

Muzica concretă, prima etapă a muzicii electronice

Roman Vlad

Considerată gen muzical, având în vedere funcțiile sale în societate: radiofonică, pedagogică, ambientală, sincretică și experimentală, muzica electronică a avut mai multe etape,¹ prima fiind constituită de muzica concretă.

„Părintele muzicii concrete”², inginerul Pierre Schaeffer (1910-1995) scria³ în revista *Polyphonie*, dec. 1949: „Am numit muzica noastră concretă, pentru că este constituită plecând de la elemente preexistente, imprimate din orice material sonor și este apoi compusă experimental, prin construcție directă ce duce la realizarea unei voințe componistice, fără ajutorul, imposibil, al unei notații muzicale obișnuite”.⁴

Apreciind muzica tradițională cultă de până în acel moment ca fiind „obișnuită”, „abstractă” și cea inventată de el „nouă”, „concretă”, Schaeffer consideră firească trecerea dintr-un tip de muzică în celălalt. O altă afirmație remarcabilă din articolul amintit se referă la posibilitatea combinării celor două tipuri, ceea ce s-a și realizat, după ani, prin muzica electronică mixtă. „În sfârșit, folosirea simultană a celor două domenii și

¹ Informație preluată din cursul de muzică electronică prof. dr. Octavian Nemescu, an univ. 2006-2007, UNMB.

² *Larousse, Dicționar de Mari Muzicieni*, București, Univers Enciclopedic, 2000, pg. 419.

³ Schaeffer, Pierre. *La musique concrète*, (QUE SAIS-JE”, no.1287), Paris, Presses Universitaires de France, 1967, pg. 16.

⁴ „Nous avons appelé notre musique „concrète” parce qu'elle est constituée à partir d'éléments préexistants, empruntés à n'importe quel matériau sonore, qu'il soit bruit ou son musical, puis composée expérimentalement par une construction directe, aboutissant à réaliser une volonté de composition sans le secours, devenu impossible, d'une notation musicale ordinaire”.

funcționarea normală a ciclului aduc, eventual altor categorii de compozitori, plecarea și revenirea, devenită organică, în mersul de la imaginație la hazard, de la sunete obișnuite la sunete noi”.¹

Absolvent al Scolii politehnice,² Schaeffer a înființat în anul 1944, la Radiodifuziunea Franceză, un studio în care a inventat în 1948 muzica concretă. În luna octombrie a aceluiași an, acesta a transmis la Radio France un „Concert de zgomote”, cu piese, în care prelucrase sunete din natură.³ Acea „muzică”, stranie pentru urechile ascultătorilor perioadei respective, era deci realizată exclusiv cu evenimente sonore naturale și nu a avut nevoie nici de notație, nici de interpretare, în sens clasic-tradițional.

În 1951, Schaeffer a reușit să formeze Grupul de muzică concretă, devenit, în 1958, Grupul pentru cercetări muzicale (GRM), alcătuit din: Pierre Schaeffer, Pierre Henry, François-Bernard Mâche, François Bayle. Grupul se ocupa de explorarea noului univers sonor și încerca să clarifice noțiuni ca: muzică, sunet, timbru.⁴

Se producea în acel moment o adevărată revoluție muzicală, prin care se încerca intrarea într-un spațiu necunoscut, care a tentat repede numeroși compozitori, ca de pildă: Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Olivier Messiaen și alții. Chiar dacă muzica concretă, de sine stătătoare, a avut relativ o viață scurtă, implicațiile ei pentru evoluția limbajului componistic sunt remarcabile, în special pentru sistemele componistice de potențare a sonorităților tradiționale prin elemente sonore inedite.

¹ Schaeffer, Pierre, op. cit, pg. 17. „Enfin, l'usage simultané des deux domaines et le fonctionnement normal du cycle apportent, éventuellement, à d'autres types de compositeurs l'aller et le retour devenu organique de l'imagination au hasard, des sons habituels aux sons nouveaux”.

² Larousse, *Dicționar de Mari Muzicieni*, op.cit., pg. 419.

³ Elliott Schwartz; Daniel Godfrey, *Music since 1945*, New York, Schirmer Books, an Imprint of Macmillan Publishing Company, pg. 111.

⁴ Nemescu, Octavian, idem.

Schaeffer pornise de la tatonări succesive, imprimând pe bandă de magnetofon sunete și zgomote, cum sunt: apă curgând, respirație, pași, tunete, locomotivă cu aburi, mici fragmente de muzică imprimate pe discuri de patefon¹, pe care le prelucra cu aparatura din acel moment: consolă de captare a sunetului, legată de o cameră de ecou, filtre electrice și pick-upuri.² Consola a pus problema captării diferitelor surse, care, după imprimare, deveneau „obiecte sonore”, noțiune principală în explicarea muzicii concrete, de către Schaeffer. „*Trebuie făcută distincția între obiect sonor și corp sonor sau dispozitivul care îl produce, așa cum obiectul muzical este diferit de semnul de notație, care îl consemnează; ambele sunt obiecte ale percepției, mai exact obiecte de ascultare, și a unei ascultări „redușe”, detașate de trimiterile la cauza sunetului (sunetul ca indiciu) sau la sensul său (sunetul ca semn)*”.³

Noțiunea de obiect sonor este amplu explicată în *Tratatul de obiecte muzicale*, 1966, în care expune o serie de teze, printre care și aceea a scopului muzicii, respectiv de a fi ascultată și a dublei sale naturi: culturale și naturale. În acest sens, proprietățile aparatului auditiv sunt în concordanță cu muzica tradițională, dar trebuie să fie în continuare observate, pentru a nu interveni urmări imprezvizibile legate de auz, determinate de muzica nouă.⁴

Compozitorii-cercetători și-au propus și au folosit zgomotele, cu varietatea lor infinită de timbruri, reușind să obțină un material sonor inedit și insolit, ce a extins posibilitățile expresive ale muzicii. Această îmbogățire extraordinară a însemnat pentru creatori deschiderea unui drum, în care efortul lor trebuia să se îmbine cu o gândire muzicală nouă, care, în

¹ Elliott Schwartz; Daniel Godfrey, op. cit., pg. 111.

² *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de la musique 2*, sous la direction de Roland Manuel, Paris, Librairie Gallimart, 1963, pg. 1436.

³ Schaeffer, Pierre, op. cit., pg. 36. „*L'objet sonore doit être distingué du corps sonore ou du dispositif qui le produit, tout autant que l'objet musical doit l'être du signe de écriture qui le consigne; tous deux sont objets de la perception, plus exactement objets de l'écoute, et d'une écoute „réduite” c'est-à-dire détachée des renvois à la cause du son (le son comme indice) ou à son sens (le son comme signe)*”.

⁴ Larousse, *Dicționar de Mari Muzicieni*, op. cit., pg. 420.

felul său, asigura o cale a renașterii muzicii. *Obiectele sonore*, cum teoretiza Schaeffer, erau, așa cum am explicat, fixate pe bandă magnetică, prelucrate și, în final, difuzate. Ascultătorul intra astfel într-un spațiu sonor de o varietate extraordinară, fără ca artistul-compozitor să mai fie dependent de artistul-interpret. Creatorul tradițional își imaginează muzica, o aude, o notează în partitură și o încredințează interpretului care îi dă viață, spre deosebire de creatorul de muzică concretă, ce lucra cu realitatea sonoră transformată în obiecte sonore pe care le selecționa, le prelucra și își construia piesa, care, odată finalizată și fixată pe suport magnetic, devenea, în principiu, una și aceeași, identică la diferitele difuzări. Desigur că sunt posibile modificări datorate compozitorului sau specialistului aflat la pupitrul de transmisie, care, prin intervențiile lor, dobândesc și calitatea de interpreți ai lucrării.

În anii 50 ai secolului trecut, Studioul de Muzică Concretă se îmbogățise cu noi aparate electronice, care făceau realizabilă transformarea, sub multiple aspecte a sunetului inițial, prin potențiometre din ce în ce mai sofisticate, prin utilizarea reverberației artificiale, a superpoziționării prin mixaje a unor semnale sonore provenite din surse diferite, a utilizării transpoziției, înțelegându-se prin aceasta citirea imprimării pe altă viteză decât cea inițială, fără modificarea înălțimii sunetelor, schimbare ce ducea însă la scurtarea sau lungirea fragmentului, în același timp cu modificarea texturii sale.¹ Tot în acei ani se inventase și magnetofonul cu două și patru piste, ceea ce însemna practic transmiterea stereofonică.²

În 18 martie 1950 a avut loc la École Normale de Musique din Paris primul concert de muzică concretă³, în al cărui program de sală Serge Moreau scria:

„A fost un Ev Mediu al pietrei: fu sculptată. Este un Ev Mediu al undelor: sunt captate. Artistul nu are de ales o altă

¹ *La Musique 2, Larousse*, ouvrage publié sous la direction de Norbert Dufourcq, Paris, Librairie Larousse, 1965, pg.368.

² Elliott Schwartz; Daniel Godfrey, op. cit., pg. 112.

³ Schaeffer, Pierre, op. cit., pg. 5.

avangardă. Între jocul bizantin al sintaxelor și întoarcerea la izvoare uitate sau secate, muzicianul modern poate încerca, după expresia lui Pierre Schaeffer, să găsească o breșă în zidul incintei muzicii, care ne înconjoară uneori, ca o cetate.¹ Nu am găsit în cărțile consultate ce a cuprins respectivul concert. Lucrările de specialitate consemnează, însă, între anii 1948-1951, existența unor piese de muzică concretă, dintre care menționez: Pierre Schaeffer, *Studii de zgomote*, 1948, (*Studiu violet, Studiu de căi ferate, Studiu de foraj, Studiu patetic*); *Flautul mexican*, 1949; *Suita 14*, 1949, în care compozitorul a suprapus fragmente instrumentale pe stratul de muzică concretă. Împreună cu Pierre Henry, a compus cunoscuta *Symphonie pour un homme seul*, 1949-1950, care în literatura de specialitate este apreciată ca fiind prima lucrare foarte importantă a genului.²

Nu numai muzica propusă spre audiere, dar și concertul în sine este total diferit în absența instrumentiștilor și a vocilor umane. Muzica difuzată trebuie să reziste fără spectacolul reprezentat de existența interpreților pe scenă și a emoției adusă de interpretarea live. Acestea sunt și motivele pentru care s-a impus în timp muzica electronică mixtă, respectiv suprapunerea muzicii electronice cu interpretarea tradițională, care a câștigat repede adeziunea compozitorilor și a publicului. Lucrările *Analogique A et B* (1958-1959) pentru bandă și instrumente de coarde, de Iannis Xenakis, și *Volumes* (1960) construită pentru 12 piste magnetice și orchestră de cameră, de François-Bernard Mâche³, au demonstrat, încă de acum o

¹ Schaeffer, Pierre, op. cit., pg. 11. „Il y eut un Moyen Age de la pierre: on la sculpta. Il y a un Moyen Age des ondes: on les capte. L'artiste n'a pas à choisir d'autre avant-garde. Entre le jeu byzantin des syntaxes et le retour à des sources oubliées ou taries, le musicien moderne peut essayer, selon l'expression de Pierre Schaeffer, de trouver une brèche dans le mur d'enceinte de la musique, qui nous entoure parfois comme une citadelle”.

² Larousse, *Dictionar de Mari Muziceni*, op. cit., pg. 420.

³ *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de la musique 2*, sous la direction de Roland Manuel, Paris, Librairie Gallimart, 1963, pg. 1206.

jumătate de veac, că noul gen de muzică, în care stereofonia joacă un rol foarte important, se îmbină fericit cu muzica interpretată tradițional.

Pierre Schaeffer și Pierre Henry au compus în 1951 opera *Orphée 51*, lucrare expresionistă care a provocat, prin modalitatea abordării cântului vocal, a îmbinării acestuia cu muzica concretă, cât și prin întreaga gândire scenică, un adevărat scandal la Donaueschingen, fiind considerată drept o crimă de lezavangardă. ”«Bătălia de la Donaueschingen», în 1953, fu deci un fel de Waterloo al muzicii concrete. Imperialii triumfau... Astfel pierdurăm bătălia de la Donaueschingen și furăm plonjați pentru ani buni în reprobarea internațională, în timp ce răsăreau, pe cerul de la Köln, zorii propice dușmanului ereditar și electronic. Dar Orfeu, ca pasărea Phoenix, nu a încetat să renască: când voalul fu din nou rupt prin divorțul celor doi autori, Pierre Henry, pe cont propriu, a aranjat în maniera sa resturile, pentru un extraordinar balet béjartian, care a făcut de trei ori înconjurul lumii. Ofițerii noștri aveau dreptate”.¹

S-a semnalat ulterior, în diverse scrieri, existența unor excese legate de stereofonie. „Cel mai elocvent exemplu din anii 50 este *Poemul electronic* de Edgar Varèse, în care diferite sunete electronice și *concrete* au fost transmise, prin intermediul a peste 400 de boxe, făcând sunetele să răsune pe

¹ Schaeffer, Pierre, op. cit., pg. 23-24. „La «bataille de Donaueschingen», en 1953, fut donc une sorte de Waterloo de la musique concrète. Les Impériaux triomphaient... C'est ainsi que nous perdîmes la bataille de Donaueschingen et que nous fûmes longés des années durant, dans la réprobation internationale, tandis que se levait, dans le ciel de Cologne, une aube propice à l'ennemi héréditaire et électronique". Mais Orphée, tel phénix, necessait de renaître: quand le voile se fut à nouveau déchiré par le divorce de ses deux auteurs, Pierre Henry, agissant pour son propre compte, accomoda les restes à sa façon pour un gigantesque ballet béjartien, qui fit trois fois le tour du monde. Nos officers avaient raison”.

spații vaste”.¹ Desigur că inițiativa lui Varèse nu miră, dată fiind excepționala și inedita utilizare a instrumentelor de percuție, inclusiv a unora noi, în creația sa. În *La musique concrète*, fără a nega contribuția lui Stravinski sau Schönberg, Schaeffer consideră că adevărații precursori ai muzicii concrete sunt Edgar Varèse (1883-1965), John Cage (1912-1992) și Olivier Messiaen (1908-1992). „Datorăm lui Varèse reînnoirea naturii limbajului muzical și, în corelație cu aceasta, materialul său: descoperirea, de fapt, a altor muzici. Datorăm lui Cage cam aceeași aventură, dar cu punct de plecare instrumental mai apăsător, mai tehnic, mai puțin «inspirat». În sfârșit, îi datorăm lui Messiaen faptul de a fi făcut o demonstrație echivalentă, fără a fi schimbat aproape de loc mijloacele. Cei doi precedenți sunt futuriști; Messiaen se întoarce la izvoare. Aparent mai puțin revoluționar, demersul său este fără îndoială, într-un sens, mai profund.”²

Apariția muzicii concrete este o dovadă în plus a dorinței muzicienilor din secolul XX de a îmbogăți muzica prin noi mijloace, inclusiv netradiționale. Acest deziderat se reflectă în numeroasele curente artistice apărute în secolul trecut, fiecare dintre ele beneficiind de procedee componistice specifice care au condus treptat la lărgirea paletelor expresive, prin folosirea totalului cromatic, în diversele sale ipostaze (atonalism, neotonalism, neomodalism), extinderea și înnoirea

¹ Elliott Schwartz; Daniel Godfrey, op. cit., pg. 112. „The most formidable instance from the 1950s is Edgar Varèse's *Poème électronique* (...), in which a variety of electronic and *concrète* sounds were routed to over four hundred speakers, causing sounds to soar across vast spaces”.

² Schaeffer, Pierre, op. cit., pg. 61. „On doit à Varèse d'avoir renouvelé la nature du langage musical et, corrélativement, son matériau: d'avoir découvert, ensemble, d'autres musiques. On doit à Cage un peu la même aventure, mais avec un point de départ instrumental plus accusé, plus technique, «moins inspiré». On doit enfin à Messiaen d'effectuer une démonstration équivalente sans presque rien changer aux moyens. Les deux précédents sont futuristes; Messiaen retourne aux sources. Apparemment moins révolutionnaire, sa démarche est sans doute, en un sens, plus profonde”.

considerabilă a ritmului, în toată complexitatea sa, amplificarea spectrului coloristic în general și în special a familiei instrumentelor de percuție. În această dorință de înnoire, susținută de descoperirile din domeniile științifice, așa cum am arătat, muzica concretă este prima etapă a muzicii electronice.

Puterea evocatoare a acestui nou gen a făcut să fie utilizată pentru prima oară în filmul *Maskerage* (1952), regia Max de Haas, muzica Pierre Schaeffer¹, pentru ca în anii următori să fie din ce în ce mai prezentă în emisiuni de radio, ilustrație muzicală pentru teatru, balet, film.

Sistematizarea producerii structurilor sonore electronice s-a realizat prin inventarea, în 1955, de către americanul Harry Olson, a sintetizatorului², care oferă, alături de computer și sistemele digitale din prezent, un material inedit important, ce poate fi asimilat cu multă eficiență în creația muzicală actuală. Sonoritățile – mai mult sau mai puțin apropiate de muzica tradițională, unele chiar stranii prin timbre și efecte, densitatea texturilor, posibilitățile dinamice extraordinare, imaginarea oricăror construcții arhitectonice – fac din muzica electronică pură și mixtă (cu surse live), inclusiv muzica spectrală, un teritoriu artistic în care pot fi identificate posibilități de înnoire substanțială a coordonatelor stilistice muzicale. Pe parcursul creației componistice, noutăți care au șocat nenumărați creatori și melomani s-au dovedit în timp resurse viabile, asimilate și utilizate cu rezultate remarcabile.

SUMMARY

Roman Vlad

Concrete music, the first stage of electronic music

“The father of concrete music”, Pierre Schaeffer (1910-1995), an engineer, founded a studio in 1944, at the French National Radio Broadcasting where in 1948 invented concrete music.

¹ *Encyclopédie de la Pléiade*, op. cit., pg. 1198.

² Informație preluată din cursul de muzică electronică prof. dr. Octavian Nemescu, an univ. 2006-2007, UNMB.

The same year, in October, this studio broadcasted a “Noise Concert” with pieces that had combined sounds from nature¹. In 1951, Schaeffer managed to found the Concrete Music Group which became in 1958 the GRM – *Groupe de Recherches Musicales*, formed by Pierre Schaeffer himself, Pierre Henry, François-Bernard Mâche, François Bayle. The group’s main goal was to explore the new acoustic universe and to clarify such notions as: music, sound, tone². A real revolution was emerging that tried to enter an unknown space which quickly tempted a large number of composers like: Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Olivier Messiaen and others. Schaeffer had already made some attempts by recording on magnetic tape sounds and noises like flowing water, breathing, foot steps, thunders, steam railway engine, small music parts recorded on phonograph discs which he processed using technique of that time, that is the sound capturing console connected to an echoing room, electric filters, pick-up device³. The emergence of concrete music represents an extra proof of the 20th century musicians’ desire to enrich music by new and unconventional ways. (traducerea rezumatului: Roman Vlad)

¹ Elliott Schwartz; Daniel Godfrey, op. cit., pg. 111.

² Nemescu, Octavian, University Lecture on Electronic Music, 2006-2007, UNMB.

³ *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de la musique 2*, op. cit., pg. 1436.