

STUDII

Fenomenul compresiei stilistice în muzica europeană (I)

Oleg Garaz

1. Stilul ca „simulacru” canonic. Idea „sinonimiei” simbiotice și a dublei determinări temporale

Relaționarea canonului cu ceea ce reprezintă subcategoria stilistică poate fi interpretată ca una privilegiată, deoarece aceasta din urmă își exercită rolul de indiciu al performanței, selectând din multitudinea constituentelor inferioare disponibile într-un anumit câmp istoric doar cele mai eficiente și, în același timp, mai reprezentative elemente, și înglobându-le în concepții stilistice canonizabile. Dacă în planul vizibilității istorice și în egală măsură valorice, canonul se prezintă în prim-plan, stilul se prezintă în planul secund, însă într-un mod deloc „conurențial”, ci mai degrabă asigurând partea „tehnică” a funcționării întregului ansamblu.

Această funcție de „furnizor” canonic a stilului nu este, însă, singura funcție care îl valorizează drept *categorie însoțitoare* a canonului în imaginea unui „parteneriat” reciproc avantajos. Altfel spus, specificul evoluției *stilistice* reprezintă o determinantă majoră a evoluției *canonului* însuși, făcând posibilă astfel o anumită „sinonimie” și, în același timp, o simultaneitate de ordin „simbiotic”, sau, altfel spus, făcând posibilă o extrapolare biunivocă între *alegerile* efectuate în plan stilistic și specificul *evaluărilor* în plan canonic.

O primă imagine a acestei „sinonimii” simbiotice o putem observa, împreună cu cercetătoarea americană Marcia Citron, în chiar modul în care istoria muzicii – ca *disciplină și știință* – operează cu termenii periodizantți (deși nici unul dintre aceștia – Evul Mediu, Renaștere, Baroc, Romantism, Modernism etc. – nu conține vreo trimitere la fenomenul propriu-zis muzical)¹, configurând imaginea unui *anumit* trecut, adaptându-l capacității noastre de reprezentare în termenii simbolurilor culturale moderne, altfel spus, *modernizându-l*. Această stare de lucruri devine posibilă, după cum notează autoarea textului, deoarece „Periodizarea este subînțeleasă în istoria muzicii și în alte domenii ca și posibilitate de a opera cu vaste întinderi ale timpului istoric. [...] Perioadele nu sunt trecutul, ci doar reconstrucția trecutului. Periodizarea nu doar face istoria accesibilă, ci, după cum observă Frank Kermod, «o face modernă». Criteriul care delimitează perioadele unele de altele reprezintă ideea modernă despre trecut și ceea ce este important în trecut. Fără structura de organizare bazată pe valorile curente, trecutul ar putea foarte bine rămâne ceea ce el realmente și este: temporalmente distant și străin.”²

Marcia Citron se întreabă în continuare ce poate să însemne, însă, periodizarea și dacă aceasta poate fi utilizată drept echivalent pentru noțiunea de categorii de organizare a istoriei. Iar explicitarea relației de „sinonimie” simbiotică o găsim în următorul comentariu al autoarei: „periodizarea presupune cronologie: limite plasate împrejurul unor blocuri de timp istoric. Acest lucru pare evident. Însă noi avem nevoie să explorăm în

¹ Marcia Citron, *Gender and the musical canon*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 222: „Many of the labels derive from other fields and have little to do with what they have come to represent in music, for example «Baroque» from art history or «Classic» from German literature.” [„Multe dintre aceste etichete provin din alte domenii și puțin au de a face cu ceea ce au de reprezentat în muzică, de exemplu «Baroc» provine din istoria artei, sau «Clasic» din literatură germană”].

² *Ibidem*, p. 211: „Periodization is taken for granted in music history and in other fields as a way of dealing with vast expanses of historical time. [...] Periods are not the past but only re-constructions of the past. Periodization not only renders history accessible but as Frank Kermod observes, ‘makes it modern’. The criteria that demarcate periods from one another represent modern ideas of the past and what is important in the past. Without an organizing structure based in current values the past could well remain what it really is: temporally distant and foreign.”

ce mod cronologia este structurată vis-à-vis de perioade. La fel, este important să se ia în considerare poziționarea limitelor și numele acordate perioadelor. Asemenea alegeri sunt *politice* (s.n. – O.G.) și ele oglindesc ideologiile (pre)dominante și ceea ce este considerat a fi important. Anumite trăsături stilistice sunt admirate și devin bază pentru proprietățile arhetipale ale unei epoci date. *Lucrările care se deosebesc tind să fie ignorate, excluse sau depreciate. Astfel, periodizarea creează și perpetuează valoarea* (s.n. – O.G.).³

La toate acestea mai putem adăuga problemele pe care autoarea le enumeră ca fiind legate de (1) *linearitatea studiului istoriei*, (2) nevoia de a „împacheta” (sau „ambala”) cantități enorme de material al trecutului, în ideea de a putea opera cu acesta și a-i da un sens, (3) modul în care „împachetăm” acest material și, în același timp, (4) care ar fi valorile scoase în evidență prin această procedură de „împachetare”, dar și (5) cum linearitatea cronologică este *divizată* în blocuri temporale cu mărimi determinate prin puncte de început și sfârșit specificate. Dincolo de toate acestea, însă, devine evident *comportamentul* specific al stilului atunci când abordăm problema *termenilor periodizanți*, a *perioadelor istorice-artistice* și a modului în care acestea sunt formulate și articulate ca entități constitutive ale istorie (muzicale) însăși, deoarece stilul poate fi definit drept *canonic*. Periodizarea presupune procedurile implicit canonice de *alegeri selective* după criterii *contingente* (formulate în funcție de particularitatea fiecărui context istoric), *privilegierea valorică* prin formularea și acordarea acestei semnificații *consensuale* (de către grupuri dominante) în vederea *transmisibilității* (pătrunderii prin hotarele următoarei perioade istorice) în calitate de *model exemplar* (factor „coroziv” și „penetrant”) și imagine a unei *excelențe valorice* în plan istoric.

³ *Ibidem*, p. 211: „periodization entails chronology: boundaries placed around blocks of historical time. This seems obvious. But we need to explore how chronology is structured vis-à-vis periods. It is also important to consider the placement of boundaries and the names assigned the periods. Such choices are political, and they reflect prevailing ideologies of what is considered important. Certain style traits are admired and become the basis for the archetypal properties of a given epoch. Works that differ tend to be ignored, excluded, and devalued. Thus periodization creates and perpetuates value.”

Mecanismul de funcționare a stilului și a canonului este bazat pe procedura de *replicare* / multiplicare și pe o relație de interdeterminare, deoarece *alegerile* stilistice sunt realizate dintr-o „bibliotecă” de modele canonice ale epocii (ca tezaur de intonații, structuri, „prefabricate”, soluții tehnice sau concepții componistice), iar canonul, la rândul lui, *consfințește* valoarea alegerilor făcute în plan stilistic.

Continuitatea acestei proceduri aparent „inocente” și funcționând în fiecare perioadă de timp ca un dat natural, ca o rațiune intrinsecă și organică a lucrurilor, nu reprezintă, de fapt, nimic altceva decât un instrument contingent de a manipula timpul *imaginar*, *artistic* sau *valoric* prin faptul că un prim dat al *ontologiei* canonice presupune ca acesta din urmă să reprezinte o imagine *referențială* a trecutului, deci, după cum indică Marcia Citron, a ceea ce este important în acel trecut. Lucru care, însă, presupune și determină un viitor, cu alte cuvinte, un traiect temporal până în prezentul în care se situează evaluatorul aceluși trecut ce are nevoie de o *anumită* imagine a unui *referent valoric* în vederea propriei *valorizări pozitive* (cazul compozitorilor romantici), iar prin această dublă determinare (a trecutului *dezirabil* și a viitorului *predeterminat*) canonul se multiplică prin realizarea unei duble expansiuni simultane în direcții temporale diametral opuse. Or, tocmai acest spațiu temporal de care are nevoie canonul pentru auto-replicare este diminuat în procesul *compresiei stilistice*, determinând mutații simultane în ambele planuri – stilistic și canonic, acesta fiind și sensul sintagmei „sinonimie simbiotică”.

2. Imaginea comprimării temporale: cauze și consecințe

La modul cel mai general, sintagma „*compresie stilistică*” poate fi explicată printr-o procedură comparativă în care epocile culturale-stilistice (din cadrul culturii europene) sunt reprezentate prin extensia lor temporală. Văzută astfel, succesiunea cronologică se prezintă în imaginea în care *timpul* acordat fiecărei epoci istorice-stilistice ulterioare este tot mai scurt și este consumat / derulat cu o viteză temporală tot mai accentuată, la această accelerare contribuind și densitatea tot mai mare de nume, lucrări, concepții și lucrări pe unitate de timp.

Spre exemplu, cele trei avangarde moderniste ale secolului al XX-lea se prezintă ca fiind mult mai *accelerate* și *intensificate* chiar în comparație cu „vecinul” său istoric-stilistic imediat anterior care este romantismul, și el structurat în trei etape. Însă este vizibil faptul că muzicienii moderniști nu mai au la dispoziție *atâta* timp cât aveau Schubert, Chopin sau Bruckner. Chiar mai mult, s-ar putea să nu mai fie vorba de *aceiași* timp, oricare ar fi definiția acestuia (modernist în opoziție cu clasic sau baroc ori subiectiv, social, imaginar sau cotidian). Mult mai plauzibilă, însă, este ideea conform căreia, spre deosebire de compozitorii perioadelor anterioare, Schoenberg, Boulez sau Cage au trăit într-un timp *decalat* (adică, „împins” într-un mod forțat) înspre viitor și, în același timp, fiecare a existat într-o temporalitate individuală *eterogenă* (spre deosebire de compozitorii Barocului, care trăiau într-o temporalitate colectivă omogenă), propria lor personalitate ajungând să se identifice cu temporalitatea *supra-alimentată* a muzicii pe care o scriau. Temporalitatea istorică ajunge să fie parcelată în segmente tot mai mici, tot mai scurte, deși în cadrul unui întreg definibil stilistic, pentru ca, în postmodernitate, totul să se risipească pur și simplu într-un *nor de fragmente* izolate.

Această intensificare temporală nu se manifestă, însă, doar la nivelul unei accelerări (scurtări) temporale, senzația clară a consumării și epuizării unui segment de timp (inexistentă, spre exemplu, în barocul muzical), ci decurge mai degrabă dintr-o trăire emoțională și, implicit, imaginativă diferită a timpului însuși, a unui timp mai rapid în cazul fiecărei etape ulterioare.

La rândul lui, Romantismul dă dovadă de o evidentă intensificare în comparație cu clasicismul muzical vienez, de aici decurgând, probabil, acel sentiment de nostalgie neo-clasică pentru imaginea idealizată a unei anumite *cumpătări*, a unui *echilibru*, *clarități* și *simplități* prezente în muzica lui Haydn, Mozart sau (deja mai puțin) la Beethoven, iremediabil pierdute și, prin urmare, „aureolate” în imaginea unei „vârste de aur”, a unui trecut muzical european aproape mitologic. Spre deosebire de romantici, care „negativizau” timpul pe care-l trăiau în favoarea trecutului clasic, moderniștii își „pozitivau” temporalitatea; și într-un caz, și în celălalt fiind vorba despre idealizarea romantică sau, dimpotrivă, despre ruptura

modernistă de ideea *lento*ii unui timp suficient pentru exprimarea completă a tuturor conținuturilor.

Altfel spus, fiecare epocă stilistică ulterioară se manifestă în termeni temporali ca fiind mai comprimată decât epocile care o preced, iar această înaintare evolutivă se relevă în imaginea unei *compresii progresive*, ale cărei consecințe s-au manifestat într-o formă deplină de abia în postmodernitate, ca o culminație a procesului de convertire a succesiunii în sincronie. În planul activităților artistice, accelerarea dinamicii temporale își atinge consecința logică în staticismul unei echitemporalități generalizate. Astfel, imaginea istoriei temporale ca *profunzime perspectivală*, cel puțin, prin „terasarea” implicită în trecut și prezent, revine la *bidimensionalitatea* unei picturi rupestre, însă la un cu totul alt nivel al spiralei temporale, de această dată în calitate de *simulacru*. Finalitatea unei asemenea *compresii* aplicată reprezentărilor timpului afectează în mod necesar și imaginea spațiului, „aplatizându-l” într-un mod vizibil până la „bidimensionalitatea” surprinzătoare a unei simulări tridimensionale.

Într-o imagine globală a succesiunii etapelor istorice, *șaptesprezece* secole de Antichitate greco-romană (aprox. secolul al XII-lea a.C.-secolul al V-lea p.C.) sunt urmate de aproximativ *opt* secole de Ev Mediu (secolele al VI-lea – al XIV-lea), urmând doar *un secol și jumătate* de Renaștere (secolele al XV-lea – al XVI-lea, cu o eventuală extensie manieristă în primele decenii ale secolului al XVII-lea)⁴, un *singur* secol al Barocului (a doua jumătate a secolului al XVII-lea – prima jumătate a secolului al XVIII-lea).

Iluminismul reprezintă momentul de „galvanizare” a evoluției și de subordonare a acesteia imperativului *progresiei* și *emancipării*, consecința logică a Renașterii laicizante și un moment culminant al concepției antropocentrice (din Renaștere), aflat la un nivel superior – inventarea individului

⁴ În comparație cu alte arte, muzica se va situa întotdeauna către sfârșitul unei perioade stilistice. Spre exemplu, situarea Renașterii europene între secolele al XV-lea – al XVI-lea (cu începere cam din 1450) poate fi aplicată în egală măsură atât literaturii și filosofiei (ca incitare a acestui tip de mentalitate), cât și picturii, însă în cazul muzicii este vorba despre o anumită „întârziere”, acest decalaj fiind observabil în cazul *clasicismului*, dar și a *romantismului* muzical.

uman ca personalitate (la extremă – concepția *geniului*), precum și o nouă concepție *etică* (drepturile individuale). Imaginea muzicii este diferită înainte (Renaștere) și după (Clasicism), iar acest „proiect iluminist” determină o serie de mutații calitative în planul activităților artistice muzicale: (a) de la modelul *retoric* (al Barocului) este realizată o mutație înspre cel *organic* (al Clasicismului vienez și Romantismului); (b) sunt generate și desăvârșite noile genuri și forme (diferite de cele ale Barocului, unele mai eficiente și mai corespunzătoare implicării în înaintarea progresistă), altele fiind abandonate ca nepotrivite; (c) treptat este elaborat un instrumentar suplimentar (și abandonate instrumentele necorespunzătoare, incapabile să suporte mutația), potrivit cu (d) noile contexte ale sensibilității și imaginarii colective. Toate aceste mutații sunt efectuate în vederea unei *eficientizări*, datorită unei noi concepții privind *accesibilitatea* și, implicit, urmărind o anumită *accelerare* temporală a derulării evenimentelor atât în plan social, cât și în planul activităților artistice.

Câteva decenii ale epocii Preclasice (interferând cu sfârșitul Barocului și un început al Clasicismului muzical) preced alte câteva decenii ale Clasicismului vienez (aproximativ trei-patru decenii ce conțin opera de maturitate a lui Haydn și Mozart, și primele două epoci din creația lui Beethoven). O primă etapă în definitivarea „proiectului iluminist” răzbate, ca o constatare a mutației încheiate, chiar în Simfonia a IX-a de Ludwig van Beethoven, un imn prin definiție iluminist, chiar dacă textul aparține unui reprezentant al mișcării *Sturm und Drang*, Friedrich Schiller⁵.

⁵ Este semnificativ și relevant faptul că muzicologul rus Ivan Sollertinski formulează (în anii '20 ai secolului XX) ideea „beethovenocentrismului” culturii musicale europene. Astfel, imaginea culturii musicale laice, începând cu Renașterea (1450-1600) și până în prezent (2000) se subdivide în două mari epoci: (a) ante-beethoveniană – Renașterea, Barocul și Preclasicismul (1450-aproximativ 1770, anul nașterii lui Beethoven) și (b) post-beethoveniană – Romantismul, Modernismul și Postmodernismul (1830-2000). Putem accepta această imagine în virtutea faptului că juxtapunerea Barocului cu Romantismul, eliminând Clasicismul în vederea unui contrast mai puternic, relevă o diferență calitativă *radicală* între aceste două stiluri istorice, diferență pe care o datorăm, am putea spune, în exclusivitate personalității artistice a lui Beethoven.

Un parametru determinant al acestei mutații l-a reprezentat și *redefinirea instituțiilor de patronaj și suport a activităților artistice-muzicale*: de la saloanele nobiliare la marile instituții publice – sălile teatrelor de operă, ale filarmonicilor și ale conservatoarelor. În esență, este vorba despre reorientarea către un *comandatar* mult mai numeros, diversificat și generos în ceea ce privește „oferta” de teme, motive, imagini, concepții sau, altfel spus, spre reprezentanții unui mult mai consistent *câmp al imaginarului social*.

Astfel, ca o primă condiție, reorientarea înspre un public mult mai numeros determină și apariția unor *spații publice cu funcționalitate specifică*, îndreptate exclusiv către o *interacțiune mult mai activă* cu acest tip de public.

O a doua condiție a acestui tip de interacțiune se referă la alegerea genurilor de *operă și simfonie*, ambele fiind *genuri sintetice mari*, în calitate de *genuri prioritare* pentru menținerea *contactului și intensificarea unui schimb generativ*⁶. Este de remarcat observația făcută de William Weber în ceea ce privește importanța genului de operă în acest context: „opera a fost considerată capabilă a deține ambele calități, de elevațiune

⁶ La întrebarea *ce este simfonia* muzicologul german Paul Bekker formulează în răspuns relevant în contextul aserțiunilor de mai sus: „... simfonia reprezintă pentru artist un mijloc de comunicare cu masele extinse de receptori prin intermediul muzicii instrumentale. Producând concepția simfoniei, el dă naștere concomitent, și unui reprezentări ideale a auditorului și a interacțiunii active cu acesta.” (Paul Bekker, *Simfonia de la Beethoven la Mahler*, Leningrad, 1926, p. 25, citat în: Mark Aranovski, *Căutările simfonice. Problema genului de simfonie în muzica sovietică a anilor 1960-1975*, Leningrad, „Compozitorul sovietic”, 1979, p. 14.).

Formularea fiind de o generalitate mult prea mare, urmează o precizare: „Nu este suficient să afirmăm că aceasta (simfonia – n.n.) a organizat umanitatea în vederea receptării unei forme artistice noi și a făcut posibilă trăirea unui sentiment de unitate în ceea ce privește sensibilitatea și emotivitatea artistice. Simfonia beethoveniană a reprezentat în același timp prima și singura formă artistică-muzicală care chiar determina apariția și articularea unei asemenea unități (a auditorului receptor)” (*Ibidem*, pp. 23-24, apud: Aranovski, *op. cit.*, pagina 14).

Ultima remarcă a lui Paul Bekker deschide accesul înspre o înțelegere mai profundă a rolului deținut de simfonia la limita secolelor al XVIII-lea — al XIX-lea: „În alte timpuri, același scop serveau missele, «pasiunile», oratoriile” (*Ibid*, p. 24, apud: Aranovski, *op. cit.*, p. 14).

superioară și accesibilitate pentru toți reprezentanții claselor superioare.”⁷

Romantismul durează ceva mai mult, între Schubert (m. 1828) și Wagner (m. 1883) succedându-se, practic, trei generații de compozitori romantici (generația Franz Schubert, generația Felix Mendelssohn și generația Richard Wagner, cu eventuala extensie înspre postromantism – Gustav Mahler, Max Reger, Richard Strauss, Hugo Wolf etc.). A doua etapă, a „saltului iluminist”, se încheie – prin Wagner – cu un al doilea model al totalizării – *Gesamtkunstwerk*, al cărui ecou tardiv va deveni vizibil, paradoxal, în hiperbolizarea pan-serială la Boulez, Stockhausen și Nono în cadrul ultimei avangarde moderniste. Este vorba despre obsesia (iluministă) a *modelului de totalizare*, realizat prin *cumularea de sarcini*, în vederea afirmării la nivelul unei excelențe indiscutabile, ceea ce, la rândul ei, semnifică atât *supremație*, cât și putere de excludere.

Modernismul muzical s-a articulat, la rândul lui, în trei etape, incizia fiecăreia dintre acestea fiind marcată de câte un război – 1870 (războiul franco-german; în esență, un apogeu și o apoteoză a pan-germanismului, în trenea acestuia desfășurându-se mai multe războaie de eliberare națională), 1914-1918 (Primul Război Mondial) și 1939-1945 (Al Doilea Război Mondial), perioadele interbelice (1870-1914, 1918-1939 și prima perioadă cu adevărat postbelică – de la 1945) în calitatea lor de *pauze* de la activitățile marțiale s-au articulat cu atât mai intens, cu cât amenințarea următoarei deflagrații devenea tot mai vizibilă. Aceste trei interstii *recreative* corespund câte unei etape din înaintarea avangardelor artistice. Un model cu adevărat paradigmatic, în sensul derulării tot mai accelerate a unui quantum tot mai mare și mai diversificat de curente artistice, evenimente reprezentative, nume de muzicieni, titlaturi de stiluri, orientări și curente, îl reprezintă a treia avangardă, postbelică (1945 – sfârșitul anilor '60). Sintetizând într-o imagine discursivă-analitică desfășurarea evenimentelor până în acest punct, filosoful german Jürgen Habermas invocă sintagma „proiectul modernității” drept

⁷ William Weber, „The History of Musical Canon”, în: Nicholas Cook, Mark Everist (coordonatori), *Rethinking Music*, Oxford University Press, 1999, p. 354: „opera was presumed to be both highly sophisticated and still accessible to all members of the upper classes.”

continuare a unui „proiect iluminist”, în calitatea lui de sumă de sarcini pentru cultura secolului XX, un proiect care nu ar trebui abandonat atâta timp cât el încă nu și-a epuizat potențialul *progresist* și, simultan, promisiunea *emancipării* finale, aceasta din urmă rămânând valabilă. Lucrarea filosofului francez Jean-François Lyotard – *Condiția postmodernă. Raport asupra cunoașterii* (1979) se prezintă în egală măsură ca o replică la ideile filosofului german impunându-se drept descrierea unei noi definiții a realității culturale care este postmodernitatea.

Transformarea treptată a contextului modernist, deoarece este vorba despre o emergență a postmodernismului și nu despre o dislocare, se produce în perioada unui următor conflict internațional – războiul din Vietnam (precedat de războiul din Coreea și urmat de războiul din Afganistan), sfârșitul anilor '60 (aproximativ anul 1968) –, reprezentând începutul unui nou ciclu cultural în planul activităților artistice muzicale. În același timp, instaurarea postmodernismului a relevat cu o deosebită claritate o tendință inexistentă până atunci într-o asemenea formă – *recuperarea trecutului muzical*. Putem afirma acest lucru chiar în pofida modelului orientării neo-clasice, întrucât nu este vorba despre o recuperare nostalgică și omagială, ci despre una mai degrabă ironică, pastişizantă și, în orice caz, cel puțin neutră sau, poate, chiar refractară la ideea omagierii.

Putem formula cel puțin două explicații ale acestei atitudini de „insațietate” cronică a postmodernismului muzical în ceea ce privește trecutul muzical-istoric. Prima explicație este una simplă și se datorează „anulării” metanarațiunilor în calitatea lor de „obturatoare” a perspectivei istorice regresive impuse la modul radical de ideologia artistică a modernismului, fapt care a permis o „vizualizare” recuperativă care ar fi fost imposibilă, de exemplu, în termenii exclusivismului avangardist-modernist orientat strictamente progresiv. Reorientarea interesului spre trecut și o focalizare tot mai interesată pe nume și titluri *evitate, omise, ignorate* sau pur și simplu *excluse* până în acel moment, a incitat procedura de „aspirare” înspre prezent a unui trecut muzical-artistice tot mai consistent, în relaționare directă cu disoluția, decelerarea și stoparea totală a oricărei nevoi avangardiste de înaintare, emancipare și, implicit, de excludere sau privilegiere și dominare conceptuală.

A doua explicație se referă la un fenomen ceva mai complex, în care postmodernismul muzical este văzut drept o ultimă etapă a unui **proces recuperativ repartizat pe durata a cel puțin două secole de gândire și practică muzicală** și care își găsește în atitudinea recuperativă postmodernă o formă de vârf, însă cu prețul pierderii complete a sensului pe care o avea această „recuperare” la începutul acestei proceduri. Din ultima frază decurge nevoia unei explicitări a modului în care este structurat sensul postmodern al procedurii de recuperare. Fiind constatat faptul că, în urma anulării într-o primă etapă a „obturatoarelor” metanarative, volumul informației recuperabile a crescut exponențial, putem vorbi despre intenția tipic postmodernă de a anula orice structură cu funcție „obturatoare”, de „filtrare”, de interdicție, evitare, omitere, ignorare sau de excludere, pentru a accelera cât mai mult posibil tempoul procedurii recuperative și, astfel, a amplifica într-un mod continuu cantitățile de informații recuperate. Putem, însă, reprezenta lucrurile și într-o ordine inversă, deoarece, dacă postmodernismul reprezintă ultima etapă a unui îndelungat proces de recuperare, ce pornește simultan și într-o relaționare strânsă cu formularea ideii *canonului* în secolul al XVIII-lea, anularea metanarațiunilor ca piedică în accelerarea și amplificarea procesului de recuperare reprezintă și ea o ultimă formă a procedurii de „netezire” a accesului la un trecut tot mai dens în funcție de durata tot mai lungă a traiectului evolutiv parcurs de cultura muzicală europeană.

Într-o imagine generală, aceste etape ale recuperării se articulează în ideea descoperirii trecutului și incitării unei nevoi de a-l *prezentifica* într-un mod continuu, dar și a învățării tehnicilor de recuperare și formulare a unor justificări ce ar *legitima* această nevoie de inserare a imaginii trecutului – ca moștenire și tezaur – în câmpul existenței creative de actualitate. O primă etapă a procesului de recuperare o identificăm în a doua perioadă a Romantismului muzical, generația lui Robert Schumann și Felix Mendelssohn-Bartholdy, atunci când, în contextul canonizării postume a figurii lui Beethoven prin reluări susținute ale lucrărilor lui, în 1829 are loc la Leipzig o primă interpretare (postumă și ea) a *Pasiunilor după Matei* de Johann Sebastian Bach, dirijată de către Mendelssohn însuși. Ambii compozitori, Bach și Beethoven, devin două figuri aproape „fetișizate” pentru următoarele două

generații de compozitori romantici, rămânând ferm *canonici* în cadrul canonului *interpretativ* și al celui *școlar-didactic* până în prezent.

A doua etapă a recuperării, cu o focalizare mult mai intensă pe valoarea trecutului muzical, însă de această dată ca moștenire vie, utilizabilă la modul propriu ca material muzical (prin intermediul transcrierilor pentru alte componente decât acele originale, prin folosirea împrumutului de teme muzicale sau recurgând la omagiere prin stilizare), este inițiată prin atitudinea „nostalgică” și neo-clasică deopotrivă a lui Johannes Brahms. În fapt, orientarea neo-clasică reprezintă forma finală de articulare a mecanismului de recuperare. În special figura lui Beethoven este văzută ca un model aproape arhetipal al unei perioade sau *vârste de aur* a culturii muzicale europene, un erou al clasicismului muzical vienez și un model superior de încarnare a imaginii unui muzician de geniu, credință care l-a determinat pe Franz Liszt să transcrie pentru două pianе cele nouă simfonii ale lui Beethoven. Max Reger aderă la această orientare, însă alegându-și o altă „țintă” de omagiere și recuperare – pe Wolfgang Amadeus Mozart în *Variațiuni pe o temă de Mozart* (op. 132, 1914), Piotr Ilici Ceaikovski deja omagiindu-l în *Suita nr. 4, „Mozartiana”*, Nikolai Andreevici Rimski-Korsakov în opera de cameră *Mozart și Salieri*, iar Liszt în cele două fantezii pentru pian pe teme din *Nunta lui Figaro* și *Don Giovanni* continuă acest șir de lucrări omagiale-recuperative. Această tendință recuperativă este susținută de Claude Debussy, însă prin omagierea propriei culturi – în a doua piesă din ciclul *Images*, care poartă titlul *Hommage à Rameau*, la fel procedând și Maurice Ravel, însă într-o următoare etapă a recuperării, cu *Le tombeau de Couperin*.

Ca o culminație a acestui proces de readucere a trecutului în prezent se impune etapa a treia (o următoare etapă a orientării neo-clasice) prin creația lui Paul Hindemith – Simfonia *Mathis der Maler* sau *suita Nobilissima visione*, a lui Carl Orff – trilogia cantatelor *Carmina Burana* (1935-1936), *Catulli Carmina* (1940-1943) și *Triumful Afroditei* (1951), dar și acel șir impresionant de lucrări cu sufixarea caracteristică *-ana*, pe care îl consemnează Hermann Danuser în textul lui din *Cambridge History of Twentieth Century Music: Kreisleriana*, op. 16 (1838) de Robert Schumann, *Mozartiana* (amintită mai sus) (suita pentru orchestră nr. 4, op. 61, 1887) de Piotr Ilici

Ceaikovski, o altă *Mozartiana*, op. 253 (1901) de Carl Reinecke, *Cimarosiana* (pentru orchestră, 1952) și *Gabrieliana* (pentru orchestră de cameră, 1971) de Gian Francesco Malipiero, *Rossiniana* (suită pentru orchestră, 1925) de Ottorino Respighi, *Scarlattiana* (pentru pian și orchestră mică (op. 44, 1926) și *Paganiniana* (op. 65, divertisment pentru orchestră, 1942) de Alfredo Casella, sau *Bachianas brasileiras* (ciclu de 9 lucrări pentru diverse componente – 1930-1945) de Heitor Villa-Lobos⁸. Acest gen de lucrări omagiale-recuperative a fost scris într-un număr de-a dreptul copleșitor, iar articolul „-ana” de la adresa <http://en.wikipedia.org/wiki/-ana> oferă o listă-alfabet de titluri cu un număr de peste patruzeci de compoziții, care acoperă, practic, întreaga istorie modernă a muzicii (din secolul al XVIII-lea până în prezent).

O ultimă etapă este reprezentată prin *hiperbolizarea* ideii recuperative neo-clasice prin recurgerea la *citarea* directă a lucrărilor sau stilului compozitorului invocat, procedeu care este deja în contextul postmodernismului emergent o practică generalizată. În creația muzicală a anilor '60 ai secolului XX, ambele procedee – *recuperarea* și *citarea* – ajung să fie tratate într-o evidentă *sincronie*, în ideea unei *scurtcircuitări* de tip postmodernist, ceea ce poate fi interpretat în termenii unui fenomen, generalizat în postmodernismul muzical și nu doar, al *compresiei temporale*. Însă nici această tehnică a citatului nu reprezintă o invenție a postmodernismului muzical, ci apare doar o ultimă formă, de maximă relevanță, a unei tehnici probate în accepțiune modernă deja în muzica lui Gustav Mahler și Charles Ives.

Acest fapt semnifică, la rândul lui, atât accelerarea procedurii de „excavare”, cât și dezvoltarea unei „arheologii” a cunoașterii într-un mod totalmente fidel sintagmei lui Michel Foucault. Intenția este de a recupera trecutul *în totalitate*, *retromania* devenind una din obsesiile ultimelor decenii ale secolului XX.

⁸ Herman Danuser, *Rewriting the past: classicisms of the inter-war period*, subcapitolul *Reclaiming national traditions and the idea of '-ana' works*, în: *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* (editori Nicholas Cook and Anthony Pople), Cambridge University Press, 2004, p. 270-275.

3. Modele de reprezentare ale existenței muzical-istorice: între contingentă și obligativitate

Imaginea și conștiința *progresiei*, a înaintării susținute la modul programat *înspre* un viitor al emancipării (deși această idee iluministă semnifica, în termeni proprii, un viitor al emancipării, în vocabular iluminist), presupune în mod logic existența unui trecut referențial folosit pe post de corelativ valoric și evaluativ al calității (pozitive) și direcției (corecte) către viitor, în dubla lui calitate de *expectanță exclusivă* și, în același timp, de *fantasmă deziderativă*. Astfel, pătrunderea logică și legitimă înspre acest viitor, confirmată printr-o continuă raportare la teoria generatoare, precum și asumarea acestuia printr-o actualizare continuă a stării de fapt, va presupune o extindere corespunzătoare a imaginii unui trecut necesar, altfel spus, corespunzător, legitimator și determinant al viitorului fictional, formulat strictamente în termenii unor nevoi conceptuale ale prezentului în plină desfășurare, și el decurgând dintr-un trecut selecționat și continuu adaptat în vederea realizării cât mai rapide a viitorului scontat. Mai mult, posibilitatea înaintării va fi formulată doar în funcție de existența unui trecut corespunzător de consistent și, în egală măsură, de diferențiat, a cărui densitate va determina noi mutații în planul prezentului. Astfel, (1) reprezentările asupra prezentului sunt conturate prin tehnicile de manipulare privind reprezentările trecutului, iar (2) imaginea trecutului ajunge să fie una din șirul de imagini ale unui posibil trecut – chiar dacă ipotetic –, selectată și extrasă (privilegiată astfel, în virtutea unor nevoi concrete) în vederea implicării în cadrul unui program ideologic, politic, artistic, estetic etc. Această corelare complexă între trecut și viitor reprezintă, de fapt, doar una din posibilele forme de a valoriza, pe de o parte, trecutul și, pe de altă parte, de a configura un viitor plauzibil și realizabil, de asemenea, în termenii prezentului. Însă această imagine se arată a fi mai degrabă una *contingentă*, și nu una dată pentru totdeauna, în virtutea unei valori *transcendentale* pe care ar deține-o la modul implicit. Și ar fi de presupus că proiectul progresiei și al emancipării iluministe reprezintă doar unul din momentele constitutive în istoria reprezentării trecutului muzical-istoric; prin selectarea lui ca *model privilegiat*, el se va impune drept un

paravan sau, în orice caz, în calitate de coeficient de obturare, de excludere și, prin aceasta, de distorsiune a imaginii unui trecut complet (sau a mai multor variante ale trecutului), mai ales în ceea ce privește modul de receptare a muzicii în secolele premergătoare secolului al XIX-lea.

O primă ipoteză s-ar referi la un context particular al istoriei muzicii în care atât un *trecut legitimator*, cât și un *viitor deziderativ*, ambele în calitatea lor de imagini implicite și chiar „obligatorii” ale conștiinței colective, nu ar fi existat. Este evident, că privind din secolul al XXI-lea înapoi la Renașterea italiană, pentru noi imaginea aceluși trecut este una incomparabil mai consistentă, și în permanență reactualizabilă la grade mult mai avansate de „definiție optică”, decât pentru oamenii secolelor al XV-lea sau al XVI-lea.

Ar fi surprinzător să constatăm că unele evenimente ale trecutului european ne sunt mult mai clare și, implicit, mai detaliate decât au fost ele pentru participanții nemijlociți. Este vorba aici despre *perspectiva temporală* și, în egală măsură, despre *reflexul cultural* de a o reprezenta ca atare, în calitate de constituentă implicită a modului nostru de a vedea lumea în completitudinea spațio-temporalității ei. Însă oricât de natural și chiar, poate, imanent ni s-ar părea a fi acest reflex, el reprezintă, evident, consecința educației primite și, în același timp, este o constituentă determinantă, însă una specifică, a culturii în care trăim. Și atunci ar trebui să admitem unul sau mai multe contexte istorice în care această perspectivă temporală ar fi fost una parțială și incompletă, sau, la limită, ar lipsi cu desăvârșire.

Observația lui Joseph Kerman se referă la trei contexte de acest gen și frapează prin „cruzimea” imaginii, de neconceput pentru contemporaneitatea în care trăim și pe care el o prezintă în celebrul său eseu „A Few Canonic Variations”:

„Ceea ce mi se pare mie mai semnificativ în ceea ce privește secolul al XIX-lea este schimbarea fundamentală care a avut loc în această perioadă în natura tradiției artei muzicale occidentale sau, mai exact, în modul în care această tradiție s-a schimbat. În secolele anterioare, repertoriul a constat din muzica generației de atunci și una sau două generații anterioare; [...]. Astfel, în secolul al XV-lea, insuportabilul Johannes Tinctoris ar fi putut anunța că nu ar fi avut valoare decât audițiile din muzica scrisă în ultimii patruzeci de ani (cam

cât era vârsta lui în acel moment); în Veneția secolului al XVII-lea, deși clădirile teatrelor de operă poate ne amintesc de cinematografele unui oraș modern, nu au existat atâtea montări reluate din Monteverdi câte există astăzi pentru Fellini; iar muzica lui Bach a dispărut din repertoriul de la Leipzig la data morții lui nu mai puțin prompt decât muzica predecesorilor lui mult mai puțin iluștri⁹.

Din aceste imagini, mai ales din ceea ce sugerează referirea la Tinctoris, putem trage cel puțin două concluzii în ceea ce privește *longevitatea* lucrărilor muzicale: la nivelul secolului al XV-lea nu exista (a) conștiința unui trecut profund și, chiar mai mult, insondabil, sau, la limită, aprofundabil în mod continuu, fiind vorba mai degrabă despre un trecut cu profunzime limitată (una sau două generații anterioare), așa cum nu exista nici (b) imaginea unui viitor, ceea ce implică o detaliere, deoarece, pe de o parte, nu se pune problema unui repertoriu de lucrări muzicale în calitatea lor de moștenire sau tezaur lăsat generațiilor următoare și, pe de altă parte, nu (putea) exista imaginea, concepția și imperativul unei înaintări temporale-istorice, sau nevoia de a determina o asemenea stare de lucruri. Problema se pune în termenii învechirii, adică în termenii imaginii teologic-bisericești asupra realității mundane, fiind vorba despre vremelnicie, provizorat și îmbătrânire, deci a unei *temporalități cu efecte devalorizante*. Astfel, ideea lui Tinctoris este că nu merită să audiem decât muzica scrisă (cel puțin) în intervalul temporal limitat de existența noastră fizică. Altfel spus, este vorba aici despre o

⁹ Joseph Kerman, „A Few Canonic Variations”, în Robert von Hallberg (editor), *Canons*, The University of Chicago Press 1984, pp. 180-181: „*What seems to me more significant about the nineteenth century is the fundamental change that took place during this period in the nature of the Western art-music tradition or, more precisely, in the way this tradition changed. In previous centuries the repertory consisted of music of the present generation and one or two preceding generations; it was continuously turning over. Thus in the fifteenth century the insufferable Johannes Tinctoris could announce that there was no music worth listening to that hadn't been written in the last forty years (about his own age at the time); in seventeenth-century Venice, though the opera houses may remind us of a modern city's movie theaters, there were no rerun houses for Monteverdi as there are for Fellini; and Bach's music dropped out of the Leipzig repertory at his death no less promptly than that of his far less eminent predecessors.*”

accepțiune renașcentistă a ceea ce mai târziu va fi intitulat muzica modernă, muzica actuală sau muzica contemporană.

Un al doilea model, evident ipotetic și el, de reprezentare a istoriei muzicale, de această dată ca și continuitate, este formulat de către Richard L. Crocker, prin modul în care își structurează conținutul volumului intitulat *A History of Musical Style*¹⁰. Este vorba despre organizarea unei succesiuni *uniforme* de perioade istorice, fiecare cu durata de 150 de ani. După cum am arătat în capitolul I, în concepția muzicologului american, istoria muzicii europene nu începe cu Antichitatea greco-romană, ci odată cu începuturile Evului Mediu, odată cu formarea primelor regate barbare în Europa, în special prin acțiunea coroborată între Biserica Catolică și barbarii franci.

Astfel, Partea I a volumului este intitulată „Psalmody 700-1150”, cu o introducere în subiect intitulată – „1. Before the beginning: gregorian chant. The Franks and Gregorian chant. Roman liturgy, Recitation formulas, Office psalmody, Propers of the mass, Chant theory) [...]” (p. 1), urmând prima etapă majoră a acestei perioade – 700-1000, „2. New Frankish Forms. Laudes and melismas, Tropes, Acclamations of the mass, Texted melismas, Prose and sequence, Kyrie eleison, Hymn (p. 25). Aplicând principiul divizării în cicluri regulate de 150 de ani, această perioadă este subdivizibilă în două segmente temporale, fiecare cu câte un epicentru notabil:

(1) derulând timpul într-un mod progresiv, obținem o primă perioadă – 700-850, timp în care se desfășoară viața lui Carol cel Mare (742-814), a cărui domnie începe din 768 și care, pe lângă formarea unui prim imperiu după căderea Romei, fapt pentru care el este considerat a fi *părintele Europei*, este cunoscut și drept inițiator al *Renașterii carolingiene*, cu consecințe notabile în ceea ce privește evoluția activităților muzicale (evident, prin intermediul Bisericii Catolice);

(2) perioada 850-1000 o putem marca, de exemplu, prin personalitatea lui Notker Balbulus (840-912), călugăr la Saint-Gallen (Elveția), autor al culegerii *Liber Hymnorum* dar și prin continuarea reformelor carolingiene;

¹⁰ Richard D. Crocker, *A History of Musical Style*, McGraw-Hill Book Company, 1966.

(3) perioada 1000-1150 reprezintă a doua subdiviziune majoră aplicată de Richard L. Crocker: „3. Versus and Related Forms. Rhyming Chant: Rhyme and scansion, Versus, Effects on onther forms, Troubadours, Trouveres” (p. 47). Într-o altă ordine de idei, anul 1000 se prezintă drept un *punct de simetrie*, ca un prim moment în care, prin magia numărului 1000, au fost preconizate „sfârșitul lumii”, Judecata de Apoi, Apocalipsa¹¹.

Pornind de la anul 700 sens invers, obținem anul 550, inclus în anii de viață ai papei Grigore cel Mare (540-604, papă din 590), reformatorul cântării liturgice romane, cunoscută ulterior drept cântare gregoriană.

În continuare, evenimentele se derulează cu aceeași periodicitate „cadențată”, însă fiind organizate după un principiu nou, pe care muzicologul american îl identifică drept *discant basis*:

– 1150-1300 (p. 71, „4. Parisian leadership in part music”) – activitatea lui Leoninus (între 1164-1190) și Perotinus Magnus (între 1180-1238), cunoscuți sub titulatura de *Ars Antiqua*;

– 1300-1450 (p. 106, „5. Expansion of part music”) – urmează perioada intitulată *Ars Nova*, cu un început în creația lui Philippe de Vitry (1291-1361) și încheiată o dată cu moartea lui Guillaume de Machaut (1300-1377);

– 1450-1600 (p. 154, „6. Franco-flemish mass and motet, Harmony and new style, Dufay and Ockeghem, Obrecht’s masses, Josquin Des Pres, Petrucci and music printing”) – perioada Renașterii muzicale, cu un început în creația lui Guillaume Dufay (1397-1474) și John Dunstable (1390-1453), continuând cu Josquin des Pres (1450/55 –

¹¹ Acesta ar fi model de periodizare respectând un alt principiu, în conformitate cu *simetria* și ciclicitatea unor perioade de jumătate de mileniu. În opinia autorului: „Noțiunea de Ev Mediu a început să fie întrebuintată în mod curent abia prin 1835. Voltaire nu a folosit-o nici măcar o dată în al său *Eseu despre moravuri* din 1755; cel care o popularizează este Michelet, prin cartea sa de *Istorie a Franței* (1833). Se construiește apoi, spre folosința manualelor și a universităților, o perioadă de o mie de ani ce se întinde de la căderea Imperiului Roman de Apus (476: îndepărtarea lui Romulus Augustus) până la Renaștere, marcată de descoperirea Americii (1492), inventarea tiparului (1438) sau începuturile războaielor din Italia (1495). În total o mie de ani, cuprinși între 500 și 1500, cu anul 1000 așezat exact la mijloc.” (Dominique Barthélemy, *Anul o mie și pacea lui Dumnezeu*, Iași, Editura Polirom, 2002, pp. 48-49).

1521), culminând cu Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/26-1594), Orlando di Lasso (1532-1594) și încheindu-se cu Carlo Gesualdo (1566-1613) și John Dowland (1563-1626).

Perioada Barocului muzical se derulează, logic, între 1600-1750 (p. 223), iar Clasicismul muzical este alipit de Romanticismul muzical după criteriul *formelor triadice* (sonata și simfonia, așa cum le formulează Richard L. Crocker), amândouă epocile încadrându-se în segmentul de aproximativ 150 de ani¹² – 1750-1900 (p. 355).

O ultimă perioadă pe care Crocker o intitulează într-un mod sugestiv – „Beyond the triad” (p. 483), durează între anii 1900-1964, limită de la care emergența unei gândiri de tip postmodernist deja își face simțită prezența. În conformitate cu acest algoritm, ar trebui să ne așteptăm la un următor salt paradigmatic în jurul anului 2050.

În linii generale, această periodizare – bazată pe „salturi” succesive după aproximativ 150 de ani de acumulare – reflectă imaginea evoluției istorice a fenomenului muzical. După fiecare 150 de ani are loc o transformare calitativă: (a) miza pe formele triadice în clasicism și romantism (1750-1900) după care, la 1900, urmează (b) renunțarea la acestea, contextul fiind re-legitimată drept unul de substanță modernistă.

Metaforic vorbind, avem de a face aici cu o succesiune mai degrabă „metrică” (sau chiar „izometrică”), și cu nu una „ritmică” (sau „agogenică”), prin extrapolarea unui interval de timp stabil, fără abateri sau „variații” semnificative. Însă o asemenea concepție explică istoria stilistică a muzicii europene doar ca deplasare între tipologiile majore de concepții stilistice, acestea fiind considerate în calitatea lor de „borne kilometrice” înșirate

¹² Aceeași subdiviziune a istoriei muzicii ca istorie a stilurilor muzicale este menționată în articolul „Style” din *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2006): „In more recent historiography, writers (e.g. Reese, Bukofzer, Blume) have further divided music since 1000 and the epochal styles of *Ars Antiqua*, *Ars Nova*, *Renaissance*, *Baroque*, *Classical* and *Romantic* have become familiar concepts. Blume has convincingly argued the inner coherence of *Classic* and *Romantic* as one stylistic period, and these epochs then depend on significant and radical stylistic change at intervals of about 150 years (though a detailed chronology of stylistic developments in the 12th century is a matter for conjecture). New styles grow out of suggestions of inherent in the old, and any example of a style will have relics of its predecessors and premonitions of its successors.”

de-a lungul unei „autostrăzi” istorice construite de o civilizație necunoscută. Claritatea imaginii este câștigată, însă, prin omisiunea nu atât a numelor și titlurilor importante, cât a specificului particular în ceea ce privește însăși desfășurarea acestei continuități cadențate. Insistând pe descrierea „metricității”, discursului descriptiv îi lipsesc detaliile în ceea ce privește „agogica”, accelerări și decelerări succesive, sau, altfel spus, descrierea modului în care se desfășoară acumulările pe porțiunile situate între „borne” sau „piloni”, deoarece fiecare epocă stilistică deține un „profil” sau „relief” particular în ceea ce privește imaginea acestei *dialectici evolutive interioare*. Cu atât mai mult cu cât „autostrada” nu este una dată, ci se relevă pe măsura ce înaintarea și, respectiv, acumulările sunt realizate ca funcție a *presiunii asupra viitorului*, împingându-l tot mai departe, și doar astfel câștigând teren pentru desfășurarea prezentului.

Ceea ce putem constata în cartea lui Richard L. Crocker este o „panoramă” extrem de consistentă a unui șir de perioade istorice concatenate, fiecare dintre acestea – situându-ne în *prezentul* lor interior – reprezentând pentru toate celelalte fie un viitor, fie un trecut. Minus senzația *deplasării* sau *înaintării*. Calitatea *progresivă* a întregului proces și „agogica” lui interioară aferentă lipsesc cu desăvârșire.

Un al treilea model ipotetic de imagine a istoriei muzicale o vom exemplifica, pentru început, printr-o alăturare cantitativă a numărului de lucrări scrise de către cei trei compozitori clasici vienezi: Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart și Ludwig van Beethoven. Toți trei își scriu lucrările adoptând ideea *formelor triadice*, în conformitate cu ideea lui Crocker. Însă, dacă alăturăm numărul de simfonii scrise, observăm o interesantă diminuare progresivă și foarte vizibilă a lui: Haydn – 104, Mozart – 41, Beethoven – 9, cu o singură diferență, la primii doi compozitori, creația timpurie nu egalează lucrările scrise spre sfârșitul vieții, pe când la Beethoven nu doar cele nouă simfonii, ci întreaga creație (cu mici și ne semnificative excepții) reprezintă modele eminamente *canonice* ale genurilor în care au fost realizate.

Primul element observabil în această imagine este restrângerea sau, altfel spus, *compresia cantitativă* a numărului de lucrări scrise.

Toți trei compozitorii aparțin Școlii clasice vieneze, deși, ca imagine a cantității de lucrări scrise, văzută ca uzanță în limitele unei perioade strict delimitate, îl putem alătura pe Haydn mai degrabă lui Mozart decât lui Beethoven, sau, într-un alt sens, îl putem alătura compozitorilor Barocului, deoarece el aparține mai degrabă aceleiași tradiții ca Alessandro Scarlatti – 65 de opere și 783 de cantate (cu toate „idiosincraziile” implicite manierei componistice baroce), Giovanni Battista Sammartini – 67 de simfonii, cu Johann Stamitz – 58 de simfonii, sau Domenico Scarlatti – 555 sonate pentru clavecin, pe când Beethoven – cu atât de puțin impresionanta cifră de 9 simfonii (la fel ca Franz Schubert, cu un număr identic de lucrări aparținând acestui gen) – „determină” un viitor în care cele 9 simfonii ale lui Anton Bruckner și 10 simfonii ale lui Gustav Mahler vor fi expresia de vârf ca și cantitate, dar și capacitate generativă, media situându-se între cele 4 simfonii ale lui Johannes Brahms sau 4 simfonii ale lui Robert Schumann și 6 simfonii ale lui Piotr Ilici Ceaikovski.

Este vizibilă această diferență pe care o putem explica printr-o evidentă restrângere a timpului: de la timpul Barocului la *timpul Clasicismului* și, mai ales, al *Romantismului*. Cuvântul-cheie este *intensificare*, *accelerare*, ce poate fi explicat și printr-o creștere exponențială în complexitate a chiar tehnicii componistice ca standard și normă reprezentativă pentru pentru întreg secolul al XIX-lea Clasicismului beethovenian și Romantismului muzical.

Ultimul model relevă semnificația derulării istorice ca *progresie*, cu atributele implicite ca înaintare, accelerare, intensificare, esențializare, restrângere, reducere; de această dată, devine tot mai clară imaginea unui viitor tangibil și influențabil printr-un anumit mod de organizare a prezentului. La fel se întâmplă și cu ideea că lucrările scrise reprezintă și o moștenire pentru generațiile următoare, în calitatea lor de modele valorice.

Începând cu secolul al XVIII-lea are loc o mutație fără precedent atât la nivelul mentalității colective, cât și la nivelul gândirii artistice, o metamorfoză cu valoare de „fractură” la nivelul întregii culturi europene, fenomen pe care *izomorfismul* „pulsărilor” temporale ale lui Crocker nu îl explicitează conform importanței decisive a acestuia. În calitate de constituente își dau concursul (1) *ideea progresiei* (deja menționată mai sus),

cu accentul semnificativ pus pe conștiința fenomenului de *progres în artă* și, în special, în *muzică*, (2) *ideea compresiei temporale* și, ca efect al primelor două *cauze*, (3) transferul de la gândirea (muzicală) de tip *retoric* la gândirea (muzicală) de tip *organic*.

Cele mai vizibile în ordinea fenomenală a lucrurilor sunt efectele, ele reprezentând explicitarea mutației de la *retoric* la *organic* în planul gândirii muzicale. În planul succesiunii epocilor stilistice, această trecere se situează între sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea¹³, caracterizând ascensiunea gândirii muzicale de tip romantic (gândirea *organică*) în opoziție cu gândirea muzicală a perioadei baroce și a clasicismului timpuriu (gândirea *retorică*). Specificul acestei mutații l-am putea exemplifica prin creația lui Ludwig van Beethoven, situația prezentându-l ca pe un creator oarecum „ianic”, deoarece o primă perioadă a creației provin dintr-un clasicism (încă) *retoric* (cu o serioasă moștenire a retoricii muzicale baroce în care este originat conceptual de *retorică muzicală*), iar următoarele două relevă tot mai puternic opțiunea pentru gândirea de tip *organic*, ceea ce îl prezintă ca pe un prefigurator al gândirii romantice.

Ambele cuvintele – *retoric* și *organic* – reflectă într-un mod clar particularitatea modului de a gândi lucrurile, chiar dacă și este vorba despre un „transplant” al acestor semnificații din domeniul propriu-zis al retoricii (ca disciplină legată de limbaj) și, respectiv, al științelor naturale, în domeniul specific al gândirii de tip muzical.

După cum observă Valentina Sandu-Dediu: „Tratatele muzicale ale Barocului consideră compoziția drept o artă în primul rand *retorică*, oferind adevărate compendii de figuri muzicale asemănătoare cu cele din oratoria antică. Joachim Burmeister propusese primul un fundament sistematic pentru *musica poetica*, Johannes Lippius (*Synopsis musices*, 1612) consideră *retorica* o bază structurală a unei compoziții, iar Johannes Nucius (*Musices Practicae*, 1613) analizează diverși

¹³ Chiar dacă Leonard B. Meyer indică faptul că „*mișcarea a început în ultima parte a secolului al XVIII-lea și a continuat până în zilele noastre*” (Leonard B. Meyer, *Music and Ideology in the Nineteenth Century*, în seria *The Tanner Lectures on Human Values*, delivered at Stanford University, May 17 and 21, 1984, p. 23).

maeștri renașcentiști (de la Dunstable la Lassus) drept exponenți ai unei noi tradiții muzicale retorice-expressive. Ceea ce poate rezulta din această enumerare este interesul crescând pentru analogia muzică / retorică (mai cu seamă în exegeza germană) ce va cunoaște un climax în secolele XVII și XVIII, pătrunzând în multiple niveluri ale gândirii muzicale – stil, formă, expresie, practică interpretativă¹⁴.

Această idee de *formulare* a procesului sonor într-o analogie perfectă cu formularea ideilor și rostirea lor ca și cuvinte, fraze, propoziții sau ca aserțiuni cu valoare descriptivă sau expresivă poate fi utilă în înțelegerea diferenței între cele 104 simfonii de Joseph Haydn și cele 9 simfonii de Ludwig van Beethoven, dar și a cantității „supraponderate” a lucrărilor muzicale scrise în perioada Barocului¹⁵. Este vorba despre operarea cu *blocuri standardizate* sau chiar *prefabricate* de motive și fraze muzicale, tipologii de cadențe, prescripții în ceea ce privește logica organizării și desfășurării discursului muzical (spre exemplu, succesiunea legiferată prin tradiție de *tutti* și *soli* în genul de concerto grosso) cu implicita „alipire” de fiecare figură melodică a unei anumite semnificații expresive în strictă conformitate cu modelul procedurii lingvistice. Altfel spus, se dorea ca muzica să vorbească și să își comunice, însă într-o strictă conformitate cu modelul limbajului vorbit.

Exact în acești termeni este prezentată situația de mai sus de către muzicologul american Leonard B. Meyer atunci când prezintă modelul *organic* al gândirii muzicale de tip romantic: „În ciuda îndelungatei sale istorii, modelul organic *nu* a reprezentat principala sursă pentru conceptualizarea relațiilor muzicale pe durata secolului precedent [secolul al XVIII-lea – n.O.G.]. Mai degrabă, așa cum Leonard Ratner a arătat-o,

¹⁴ Valentina Sandu-Dediu, *Alegeri, Atitudini, Afecte. Despre stil și retorică în muzică*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 2010, p. 81.

¹⁵ „*Chiar și actul componistic în sine nu mai dezvăluie la Beethoven aceeași spontaneitate și ușurință a conceperii ca la Haydn sau Mozart; caietele de schițe beethoveniene, cunoașterea faptului că numeroase lucrări importante au parcurs o perioadă îndelungă de gestație mentală sunt mărturii ale unui alt tip de creator. De aceea și, cantitativ vorbind, producția beethoveniană de lucrări este simțitor mai mică decât a înaintașilor săi. Dar și individualizarea acestora este, în compensație, mult sporită – atribut ținând mai degrabă de idealurile estetice romantice, și pe care îl vom sublinia mereu în analiza genurilor beethoveniene.*”, Valentina Sandu-Dediu, *op. cit.*, p. 110.

limbajul a fost modelul favorizat. Structura muzicală a fost descrisă în termeni de fraze, propoziții și perioade; expresia, în termeni retorici și figuri caracteristice; iar unitatea a fost înțeleasă ca fiind funcție a amândurora, a expresiei și a structurii tonale. Ca și în cazul cu limbajul, gramatica și sintaxa, retorica și expresia gestuală, și chiar organizarea formală, apăreau ca implicite și convenționale. Și, ca și cu limbajul, fiecare tipologie, regulă și procedură asimilate tind să fie asociate cu descendența, clasa și autoritatea ierarhică.¹⁶

Limbajul poate fi reprezentat, în calitatea lui de funcție a comunicării, ca un exponent al relațiilor sociale și al societății însăși, dar și ca semn de apartenență la aceasta, inclusiv la înțelegerea societății ca sistem de *constrângeri* impuse individului particular. Astfel, limbaj înseamnă, pe lângă funcțiile implicite de *exprimare și autoconștientizare, și spațiul public* de practicare a limbajului vorbit în vederea *comunicării*. În acest sens, gândirea muzicală de tip *retoric* moștenește, în opinia noastră, tot setul de funcții *sociale* pe care le deține limbajul care-i servește muzicii drept model. Din multitudinea acestora, în plan muzical devin vizibile *constrângerea și normativitatea*, pe care muzica Barocului le oglindește într-un mod cât se poate de fidel prin senzația de *redundanță și omogenitate monotonă*, vizibilă cu atât mai mult în cazul în care o comparăm cu muzica Romantismului din secolul următor.

Putem extinde accepțiunea retoricului la un nivel mai avansat al generalității, punctând asupra unei *retorici geografice* așa cum o consemnează Valentina Sandu-Dediu comentând specificul stilurilor naționale: „Bunăoară, *stilul italian* este descris în epocă drept plăcut, cantabile, strălucitor, variat și foarte expresiv (Türk, 1789). Unii îi văd și superficialitatea

¹⁶ Leonard B. Meyer, *op. cit.*, p. 28: „*Despite its long history, the organic model had not been the main basis for conceptualizing musical relationships during the preceding century. Rather, as Leonard Ratner has shown us, language had been the favored model. Musical structure was described in terms of phrases, sentences, and periods; expression, in terms of rhetoric and characteristic figures; and unity was understood to be a function of both expression and tonal structure. As was the case with language, grammar and syntax, rhetoric and gestural expression, and even formal organization seemed learned and conventional. And, as with language, such learned typologies, rules, and procedures tended to be associated with lineage, class, and hierarchic authority.*”

sau lipsa unui scop, dar îi apreciază suplețea. *Stilul francez* ar fi (după unele afirmații ale lui Rousseau) insipid, plat, monoton, dar trebuie să i se acorde credit pentru gust. *Stilul german* – care preia mult de la cel italian și cel francez – s-ar defini prin travaliu atent, armonie puternică, seriozitate (Türk) [...] stilul Italian este deocamdată liderul necontestat, iar limba italiană – limba operei. Chiar și în domeniul instrumental italienii preferă tipurile vocale, declamatorii de melodii (și analize detaliate continuă cu specificul armoniei, al scriiturii, al vocalității). [...] Grație italienilor, aria, concertul, sonata și opera (seria și buffa) instaurează modele, standarde pentru genurile secolului XVIII, devenite bunuri de export: majoritatea compozitorilor europeni adoptă idiomul italian la propriile stiluri. [...] Spre deosebire de italieni, care văd în voce cel mai minunat instrument muzical, francezii tratează vocea ca pe un vehicul pentru a declama un text elegant, muzica relevând nuanțele expresive ale textului. Date despre balete, tragedia lirică, opera comică, tipurile de recitativ, orchestrația și genurile orchestrale, stilul clavicinistic întregesc un portret al stilului francez, unde se reflectă simțul pentru protocol, pentru ierarhie, precizia, claritatea, echilibrul. Germanii sunt cei mai buni observatori ai scenei muzicale internaționale: descriu, critică, teoretizează și predau stilurile muzicale internaționale (mai ales germanii din Nord). Contribuția componistică se remarcă îndeosebi la nivelul individualităților, mai puțin printr-un idiom anume, generalizat. Ei adaptează muzica italiană și franceză la propriul gust, în funcție de centrul muzical de unde provin: într-un fel se scrie muzică în Hamburg, în alt fel la Berlin. Mențin tradiția componistică a scriiturii stricte, polifonice, și dezvăluie totodată o predilecție pentru genul *fantasier*¹⁷.

Este vizibil un *model normativ* pentru imaginea fiecărui tip de *atitudine* sau *caracter național* și *istoric* în raport cu arta muzicală, model pe care cercetătoarea franceză Brigitte François-Sappey îl descrie în termeni aproximativ asemănători: „Spre exemplu, se pare că muzica germanică întotdeauna a fost favorabilă contrapunctului, dezvoltării ideilor, unei anumite gravități (subliniată de către Nietzsche și Wagner), muzica franceză este orientată într-un mod voluntar înspre inedit, culoare, dans, conciziune, vivacitate, iar muzica italiană este

¹⁷ Valentina Sandu-Dediu, *op. cit.*, pp. 119-120.

întotdeauna atașată de cantabilitatea vocală sau instrumentală și de exprimare afectelor. Putem să mergem până la a distinge o Europă septentrională, înclinată înspre interiorizare și spre mesajul subiacent, de o Europă meridională, orientată spre hedonisme și ilustrare¹⁸

Modelul *organic* se prezintă, însă, complet diferit de cel *retoric*, atunci când vorbim despre structurarea discursului și expresiei muzicale. În termenii lui Leonard B. Meyer, modelul *organic* este caracterizat mai întâi de toate prin „*repudierea artificialului și convenționalului mult mai vehement și implicat*”¹⁹, trimiterea fiind, evident, la starea de lucruri în Barocul muzical. În textul muzicologului american, descrierea continuă prin invocarea celor două dominante ale Romantismului muzical, *originalitatea* și *individualitatea*, accentul fiind deplasat de la *normativ* la *expresiv*. Astfel, valorizarea originalității și individualității reprezintă un corelativ al denigrării și repudierii tuturor convențiilor, în măsura în care artistul romantic trăiește, după cum menționează Meyer, o profundă îndoială în ceea ce privește orice formă de autoritate în plan social – statul, Biserica și comunitatea, ale cărei *norme* sunt fondate pe reguli și legi aparent artificiale.

Devierea de la *artificial* la *natural* reprezintă diferența specifică și „nucleul” mutației petrecute în Romantism, deoarece deplasarea este realizată dinspre *convenționalismul* autorității sociale înspre *legitimitatea* și *naturaletăea* autorității individuale, reprezentată prin figura *geniului creator*.

Ne întrebăm atunci, ce vrea să spună acest adjectiv – *organic*? Argumentul Valentinei Sandu-Dediu, urmând textul lui Mark Evan Bonds²⁰ este următorul: „Estetica secolului XVIII se

¹⁸ „Il semble, par exemple, que la musique germanique ait toujours été favorable au contrepoint, au développement des idées, à une certaine gravité (soulignée par Nietzsche et Wagner), la musique française volontiers tournée vers l'inédit, la couleur, la danse, la concision, la vivacité, la musique italienne toujours attaché à la cantabilité vocale ou instrumentale et à l'expression des affetti. On peut aller jusqu'à distinguer une Europe septentrionale encline à l'intériorisation et au message sous-jacent et une Europe méridionale portée à l'hédonisme et à l'illustration” Brigitte François-Sappey, *Histoire de la musique en Europe*, Presses Universitaires de France, seria “Que sais-je”, 1992, p. 10.

¹⁹ Leonard B. Meyer, *op. cit.*, p. 24.

²⁰ *Wordless Rhetoric, Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. și Londra, 1991.

focalizează pe natura temporală a lucrării interpretate și pe structura acesteia din punctul de vedere al audienței, așadar folosește *metafora* orației pentru a defini formele muzicale. După 1800, este abandonată *metafora orației* și înlocuită cu *metafora organică*: opera muzicală apare ca un organism (vegetal, eventual), forma sa fiind o relaționare organică a părților în întreg. Ideea creșterii unui arbore dintr-o sămânță este aplicată și la piesa muzicală de către romantici, la impulsul dat de Goethe cu a sa «plantă originară»²¹.

În aceiași termeni își structurează descrierea și Leonard B. Meyer: „Nucleul metaforei organicismului aseamănă opera de artă cu un ceva viu – de obicei, cu o plantă înfloritoare – a căruia germinație, creștere și coerență rezultă, prin cuvintele lui Coleridge, dintr-o «Energie antecedentă și Principiul Sămânței». Doar o sămânță determină înălțarea diverselor părți ale plantei (de la rădăcini la tulpini, frunze și flori), deci, într-o lucrare muzicală, diverse teme, relații armonice etc. sunt luate ca manifestări ale unui singur principiu de bază – că acesta ar fi motiv melodic, acord fundamental, nucleu armonic sau eventual o sonoritate.»²²

Într-un sens ideologic, continuă muzicologul american, convențiile sintaxei și formei – modele comune ale cadențelor și înlănțuirilor armonice, a schemelor melodice și formale familiare – erau o „anatemă” pentru compozitorii romantici: „O singură speculație spune de la sine foarte mult: mai ales că de abia poate să și-l imagineze cineva pe Berlioz, Wagner sau Mahler recurgând la un joc de zaruri pentru a «compune» muzică, așa cum C.P.E. Bach, Haydn și Mozart au făcut-o!»²³.

²¹ Valentina Sandu-Dediu, *op. cit.*, p. 121.

²² Leonard B. Meyer, *op. cit.*, p. 29: „*The core metaphor of organicism likens a work of art to a living thing – usually flowering plant – whose germination, growth, and coherence result, in Coleridge’s words, from «an antecedent Power or Principle in the Seed». Just as a seed gives rise to the diverse parts of a plant (to roots and stems, leaves and flowers), so in a composition the diverse themes, harmonic relationships, etc., are taken to be manifestations of a single basic principle – be it a melodic motive, a fundamental chord, a rhythmic germ, or even a sonority.*”

²³ *Ibidem*, p. 25: „*A single speculation here speaks volumes: namely, one can scarcely imagine Berlioz, Wagner, or Mahler constructing dice games for the «composition» of music – as C.P.E. Bach, Haydn and Mozart did!*”

Însă pe lângă calitatea (1) *organică* a procesului de a fi „germinat” dintr-un singur *nucleu* conceptual-ideatic, desfășurarea unei lucrări muzicale de acest tip este orientată înspre un (2) *scop*, o *finalitate*, iar tot „traseul” parcurs reprezintă, în opinia lui Arthur O. Lovejoy, un proces „*emergent de auto-realizare la toate nivelurile ale ordinii naturale*”²⁴. Doar cu o asemenea imagine – drept cheie de lectură – poate fi înțeleasă diferența dintre concepția formei și genului de sonată la Beethoven și, spre exemplu, la Domenico Scarlatti, Haydn și Mozart. Imaginii de „suspensie planantă”, fără nici o orientare aparentă, ci doar continuu expozitivă, pe care o are procesul într-o lucrare barocă, într-una aparținând preclasicismului sau chiar clasicismului timpuriu, lucrare structurată ca succesiune de „secțiuni” concatenate, i se opune ideea unei forme bi-tematice (cu bi-tonalismul implicit al temelor), tri-strofice, și a cărei consistență procesuală este definită de intensitatea și profunzimea transformărilor tematice din secțiunea Tratare ca imagine a unei implacabile (3) *Deveniri*, deoarece acesta este, în fapt, cuvântul-cheie ce determină diferența. Altfel spus, „în schimbul unei ierarhii fixe de specii sau clase, stabilite o dată pentru totdeauna de creația lui Dumnezeu, iată un proces continuu în care potențialul implicit este realizat la modul gradual”²⁵.

O ultimă remarcă a lui Meyer se referă la simplul fapt că această auto-realizare completă ca Devenire încheiată este imposibilă, deoarece, dacă lumea (naturii) este lansată într-o (4) *continuă* devenire, atunci și artistul, și opera lui ar trebui să fie (p. 30). Imaginea *organicismului*, în opinia lui Meyer, poate fi rezumată astfel la un set de valori ca [0. nașterea dintr-un „nucleu” sau o „sămânță” ideatică – n.O.G.], (1) creșterea graduală și emergența, (2) mișcarea orientată către un scop, (3) starea deschisă și devenirea continuă. Chiar dacă reprezintă atribute și valori ale gândirii de tip *organic*, ele ar putea fi considerate simultan drept coeficienți ai *intensificării*,

²⁴ *Ibidem*, pp. 29-30: „*The goal, as Lovejoy has shown, was emergent self-realization on all levels of the natural order*”.

²⁵ *Ibidem*, p. 30: „*Instead of a fixed hierarchy of kinds and classes, established once and for all by God’s creation, there is a continuing process in which the innate potential of nature is realized gradually*”.

restrângerii și, în același timp, ai *progresiei*, aceasta fiind relevantă în gândirea muzicală romantică ca sens al devenirii.

Progresia. Imaginea ei este divizată între două ipoteze, fiecare cu susținătorii și detractorii lor: (1) ipoteza perfecționării, care este rațiunea interioară a *înantării* gradate înspre modele tot mai eficiente în ceea ce privește expresia, a căutării de noi mijloace pentru a realiza tot mai multe conținuturi în forme tot mai potrivite acestora sau, altfel spus, în forme tot mai performante și (2) ipoteza diversificării, într-o evidentă opoziție cu prima, înaintarea fiind realizată în conformitate cu criteriul alterității, al transformării gradate în căutarea inefabilului, a irepetabilității și expansiunii susținute a câmpului tipologic al structurilor și formelor de expresie.

Într-un sens general, putem afirma că ambele ipoteze reprezintă, de fapt, două fațete ale aceluiași proces, deoarece înaintarea istorică este realizată printr-o continuă multiplicare, precum și, în același timp, eficientizare și diversificare a tipologiilor de formă, în vederea exprimării mai eficiente a unor conținuturi tot mai diversificate. Cu alte cuvinte, binomul simbiotic formă-conținut realizează o evoluție progresivă de care putem deveni conștienți doar în măsură în care deținem posibilitățile necesare pentru a avea o imagine clară a timpului istoric și a transformărilor însoțitoare pe care, de pildă, le suportă gândirea și practicile muzicale. Acest fapt ne-ar permite să realizăm cuantificările necesare și să deducem existența obiectivă a unei transformări evolutive cu sens progresiv. Pe de altă parte, această calitate progresivă a continuității temporal-istorice ca imagine, grafic sau schemă (*timeline*) o putem elabora doar pornind de la un reper tipologic, aplicându-l ca etalon sau unitate de măsură la diverse contexte istorice de varii dimensiuni (temporale) și realizând secvențe comparative succesive, fie pe direcția desfășurării istorice – evolutiv, fie într-un sens invers – involutiv. Or, această comparație reprezintă, de fapt, modelul unei analize pe care o putem aplica unei multitudini de parametri.

Astfel, putem construi o imagine evolutivă generală selectând ca „unitate de măsură” Școala de la Notre-Dame (Leonin și Perotin), focalizându-se pe *modelul* tehnicilor contrapunctice elaborate în acea perioadă (secolele al XII-lea – al XIII-lea), în vederea realizării unei extrapolări succesive asupra etapelor ulterioare, însă păstrând focalizarea pe

specificul tehnicilor contrapunctice și realizând *comparații corelative* succesive fie între etapele creative învecinate, două câte două, fie păstrând reperul inițial – Școala de la Notre-Dame, pentru a-l corela cu fiecare etapă a evoluției gândirii contrapunctice (Ars Nova, începutul Renașterii – Philippe de Vitry, Școala franco-flamandă, Palestrina, tipologiile și particularitățile tehnicilor de contrapunctare etc.). Comparația va releva *diferența specifică* sub forma imaginii *sporurilor evolutive*, cu implicita interpretare a sensului acestora. Putem aplica acest principiu pentru a construi „arbori genealogici” ai formei și genului de sonată, simfonie, concert instrumental, selectând drept corelativ și etalon forma primară, rudimentară a fenomenului. În egală măsură, selectând „revoluția atonală” drept punct de reper în contextul muzical al secolului XX, ar putea fi realizate un șir de comparații între cele trei etape ale avangardelor moderniste doar pe linia de descendență atonală-dodecafonică-serială. Sensul unei asemenea abordări ar fi unul multiplu, deoarece, pe lângă constatările pur *statistice*, cuantificabile a *transformărilor*, la ne-ar oferi imaginea modului în care s-a transformat gândirea (selecția și asumarea unei anumite liste de calități), imaginea direcției în care a evoluat (ca și consecință a selecției din mai multe direcții posibile) și a energiei cu care s-a desfășurat această evoluție (factori implicați și expliciti care au servit drept stimuli evolutivi).

O formulare generală a *progresiei* o prezintă muzicologul francez Émile Vuillermoz, însă enunțând și o anumită interdicție care planează atât asupra termenului, cât și asupra concepției în general: „Întreaga istorie a muzicii este, prin urmare, doar decât o succesiune de tatonări, sondaje, descoperiri, de conștientizări, eliberări, anexări, extinderi ale frontierelor, de sporuri succesive, de perfecționări... pe scurt, niște cuceriri perpetue. Și dacă, dată fiind evoluția sunetelor care i-a condus pe pictorii-peisagiști de la monodia medievală la «Lever du Jour» din *Daphnis și Chloé*, noi nu avem dreptul să pronunțăm cuvântul progres, atunci trebuie să renunțăm la încercările de a-i conferi acestui termen un sens acceptabil”²⁶.

²⁶ Émile Vuillermoz, *Histoire de la musique*, Librairie Arthème Fayard, 1973, p. V: „Toute l'histoire de la Musique n'est donc qu'une suite de prospections, de sondages, de découvertes, d'affranchissements, de libérations, d'annexions, d'élargissements de frontières, d'enrichissements successifs, de perfectionnements... bref de perpétuelles conquêtes.”

Se impune, însă, un comentariu în ceea ce privește această interdicție, deoarece pe lângă conștientizarea *valorii în sine* a fiecărui context istoric-muzical, rămânem cu imposibilitatea de a realiza o viziune *comparativă* structurală sau, mai rău, valorică, a fenomenelor abordate. Procedând astfel, devine tot mai evidentă imaginea contextelor istorice ca mulțime de „pete” luminescente separate, suspendate în izolarea unicității și intangibilității lor valorice sau a particularității structurale. Chiar dacă, spre exemplu, s-ar renunța la o asemenea procedură comparativă, tot ar rămâne nevoia de a susține, măcar la un nivel de minimă vizibilitate, legăturile de înrudire între stiluri, curente, concepții și tipologii de practici, forme și genuri, pornind de la care s-ar ajunge din nou la nevoia comparației pentru a evalua gradele de transformare, noutate, originalitate sau epigonism. Deoarece este evident că sensul însuși a termenului *istorie* se validează atât prin continuitate, cât și prin *interdependența* – progresivă sau retroversivă – a fenomenelor constitutive, iar deplasarea în ambele sensuri temporale o putem realiza chiar în virtutea criteriului de asemănare, derivare, înrudire sau repetabilitate variată.

Imaginii de salturi calitative realizate între *terase tipologice izolate* le opunem pe acelea de flux, fluviu, curgere orientată, șuvoi sau alternanță dialectică de acumulări determinând mutații successive, care, la rândul lor, incită un nou val de acumulări etc. Iar gradele de alteritate le putem cuantifica prin proximitatea sau depărtarea temporală între fenomenele muzicale studiate. Astfel, putem vorbi despre evoluția istorică a gândirii și practicilor muzicale ca fiind incluse într-un proces de *modulație temporală*, în care deseori două fenomene îndepărtate care aparent nu au nici o legătură, cum sunt tonalitățile extreme într-o modulație de gradul III, pot deveni înrudite prin relevarea și identificarea treptată a tonalităților intermediare care, surprinzător – atât între ele, cât și cu tonalitățile extreme – se vor prezenta a fi într-o înrudire de gradul I. Într-un alt sens, această înrudire mediată temporal-istoric a fenomenelor o putem percepe și prin imaginea înrudirii între oameni și a gradelor acesteia, exact ca într-o modulație complexă.

Însă această imagine a etapelor stilistice drept câmpuri izolate în intangibilitatea lor valorică, ar exclude nu doar

descendența, genealogia, ci și posibilitatea unei arheologii (în ideea lui Michel Foucault), întrucât aceasta neagă principiul transmisibilității ca funcție și determinantă a evoluției, ca progresie cu sens de transformare sau mutație în vederea realizării unor sensuri, scopuri, obiective (generale sau particulare), în calitatea lor de potențialități realizabile. Or, nu mai necesită comentarii faptul că gândirea și practicile muzicale reprezintă un coeficient al unei existențe sociale, aceasta fiind văzută ca totalitate, adică simultaneitate de energii, idei, activități și imperative *corelate* și *interdependente* într-un mod „simbiotic”, fenomene de care se ocupă discipline precum sociologia, psihologia (individuală, de grup și la nivel de mase umane), geopolitica sau, la limită, psihoistoria. Iar asumându-ne aceste funcții ale unei transformări evolutive în plan colectiv, asumarea unei evidente evoluții, progresii și transformări în planul gândirii și practicilor artistice muzicale devine implicită.

Din această cauză, nu este de neînțeles nici ironia și nici revolta mascată ce răzbate într-un mod atât de vizibil din retorica zeflemitoare a următoarelor rânduri: „De altfel, propagandiștii acestei dogme [inoperanța termenului de progres – n.O.G.] nu încetează a ne furniza argumente pe care tot ei le confundă. Din momentul în care încep studiul unei epoci sau inventarul de lucrări lăsate de către un om de geniu, ei insistă cu satisfacție pe ceea ce ei numesc «achiziții», «inovații fecunde», «profeții îndrăznețe», «anticipări geniale» sau «consacrarea» muzicienilor pe care ei îi studiază»²⁷. Și ca o asemenea critică să nu rămână doar o simplă invocare a unui conflict „imaginar”, Vuillermoz desfășoară imaginea perioadei istorice cuprinse între secolele al XII-lea – al XVIII-lea din istoria muzicală europene, care conține o enumerare a generațiilor de compozitori, „încolonați” cronologic, în ideea unei implacabile *progresii valorice*:

„Citind *organum*-urile lui Leonin, ei îl felicită pe autorul acestora că a știut să ridice o simplă improvizație la înălțimea «unei opere de artă minuțios cizelată». Studiindu-l pe

²⁷ *Ibidem*, pp. V-VI: „D’ailleurs, les propagandists de ce dogme ne cessent de nous fournir des arguments qui les confondent. Dès qu’ils abordent l’examen d’une époque ou l’inventaire des ouvrages laissés par un home de genie, ils soulignent complaisamment ce qu’ils appellent les «acquisitions», les «innovations fécondes», les «audacieuses prophéties», les «géniales anticipations», les «ascensions» des musiciens qu’ils étudient.”

moștenitorul lui Leonin, Perotin cel Mare, ei declară că acest mare muzician a știut să ducă schițele lui Leonin până la punctul maxim de perfecțiune.”

[Observație: este de remarcat posibilitatea îmbunătățirii, perfecționării în relația dintre două generații succesive de muzicieni, această perfectibilitate fiind deductibilă printr-o comparație între elementele lucrărilor realizate și, evident, în interiorul aceleiași clase de fenomene.]

„Urmărind, apoi, nașterea *ars novei* lui Philippe de Vitry, ei salută «emergența unei arte noi, mai suplă, mai apropiată de viață» decât aceea a lui Leonin și a lui Perotin. Descoperindu-l pe Guillaume de Machaut ei exclamă: «Iată-ne, deci, departe de stângăciile unei polifonii incipiente și barbare a *organum*-ului și a *psalmodiei*.”

[Observație: comparația funcționează drept criteriu evaluativ prin alăturarea, de această dată, a două perioade stilistice învecinate. Perfectibilitatea funcționează nu doar la nivelul îmbunătățirii elementelor structurale, ci și la nivelul întregii concepții pe criteriul etosului.]

„Atunci când apar Ockeghem, Obrecht și Josquin des Prés, ei nu ezită să ne facă să observăm că în mâinile lor «muzica predecesorilor lor se umanizase și procedeele de elaborare își pierduseră aspectul lor mecanic și stereotipic, pentru a se transforma în mijloace de expresie noi și în principii eficiente de construcție».

[Observație: comparația scoate în evidență o mutație calitativă atât la nivelul parametrilor structurali – „principii eficiente de construcție”, cât și la nivelul expresiei – „muzica predecesorilor lor se umanizase”.]

„În prezența lui Roland de Lassus ei constată că «tot ceea ce contrapunctul de la început de secol putea conserva mai primitiv și mai jenant, aici a cedat loc celei mai impresionante lejerități melodice, armonice și ritmice»... Și puteți să anticipați exclamațiile triumfale cu care ei vor saluta «victoriile» marilor cuceritori care se numesc Monteverdi, Bach, Mozart și Beethoven!»²⁸.

[Observație: comparația relevă un următor pas în perfecționarea mijloacelor componistice (structurale și expresive), pentru a scoate în evidență accelerarea acestui

²⁸ *Ibidem*, p. VI.

proces, iar prin enumerarea numelor celor patru compozitori sunt „jalonate”, de fapt, patru etape succesive, tot mai „comprimate” ca desfășurare temporală, ale apropierii gradate de „idealul” unei fuziuni complete și definitive între structură și expresie (formă și conținut) în termenii concepției componistice clasic-romantice. Putem observa desfășurarea relativ constantă a etapelor perfecționării mijloacelor, acestea fiind ordinate în imaginea de urcare a unei scări imaginare, începând cu secolul al XII-lea al lui Leonin și până în secolul XVI al lui Orlando Lasso, pe când cele patru etape „fulgurante” de succesiune mult mai alertă, începând cu Claudio Monteverdi și până la Ludwig van Beethoven, le putem asocia mai degrabă cu escaladarea alertă a unei coaste de munte.]

Astfel, progresia semnifică într-un prim sens perfectibilitatea, care este o cheie de lectură indispensabilă în înțelegerea rațiunii interioare a progresului în artă, însă această perfecționare se prezintă și drept un obiectiv-țintă exclusiv al gândirii muzicale, permițând la rândul ei o practicare mult mai eficientă, ca și capacitate de absorbție, a unor informații mult mai diferențiate ca tipologie, mult mai mari ca și *cantitate*, mult mai valoroase ca și *calitate* a unei informații „convertibile” într-un sens pur muzical, acești trei parametri determinând o mai bună focalizare pe obiective artistice cu adevărat importante. Iar această perfecționare este realizată într-o relație de interdeterminare cu aspectul temporal, în sensul în care îmbunătățirea determină și permite scurtarea unui parcurs ideatic-temporal (perioada de acumulare-sinteză), comprimând durata fiecărei etape următoare printr-o accelerare interioară pe care o presupune într-un mod implicit.

În evaluarea acestui tip de relaționare a etapelor stilistice, rolul decisiv îl deține *comparația*, folosind de fiecare dată drept referent etapa imediat anterioară celei analizate. Iar observația lui David Harvey confirmă acest fapt: „«Compresia» trebuie înțeleasă în raport cu orice situație anterioară”²⁹. Întrebarea este *ce se comprimă*. Și cum ne putem reprezenta această *comprimare*.

În tabloul general al epocilor stilistice muzicale, această comprimare o putem reprezenta prin scurtarea sau micirea

²⁹ David Harvey, *Condiția postmodernă*, Timișoara, Editura Amarcord, 2002, p. 248.

duratei temporale a fiecărei perioade istorice ulterioare. O analogie sugestivă a duratei o putem imagina prin relaționarea între timp și spațiu luând în considerare timpul necesar pentru parcurgerea unui spațiu, a unui traseu liniar început în punctul A și orientat spre punctul B. De aici devine evident că accelerarea traversării spațiului va determina o scurtare a timpului necesar parcurgerii, iar dezvoltarea mijloacelor pentru o parcurgere mai rapidă vor determina senzația de comprimare atât a spațiului, cât și a timpului.

Explicitând în textul lui concepția *compresiei spațiu-timp*, David Harvey argumentează într-un mod asemănător: „Fenomenele la care mă refer sînt exemplificate în mod util de timpul necesar traversării spațiului și de modul în care ne reprezentăm acest lucru. Pe măsură ce spațiul pare să se strîmteze, luînd forma unui «sat planetar» al telecomunicațiilor și a unei «nave spațiale Pămînt», caracterizată prin interdependențe economice și ecologice (pentru a folosi doar două imagini familiare cotidiene) și pe măsură ce orizonturile temporale se îngustează într-atît încît nu mai există decît prezentul (lumea schizofrenicului), trebui să învățăm să facem față unei senzații copleșitoare că lumile noastre spațiale și temporale se comprimă (s.n. – O.G.)”³⁰

O altă observație pe care o face antropologul și geograful englez este relevantă în ecuația discursului nostru, și anume referirea la Europa ca model sau câmp spațial-istoric selectat pentru a demonstra funcționarea fenomenului de *compresie*: „În cele ce urmează, voi lua în discuție această problemă din punct de vedere istoric, folosind ca exemplu (oarecum etnocentric) cazul Europei (s.n. – O.G.)”³¹

³⁰ *Ibidem*, p. 248.

³¹ *Ibidem*, p. 248. Este semnificativ faptul că acest cuvânt – *Europa* – apare într-un text „eterogen” ca tematizare, însă cu exact aceeași accepțiune de context-model, relevant în exemplificarea unor procese de geneză și articulare ale unor ansambluri de fenomene specifice – sociologice-filosofice-economice în cazul textului lui David Harvey, muzicale – în cazul textului nostru. Pornind deja de la acest paralelism neostentativ, putem schița „sinonimii” și analogii fecunde, spre exemplu, în înțelegerea diferenței specifice, dar și a particularităților implicite ale evoluției fenomenului gândirii și practicilor muzicale pe continentul european, incluzând aici și eventualele extrapolări înspre alte spații geografice ale modelului (canonului) muzical al Europei.

Cum funcționează, însă, acest fenomen nu doar la nivelul perioadelor temporal-istorice ale evoluției artei muzicale europene, ci chiar în ceea ce privește modul în care este concepută, reprezentată și practică concepția stilistică însăși. Cu alte cuvinte, (a) ne interesează aici cum se „comportă” conceptul de stil în contextul fenomenului de compresie spațiu-timp și mai ales, (b) care este imaginea specifică a compresiei în contextul tipologic, dar și evolutiv al stilului muzical.

De la bun început putem prezuma complexitatea extremă a acestei relaționări, pe care o putem deduce din însăși complexitatea accepțiunilor pe care le are termenul stil și care, în consistența lui *semantică* și *referențială*, se prezintă ca un sistem polistratificat.

(1) De o maximă generalizare se vedește accepțiunea termenului stil la nivelul titlaturilor perioadelor stilistice, criteriul tipologiilor istorice – stilul Renașterii, Barocului, Clasicismului, Romantismului, stilul impresionist sau serial etc. –, aceasta fiind imaginea stratului exterior al sensului. Tocmai la acest nivel își spune cuvântul un anumit „polimorfism” semantic și o generalitate a acestor termeni periodizanți, care generează și o anumită confuzie în ceea ce privește aplicarea termenilor. În contextul listei de mai jos, accepțiunea stilului ca denominativ pentru o perioadă istorică o putem vedea și ca pe un „receptacol” sau „acvariu”, care conține toate celelalte accepțiuni ale stilului în calitate de constituente;

(2) Următorul strat – unul de profunzime – ne trimite la imaginea *subdiviziunilor* unei perioade pe criteriul *esențializării-sintezei* – stil incipient (emergent), stil de maturitate (stabil) sau stil înalt (maximă relevare), aplicabil, la acest nivel, unei perioade istorice în întregime. Spre exemplu, Renașterea o putem subdiviza în cel puțin trei perioade:

(a) una incipientă (de la Guillaume Dufay (1397-1474) sau John Dunstable (1390-1453) până la Josquin des Prez (1450/1451-1521)),

(b) una mediană, de acumulare (între Josquin și Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)) și

(c) una de maturitate, perioada stilului înalt (de la Palestrina la Orlando di Lasso (1532-1594), Carlo Gesualdo sau Gesualdo da Venosa (1566-1613) și, eventual John Dowland (1563-1626)).

(3) Criteriul localizării geografice reprezintă un al treilea strat de profunzime – stilul Școlii de la Notre-Dame, stilul școlii de la Mannheim, stilul școlii de la Leipzig, stilul italian, francez, german sau rus etc.;

(4) Al patrulea strat al semnificației reprezintă imaginea stilului individual – stilul beethovenian, bachian, mozartian etc. Aici identificăm un al doilea context în care putem aplica subdiviziunile – incipient, de maturitate, târziu. Această subdivizare funcționează, însă, doar începând din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, odată cu emergența ideii de organicitate, a creșterii întregii lucrări dintr-un nucleu sau a „vârstelor” biografice ale vieții unui compozitor;

(5) În continuare, putem apela formele „mixte” de identificare ale stilului *genurilor* muzicale³² – stilul simfonic, stilul concertistic, stilul operistic, oratorial sau stil monumental și cameral etc. (putem invoca aici diverse stări de „metisaj” între conceptul de stil și gen, precum cele realizabile în lucrări concrete – stilul operistic al *Requiem*-ului lui Verdi, vocalitatea ca factor determinant în simfoniile lui Schubert, „pianisticitatea” simfoniilor lui Schumann sau, din contră, „simfonicitatea” în Sonata pentru pian nr. 29, în si bemol major, op. 106, „*Hammerklavier*” de Beethoven, stilul concertistic în Sonata in si minor pentru pian, S. 178, de Liszt, „cameralitatea” simfoniilor

³² Genurile însele se prezintă, cel puțin în accepțiunea modernă, într-o impresionantă de serie de tipologii, fiecare în parte fiind „specializată” pe relevarea unui anumit aspect constitutiv, pornind de la aspecte specifice practicii muzicale și diversificându-se înspre problematizări legate de receptarea fenomenului muzical. Iată o sumă de criterii de identificare-grupare a tipologiilor de gen: (1) criteriul *sursei* (vocal, instrumental, vocal-instrumental), (2) criteriul *componenței* (trio, cvartet, dixtuor etc.), (3) criteriul *expresiei* (epic, liric, dramatic), (4) segmentul social al practicii muzicale (muzica tradiției folclorice, folclorul urban, muzica maselor în opoziție cu muzica elitelor, muzica pop sau *lounge* în opoziție cu muzica clasică etc.), (5) criteriul *conjuncturii* (muzică militară, religioasă, de petrecere, de nuntă sau funerară), (6) criteriul *organizării sonore* (modal, tonal, atonal), (7) criteriul *dimensiunii* (cameral, monumental, instrumental solo sau simfonic), (8) criteriul *etnic-rasial* (muzica arabă, africană, amerindiană, chineză, muzica minorităților în opoziție cu muzica etniei majoritare etc.), (9) criteriul *vârstei* (muzica pentru copii, pentru adolescenți, cu o rază mai largă sau mai îngustă de adresabilitate pe criteriul vârstei) sau (10) criteriul muzicii *serioase* sau al muzicii *ușoare*.

pare și „monumentalitatea” simfoniilor impare ale lui Beethoven etc.;

(6) Al șaselea strat de profunzime s-ar putea referi la particularitățile *tehnicii* implicate în ecuația stilului unei perioade istorice – stil omofon, stil monodic, stil eterofon sau polifonic-contrapunctic (utilizând titlaturile tipologiilor de organizare sintactică a discursului muzical). În egală măsură, putem implica aici și denumiri ca: stilul modal, tonal, atonal (acestea fiind titlaturile tipologiilor de organizare tonală);

(7) Criteriul timbralității ar defini imaginea celui de al șaptelea strat – stilul vocal, stilul instrumental sau stilul lucrărilor pentru vioară, clarinet, orgă, pian, violoncel, clavecin, fiecare instrument cu un „stil” propriu în ceea ce privește posibilitățile tehnice și expresive etc.;

(8) Într-un ultim sens, al optulea, putem invoca criteriul *complexității* atunci când, spre exemplu, putem vorbi despre un stil de virtuozitate, cu građațiile lui implicite (comparație între imaginea virtuozității, posibilă la diverse instrumente sau ca și calitate determinantă a excelenței tehnice și, implicit, expresive la diferiți interpreți). Aici putem face diferențieri, spre exemplu, pur tehnice – între Friedrich Kalkbrenner, Ignaz Moscheles, Carl Czerny (ultimii doi au fost elevi ai lui Beethoven) și Ludwig van Beethoven; într-o altă perioadă stilistică și la un nivel transcendental al complexității, între Frederic Chopin, Franz Liszt și Charles-Valentin Alkan; la un nivel al alegoriilor de gen – între „monumentalul” și „concertisticul” Anton Rubinstein și mai „temperatul” și „cameralul” Nikolai, fratele lui; între virtuozitatea scilpitoare a lui Alexandr Scriabin și virtuozitatea „stihială”, hiper-expresivistă a lui Serghei Rachmaninov.

Data fiind această diversitate aparent inoperantă a semnificațiilor termenului, recurgem la cea mai simplă modalitate de a reprezenta procesul de *compresie stilistică*, folosind ca exemple compozitorii nominalizați în lista ipotezelor canonice, însă cu o singură diferență: punctul de plecare nu-l va reprezenta Antichitatea greacă sau Evul Mediu, și nici Renașterea.