din alte discipline noi dimensiuni, înțelesuri ce își cristalizează zona de semnificație proprie.

² Nu mai e nevoie să amintim că încercările anilor '50-'60 de a introduce zgomotele cotidiene, urbane în "discursul" muzical pătruns odată cu școala lui Cage este reflexul dezordinii naturii aparente, "de suprafață" (O. Nemescu, *Elemente arhetipale naturale în perspectiva recuperării lor de către culturalitățile muzicale* (II), în: rev. *Muzica* nr.1/1990). De asemenea, tot acum apare ca extrapolare și "intuiția compozitorului arhetipal, care descoperă ordinea ascunsă a lucrurilor, sunetele neauzite de urechea fizică, exterioară..." (idem, p. 50). Deci se pune chiar problema **muzicii în absența sunetului**; iată un nou aspect al multitudinii ideilor vehiculate în acest secol frământat, ce luminează o altă latură a muzicii.

³ În urma acestei observații ni s-a revelat ipoteza cum că obiectul sonor ar putea fi un amestec de mai multe sunete cu diferența specifică fixă : aceeași înălțime însă cu nuanțe și timbre diferite va proiecta în ansamblu (înțelegând simultaneitate orchestrală) imaginea unei surse sonore inexistente, de neidentificat. Acest fenomen îl întâlnim des în orchestrația impresionistă, expresionistă, contemporană deja care prin soluții noi creează *mélange-uri* sonore timbrale, virtuale obiecte sonore. Din acest punct de vedere chestiunea însă rămâne deschisă.

objets musicaux. Tocmai sesizarea foarte obiectivă a celor “trei impasuri” ale muzicologiei l-a determinat la un astfel de demers:

- neclarificarea noțiunilor muzicale (de exemplu gamă, nu e tot una cu tonalitate)

- remarcarea minusurilor în ce privește sursele sonore instrumentale

- comentariul estetic tip “literatură” prin care se maschează ori se eludează adevărata analiză.

Punctul de pornire îl constituie raportarea interdisciplinară în vederea clarificării conținutului noțiunii într-un mod coerent și verosimil pentru a evita confuziile. “Ne gândim că atitudinea muzicală poate fi reconsiderată radical pornind de la fapte noi : acelea ce permit a constitui, pentru prima dată în istorie, **fapte muzicale** și o **experiență muzicală** demnă de acest nume. (...) Înregistrarea e cea care a adus experienței muzicale tradiționale condiția noului.” De aici și diferența aparent nesemnificativă, între o **audiție directă** și o **audiție acustică**, între un sunet notat și unul înregistrat.¹ Prima definire, și una din cele mai concise, anume că “obiectele sonore sunt făcute pentru a servi fiind grupate în structuri” este din început dată. Calitatea de **obiecte** face ca valoarea lor să se manifeste numai în ansamblu, respectiv subînțelegând relația între cel puțin două obiecte și bineînțeles, contextul specific fără de care nu se poate vorbi de obiecte muzicale, obiecte sonore. Totuși ceea ce e esențial în fond, în ce privește obiectele sonore este audiția și înțelegerea lor ca atare. Prin audiție acustică - căreia îi dedică un capitol de sine stătător - P. Schaeffer face o trimitere la sistemul pitagoreic de educare a discipolilor care doar își ascultau vreme de cinci ani profesorul fără însă a-l vedea. Între ei era interpus un zid astfel încât aspectul vizual nu era luat în considerare, ci doar cel al mesajului verbal; nu se descentra astfel atenția de la consistența mesajului.

Analiza intensivă și extensivă a ceea ce reprezintă în muzica concretă sau electronică obiectele sonore este tocmai **materializarea** sunetului sub formă de înregistrare - fragment de bandă, șanț al discului². Paralela permanentă a limbajului propriu-zis cu capacitățile sale cu limbajul muzical - bazat pe teoriile lingvistice ale lui Jakobson - transferă limbajului muzical, în ipostaza prezentului demers, fundamentare științifică și logic determinată.

¹ O plasticizare a acestei idei îi apare lui P. Schaeffer prin referirea la imaginea unui film care poate deforma fețe, obiecte în mișcări pe care chiar ochiul celui ce filmează le sesizează puțin și greu.

² Contribuția științelor exacte, evoluția tehnicii și electronicii a determinat, după cum se știe, la începutul sec.XX diferite încercări de regândire a materialului muzical. Aici se înscrie și Edgar Varèse care este unul dintre promotorii muzicii experimentale contemporane; tocmai prin apropierea sa de ideile futuriștilor italieni (Luigi Russolo) se face acceptată prezența **zgomotului** în muzică. Eliberarea de sistemul temperat, de tonal-funcționalul ce a dominat aproape două secole, a adus o viziune nouă și asupra sunetului, esența muzicii, care, la Varèse capătă deja o proiecție spațială. De altfel, el este unul dintre primii compozitori ai avangardei care folosește, în orchestră, instrumentele electronice și chiar practică muzica concretă, bazată pe noțiunea de “masă sonoră” ulterior devenită **obiect sonor**.

Ni se prezintă astfel obiectul sonor ca o **entitate** cu un conținut de sine stătător ce însumează elemente primordiale ale limbajului muzical. Tocmai această gândire matematizată în muzică a adus necesitatea unor delimitări terminologice adaptate noilor contexte sonore ce își reclamă propriile unități (structurări) prin care se dorește rostită¹. În acest sens semnalăm opiniile lui I.XENAKIS, rod al cercetărilor proprii, hotărâtoare fiind contribuția sa la teoretizarea obiectului sonor și mai apoi a evenimentului sonor. Calculul probabilităților fiind o disciplină strict matematică care pornește de la noțiunea statistică de frecvență a apariției unor **evenimente** oarecare, prezintă o legătură cu logica teoretică. "Una dintre aceste legături trebuie văzută în faptul că calculul probabilităților poate fi prezentat ca o interpretare a algebrei booleene". Există deci o relație reciprocă între logica evenimentelor și logica probabilităților.²

Prin calcul probabilistic aplicat fenomenelor muzicale percepute ca "masă sonoră" (efect global), Xenakis a relevat existența unor **zone** de aglomerare și a unora de rarefiere a obiectelor sonore încadrabile fenomenelor muzicale (evenimentelor sonore), de **textură** - percepere globală verticală - respectiv **rarefiere** - "juxtapunere de obiecte într-o dilatare temporală ce este percepută discontinuu, prin pauze interpuse". Aici apare noțiunea îndelung discutată, cea de **densitate** căreia din punct de vedere al muzicii "formale", Xenakis îi acordă o atenție specială; tratarea sa este în funcție de legile lui Gauss, în parametrii matematici. Într-o bună măsură acestea sunt speculații care probabil se vor valida în cursul timpului; "Formalizarea creației muzicale conform procedeele conceptuale tipice lanțului Schoenberg-Boulez-Xenakis (ș.a.) reprezintă, după părerea mea, o cedare la presiunea exercitată de știință însă pe o direcție care nu reprezintă decât o falsificare atât a științei cât și a artei."³

¹ De altfel, așa cum remarcă muzicologul E. Karkochka : "termenul de specialitate și fenomenul muzical sunt supuse continuu unor transformări (schimbări de sens) în diferite momente istorice tocmai având loc schimbări și de dimensiuni deja pline de alte «măsuri». (*Terminologie der neuen Musik*).

În altă ordine de idei, chiar și un **acord** poate fi considerat "obiect" sonor așa cum se întâlnește la G. Scelsi în cadrul muzicii minimaliste nou-evolutive. Exploatarea acestui unic obiect trecut prin toate răsturnările sale și privit din diferite unghiuri aduce acea "mișcare în interiorul unui acord". Acest fenomen se aplică bineînțeles și sunetului obținându-se "mișcarea în jurul sunetului" sau "mișcarea în interiorul sunetului" regăsibilă tot în cadrul aceleiași muzici, unde, un sunet unic e frământat, contorsionat, **mișcat** în funcție de ideea vizată a fi exprimată muzical, în genere referitoare la o aparentă imobilitate (vezi Irinel Anghel, *Orientări estetice contemporane. Muzica non-evolutivă*, în: rev. *Muzica* nr.2/1995).

² Ce constituie punctul de interes maxim este tocmai acea transpunere a **spațiului** mărime specifică arhitecturii, în muzică. Ori muzica este o artă prin excelență temporală, axă ce nu importă în arhitectură. Această metamorfozare a spațiului în timp și invers o proiectează Xenakis arhitectural în ecuația dinamicii timpului muzical.

³ În același context se accentuează și faptul că : "... obiectele se pot organiza total independent de sintaxe și forme : de pildă, după terminologia lui Xenakis, în structuri "în afară de timp" (modalismul, tonalismul) sau structuri "în timp" (serialismul). Cu aceasta s-a atins și chestiunea **timpului**, muzica fiind

Noțiune de bază din teoria probabilităților, **EVENIMENTUL SONOR** se prezintă, precum s-a arătat mai sus ca o sintagmă, care, în cadru structural constituie punctul de maximă condensare și concentrare. Reamintindu-ne definirea obiectului sonor ne apare precizarea conform căreia apariția evenimentului sonor se datorează organizării obiectelor sonore. Subliniind acest fapt, evidențiem că evenimentul sonor înglobează așadar, toate entitățile discutate până acum (sunet, obiect sonor), complexitatea sa comportând o definire precisă dar prudentă în același timp. "Eveniment sonor, tot ceea ce se evidențiază ca sunet într-o anumită unitate și desfășurare uniformă de fenomene de aceeași natură, orice sursă (voce sau instrument muzical sau nu) poate produce un eveniment într-un asemenea context. Evenimentul se clasifică nu numai după sursele de producere a sunetului ci și după gradul lor de determinare ...".

Așadar dacă "linia" (melodică, polifonică, armonică) este construită cu ajutorul sunetelor (zgomotelor), obiectele sonore luate ca entități discursive își cer o înlănțuire logică, determinată, ce duce iminent la apariția evenimentului sonor (are loc deci desprinderea de gândirea periodică tipică până în sec. XIX). El surprinde **unități de limbaj** specifice determinate și determinabile de obiectele sonore componente. Aplicabilitatea lor survine în cadrul muzicii aleatoare, stochastice și, mai apoi electronice. "Aceste rare evenimente sonore pot fi **ceva mai mult decât sunete izolate**. Ele pot fi figuri melodice, celule structurale sau aglomerări ce au caracteristică rularea (desfășurarea) după legi ale întâmplătorului ...". Aceste legi vizează atât aspectul grafic cât și cel temporal, determinabile aproximativ la nivelul partiturii respectiv la cel al execuției ei; axa temporală ce conține evenimentele sonore fiind una constantă, evenimentele sunt plasate diferit, în funcție de mai mulți factori, ca de exemplu : dinamica, timbrul, acustica, construcția sursei sonore care diferă la diferite execuții ale uneia și aceleiași partituri.

Calculul probabilistic, conform investigațiilor lui I. Xenakis, pune în lumină existența a "trei algebre pentru evidențierea evenimentelor sonore" în care, evident, sistemul referențial este cel temporal. Astfel :

"1. Algebra componentelor evenimentului sonor cu vectorul său de limbaj, independent de procesul temporal deci în «algebra în afara timpului» (algebra outside-time);

2. «Algebra temporală», care crează evenimente sonore pe axa timpului metric și care este independentă de vectorul spațial;

3. O «algebra in-time» (în timp), ieșită din corespondențele și funcția relațiilor dintre elementele grupului de vectori X (ai timpului) și grupului timpului metric T , independent de grupul lui X ".

prin excelență, cum se știe, o artă temporală. Aici aspectul temporalității muzicii este dat de variabila noțiune de "timp muzical" care, vehiculată în limbajul teoretic i se vor atribui noi sensuri, valorizări noi, conforme evoluției gândirii filozofice și implicit a modalităților de configurare a unor teorii referitoare atât la timp din punct de vedere filozofic cât și strict la timpul muzical. Nu ne propunem însă să intrăm în detalii ce ar îndepărta cursul raționamentului propus ci doar să amintim și acest factor esențial care dă, în fond, dimensionalitate muzicii.

Teoria sa se extinde mult mai în profunzimea datelor matematice desigur, venind în sprijinul și totodată justificarea propriului sistem de creație muzicală. Ceea ce aduc evenimentele sonore odată intrate în uzanța componistică (și chiar muzicologică) este tocmai acea complexitate conferită de aspectul tridimensional propus de Xenakis : pe de o parte **Sunet** (bidimensional în axa timpului și spațiului - în cadrul muzicilor tradiționale : armonii, unison etc.-) și pe de alta **Obiect sonor** reprezentând dimensiunea densității, obiect deja constituit ca tridimensional¹ :

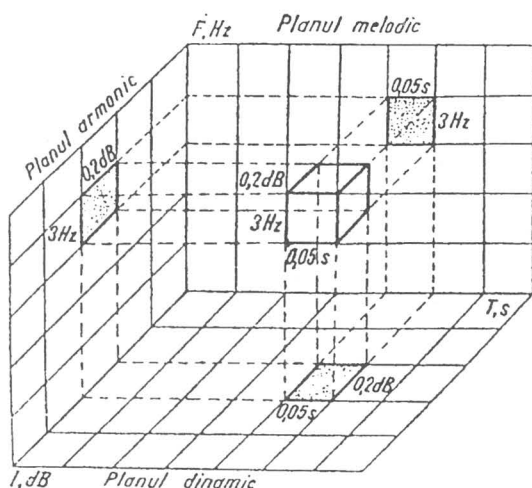


Fig. 56. Modul de aplicare a capacității de analiză a aparatului auditiv la reprezentarea tridimensională a obiectelor sonore. Poziția în spațiu a cubului este determinată de banda de frecvențe a pragului de 3 Hz, de banda de intensitate de 0,2 dB și de durata de 0,05 s (după F. Wiuckel).

*
* *

Se observă, în concluzie, că toate cele trei noțiuni dezbătute în prezentul studiu - sunet, obiect sonor, eveniment sonor - sunt, în realitate **nuanțări** ale noțiunii inițiale de **sunet** care prin complexitatea sa oferă deschidere spre orice fenomen perceptibil cu auzul. Tocmai de aceea sunetul cuprinde în **sfera sa** substanța, relația, funcția într-o continuă devenire, iar în **conținut** subsumează,

¹ "Introducând o a treia axă - cea temporală, pentru separarea senzațiilor în timp - se obține o reprezentare tridimensională a domeniului sonor, care rezultă astfel cuantificat în **obiecte sonore**. (...) În reprezentarea tridimensională a obiectelor sonore, domeniul acustic este cuantificat prin mici paralelipiede sau cuburi ale căror laturi corespund, la scările alese, celor trei praguri 3Hz x 0,2 dB x 0,05 s (fig.56)."

progresiv, **obiecte** (aici în sens uzual, nu strict muzical), categorie de obiecte reprezentată prin conceptele

hiletic - unu (sunet)
 schematic - câțiva (obiect sonor)
 formal - toți (eveniment sonor)¹⁴

Această aplicare a unui principiu de logică oferă, credem, o cuprindere riguroasă de vine a investi sunetul cu potențialitate noțională, el acoperind astfel cerințele unei noțiuni în cel mai profund sens. "Numai având puțința de raportare a două noțiuni se poate vorbi de o clasificare după sferă. (...) Deci, acestea sunt probleme de **raportare**, nu de calități intrinseci ale noțiunii".

Iată de ce am ales nu o unică noțiune care poate era suficientă ci trei ca prin raportare una la cealaltă să descoperim că ele posedă același "fond genetic" respectiv aceeași substanță sonoră acustică și bineînțeles aceleași calități - cu mici amendamente, enunțate de noi pe parcurs - prin care fiecare din ele se particularizează și se postează la o anumită treaptă a evoluției creației muzicale. Si din acest punct de vedere "crescendo-ul" : sunet - obiect sonor - eveniment sonor, se dezvăluie într-o perspectivă axiologică care ține să releve profunzimi mult mai subtile decât simple schimbări de denominații, la un moment dat. Aceste nevoi de înnoire sunt specifice idealului uman ce tinde mereu să fie mai cuprinzător, mai sintetic și mai concret în ce privește explicitarea, determinarea intensivă și extensivă a noțiunilor cu care se operează. Tocmai de aceea de exemplu, a vorbi referitor la epoca renașterii de eveniment sonor sau muzical ce se crează prin suprapunere de voci etc. ni se pare deplasat, fiecare epocă de creație avându-și stabilite granițe și în ce privește limbajul; noțiunile ce sunt utilizate în analiza unui stil sau altul de creație având mare importanță. În această perspectivă periplul cercetării propuse este acela al unui foraj în noțiunea extrem de complexă - nu în sens peiorativ - a sunetului ce a scos la iveală valențe nebănuite care sălășluiau latent în el, ca **unicitate și pluralitate** în același timp.

Contribuția lui G. Scelsi în perimetrul sunetului considerat și cu negarea sa - zgomotul - este capitală. El, prin "sunetul sfinx", "sunetul sferic" aduce acea intenție de restaurare a sunetului imaginar, ideal. Prin aceasta, forța primordială a sunetului, virtuțile sale originare sunt repuse în drepturi, deschizându-se perspectiva spre arhetipuri sonore manifeste în tendințele muzicii actuale de regăsire a unui **limbaj universal** nu dispersat și exhibiționist (vezi O. Nemescu, *Naturalitatea, culturalitatea și transculturalitatea sunetului* (I) în rev. *Muzica* nr.1/1990).

¹ Deci sunetul se conturează a fi o noțiune de supraordonare ce-și are noțiuni subordonate, am putea spune chiar derivate : obiect și eveniment sonor.

De asemenea, ni se pare semnificativă împărțirea în 3 mari diviziuni a sec.XX din punct de vedere muzical a lui O. Nemescu (vezi studiul amintit, p. 51) :

- 1) serialism - "impunerea unei noi ordini în relațiile dintre sunete"
- 2) aleatorism - "dezordine controlată" (Xenakis)
- "dezordine necontrolată" (Cage)

3) perioada "ordinei naturale, arhetipale sau a modelării naturii profunde (subtile)"

În fiecare din ele, sunetului i se oferă alt postament ceea ce denotă ineputabilele sale resurse mereu pasibile a fi exploatate sau, dacă nu, reliefate.

De asemenea trebuie luat în considerare și faptul că "... nu există valoare absolută a cuvântului. Dicționarul e cel mai artificial și cel mai fals lucru. Cuvintele au un înțeles care depinde de context". Nuanțarea și îmbogățirea ariei semantice a unui cuvânt sau a altuia, unde contextul este schimbător și aduce o nouă accepțiune, domeniul de definiție și, parțial, sfera noțiunii, sunt supuse, în timp, schimbării, deci precizări de conotații logice, credem că se impun. Procesul poate fi în sens pozitiv - evoluție - sau în sens negativ - involuție - aceasta fiind o chestiune ce ține de axiologie.

Numai din nevoia de a fi cât mai exacti și bazați pe argumente matematice, filozofice etc., secolele XIX-XX au adus aceste schimbări reflectate în analiza straturilor celor mai profunde ale muzicii pornind de la chiar elementul ei primordial - **SUNETUL**.