

STUDII

Șase exerciții de muzicologie postadleriană

Oleg Garaz

În spațiul culturii europene muzicologia se prezintă ca *știință* și poate fi considerată drept procedură de cunoaștere și asimilare a artei muzicale în ambele ei accepții – compoziție și interpretare. Pentru prima există o listă curriculară cu discipline precum *armonia, contrapunctul, analiza scheme compoziționale*, cunoscută ca *analiza forme muzicale*, și *orchestrația*, dar și *istoria gândirii muzicale* ca *istorie a compozitorilor* sau a *tipologiilor istorice (stilistice) de practici componistice*, disciplină formulată într-o sintagmă eufemistică, în egală măsură incompletă și eronată, ca *istoria muzicii*. Pentru a doua există, de asemenea, două tipuri de abordare muzicologică – *istoria artei interpretative* sau *tipologii stilistice ale interpretării muzicale* și, bineînțeles, o disciplină muzicologică orientată pe evaluarea valorică a interpretării vocale și instrumentale precum *critica muzicală*. Și aceasta din urmă deține o *narațiune* cronologică-evolutivă – *istoria criticii muzicale*. După Adler, ar mai exista un al treilea compartiment – *narațiunea comparativă* – cunoscută în prezent drept *etnomuzicologie*. Compoziția, interpretarea și comparativistica muzicală sunt, în fapt, cele trei *balene, țestoase* sau *elefanți* care se constituie ca piloni ai gândirii și practicii muzicologice.

Deja aici este amorsat un prim „conflict” metodologic deoarece este vorba despre două căi *divergente* ca substanță sau domenii *eterogene* ca metodă ale gândirii – *artisticul* prin definiție intuitiv, imaginativ și astfel intens generativ și *științificul* prin definiție rațional, analitic și astfel deconstructiv. Ca

disciplină didactică, spre exemplu, compoziția poate fi învățată prin *emulare* (sau, mai rar, practică prin *revelație*, ca în cazul abatesei Hildegard von Bingen), urmând procedura *didactică*, fără a exista, evident, vreo posibilitate de a "învăța" prin instrucție tainele elanului și energiei imaginative, ceea ce ține exclusiv de *creativ-artistic* sau *vocațional*.

Astfel, muzicologia poate fi considerată a fi știință anume în măsura în care ea funcționează ca metodă a cunoașterii doar prin recursul la suma de date obiective (constatabile – partituri sau texte noționale) referitoare la gândirea și practica muzicală pentru care formulează, la rândul ei, taxonomii și descrieri conceptual-normative. Mai mult, într-o strânsă legătură cu sarcina *clasificării tipologice*, muzicologia are și sarcina *evaluării valorice*, iar acestea două (normativ și valoric) funcționează ca instrumente pentru sistematizarea taxonomică și cronografierea istorică a gândirii și practicii muzicale. Tot astfel, muzicologia își poate aplica sieși ambele tehnici – sistematică și istorică – în vederea unei autoreprezentări și autoevaluări critice.

Altfel spus, în comparație cu meșteșugul compoziției și interpretării, muzicologia este știință în măsura în care primele două nu sunt și nici nu ar putea fi vreodată. Până la urmă, termenul *muzicologie* este un cuvânt, însă unul care desemnează pe cel de-al treilea element, ultimul, al unui ansamblu organic prin care articularea gândirii muzicale își atinge forma deplină și care se constituie astfel: compozitorul ca element generativ, interpretul ca element reiterativ, de conservare și perpetuare, și muzicologul ca element analitic și evaluativ normativ-valoric, generatorul, depozitarul și conștiința întregului ansamblu. Aceste trei funcții ar putea fi grupate și în funcție de criteriul *ontologic*.

Pe lângă funcția *reiterativă*, care presupune atât conservarea, cât și perpetuarea unei lucrări muzicale, *interpretarea muzicală* deține singura și exclusivă posibilitate de a genera forma *acustică-sonoră* a unei compoziții muzicale. Cu alte cuvinte, *interpretarea muzicală* este singura tehnică de *modelare ontologică* a muzicii ca *referință absolută*, iar figura *interpretului* se impune drept un autentic *operator ontologic*, un generator al *forme referențiale* pe care o poate avea o sonată, simfonie, operă, cantată, oratoriu, cvartet ș.a.. În această ordine

de idei, atât compozitorul, cât și muzicologul devin *operatori hermeneutici*, atâta timp cât compozitorul oferă o *formalizare* a propriilor intuiții sub forma *notației muzicale* dintr-o partitură, iar muzicologul elaborează o *formalizare* noțional-discursivă a tuturor conținuturilor accesibile tehnicilor de analiză. Perechea dialectică se instituie drept *construcție-deconstrucție*. În consecință, dihotomia *practică-teorie* se prezintă drept una eronată, deoarece *compozitorul* nu teoretizează compunând și notând propriile intuiții sonore sub formă de *text*. Folosirea expresiei *practici componistice*, funcționează în același sens ca și *practici muzicologice*, adică *practici de notare simbolică, prin analogii consensuale*. Forma corectă ar putea fi prezumată în dihotomia *scriptic-sonor*, deoarece faptul *notării* – text muzical și text noțional – ține de metodele, mijloacele și tehnicile de *mediere* prin *semn*, pe când interpretarea muzicală generează direct *forma ontologică referențială* a textului ca *eveniment* atât pentru compozitor, cât și pentru muzicolog, chiar dacă și situându-i pe aceștia de ambele părți, opuse ca roluri, ale *interpretării*.

Bineînțeles, toate trei elemente sunt situate în diverse modele de interacțiune: Alfred Schnittke și Anton Webern – compozitor și muzicolog, Richard Wagner – compozitor și estetician, Nikolai A. Rimski-Korsakov, Piotr I. Ceaikovski sau Johann Mattheson – compozitor și teoretician, Robert Schumann, Hector Berlioz sau Claude Debussy – compozitor și critic muzical, Anton Rubinstein, Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Liszt, Johann Sebastian Bach și Georg Friedrich Haendel, Frédéric Chopin ș.a. – compozitori și interpreți, dar și ipostaze singulare pe care le întrupează, spre exemplu, Anton Bruckner (compozitor), Ernst Kurth (muzicolog), Andrei Gavrilov (pianist) sau Teodor Currentzis (dirijor). Și doar astfel toate trei elemente, dar mai ales primele două capătă posibilitatea de a se cunoaște, ceea ce altfel le-ar fi pur și simplu imposibil.

Definiție urmată de explicații: Vom proceda în același fel în care a acționat muzicologul american Leonard B. Meyer în deschiderea propriului volum intitulat *Music and Style*. Adică, vom începe cu o definiție, însă nu una a stilului, ci una a muzicologiei:

Definiție: Numim *muzicologie* știința al cărei obiect de studiu este constituit din totalitatea *fenomenelor sonore* în calitatea lor de *fapte culturale*.

Spre exemplu, „cântul” păsărilor, zgomotul unei uzine sau sonoritatea caracteristică produsă de o locomotivă, sunt fenomene sonore în calitatea lor de sisteme de semnalizare (a intențiilor, a identității, a prezenței, a comportamentului sau a localizării spațiale). De „cântul” păsărilor se ocupă în egală măsură ornitologia și etologia, unde se regăsește și „cântul” balenelor.

Într-un al doilea sens, nu poate fi considerată *artistică*, în accepția europeană a termenului, manifestarea muzical-ritualică tribală sau oricare alt tip de practică muzicală (orală, anonimă și neinstituționalizată) neîncadrabil în percepția europeană de substanță estetică (act non-artistic și non-estetic) și care este obiect de studiu în egală măsură pentru antropologia culturală și etnografia muzicală (etnomuzicologia). În acest caz, este relevantă reacția lui Claude Debussy față de sonoritatea gamelanului balinez pe care el o receptează drept muzică în sensul de fenomen/material sonor valorizabil drept fapt artistic.

Ca fapt cultural semnalele păsărilor sunt, spre exemplu, înfăptuite în Simfonia a VI-a, *Pastorală*, de Ludwig van Beethoven, unde compozitorul recurge la flaut ca substitut pentru privighetoare, la oboi pentru prepeliță și clarinet pentru cuc. De asemenea, sonosfera ornitologică este asimilată în *Catalogue d'Oiseaux* pentru pian de Olivier Messiaen¹, în tabloul simfonic *Pini din Roma* de Ottorino Respighi (înregistrarea "cântului" de privighetoare) sau în *Cantus Arcticus: Concert pentru păsări și orchestră* de Einojuhani Rautavaara. "Muzica" balenelor apare în *Vox Balaenae*, pentru flaut electric, violoncel și pian amplificat de George Crumb. Imaginea sonoră a uzinei sau a locomotivei se regăsește în lucrări muzicale aparținând lui Alexander Mosolov (episodul

¹ La adresa de internet <https://www.oliviermessiaen.org/birdsong> poate fi urmărită o prezentare comparativă a "cântecelor" de păsări – în natură și în lucrările lui Messiaen.

simfonic *Uzina: Muzica mașinilor*, pentru orchestră și placă de fier)¹ și, respectiv, lui Arthur Honegger (*Pacifique 231*).

Ca realizare a *naturalului* în *cultural* ar fi de menționat imaginile acvaticului în muzica lui Rimski-Korsakov (simfonia *Marea*, suita simfonică *Șeherezada* sau opera *Sadko*), Wagner (apele fluviale în drama muzicală *Aurul Rinului*), Debussy (acvaticul fiind însoțit de stihia văzduului în Simfonia *Marea*, în cele trei *Nocturne* dar și în unele preludii pentru pian) sau George Enescu (poemul simfonic *Vox Maris*). Mai mult, un model împins înspre limită ar fi concepția *muzicii concrete* a lui Pierre Schaeffer, cu o continuare contemporană care forțează și mai mult limitele definiției de mai sus și anume *field recording* cu nume de artiști precum Hildegard Westerkamp, Watson Wu (implementarea sonorităților ambientale în jocuri de computer) sau Diana Hope.

1. De la fapt ambiental la fapt muzicologic

În bazele ei, metoda muzicologiei este fundată pe procedura de transfer în egală măsură semiotic și semantic. Atât transferul semnelor (ansambluri de note în ansambluri de cuvinte), cât și transferul de sensuri (de la faptul acustic-sonor "difuz" la analogia lexică precisă).

Spre deosebire de celelalte arte, non-noționale, cum ar fi, spre exemplu, pictura, transferul este realizat în virtutea unei sume de *coduri* consensuale sau, altfel spus, *acceptții* referitoare la un "standard" colectiv privind biblioteca de sensuri. Aceasta din urmă este diversificată cultural (culturi regionale – China, India, Africa, Europa ș.a.), social (rural vs. urban, teocratic vs. aristocratic vs. democratic ș.a.), istoric (în funcție de periodizările specifice fiecărei culturi regionale), dar și în funcție de tipul de practică (oral și anonim vs. scriptic și de autor).

¹ Lucrarea a fost reluată de formația *Metallica* în concertul lor de la San-Francisco în 9 iunie 2019. Adresa de Internet a interpretării: https://www.youtube.com/watch?v=QDoyNqejAt8&feature=emb_logo

Comentariu 1: transferul este efectuat de la *fenomen sonor la fapt cultural*, de la *ontologic la hermeneutic*, de la *manifestare la text*.

Comentariu 2: într-un sens mai restrâns și situat deja în interiorul câmpului cultural al artei muzicale europene, transferul este efectuat de la fenomenalitatea sonoră (muzical-artistică, în format cultural) la obiectualitatea textuală, noțional-scriptică (drept fapt deja muzicologic).

Comentariu 3: abordarea muzicologică este, în esență, de substanță *critic(evaluativ-valoric)-analitică(evaluativ-tipologic)*, principiu care definește consistența discursului muzicologic ca obiect *literar-descriptiv*¹.

Comentariu 4: prin *text* se înțelege atât discursul sonor articulat notat ca partitură, cât și manifestările sonore formulate ca act în toate formele posibile care intră în definiția faptului cultural. Aceste două forme sunt „textuale” și reprezintă obiectul de studiu al muzicologiei, în calitatea lor de dovezi obiective ale gândirii muzicale – solide în obiectivitatea lor materială și astfel fiind analizabile și sistematizabile.

Comentariu 5: transferul de la *act* la *text* presupune o explicabilă „distorsiune” prin transferul de la sonoritate la imagine (a literelor, cuvintelor și a textului în general), determină o slăbire a consistenței și relevanței, precum și o relativizare a semnificațiilor (hermeneutica) în virtutea diferenței radicale de statut ca fenomen. Cele două imagini – sonoră-fenomenală și, respectiv, textuală, noțional-descriptivă – nu sunt reductibile una la cealaltă (non-reversibile), relația funcționând doar într-un sens univoc – dinspre fenomenul sonor înspre textul noțional-literar.

Poate fi admis, însă, faptul că percepția ca atare nu este un fenomen pur senzorial, ci mai degrabă unul "împărtășit" între senzorial și rațional, între percepție și logică. Este vorba aici despre *juxtapunerea* a mai multor proceduri *atributive* aplicabile

¹ „Repertoires are determined by performers, canons by critics – who are by preference musicians, but by definition literary men or at least effective writers about music. Literary models lie close at hand for the categories that music critics have to manipulate.”, Joseph Kerman, *A Few Canonic Variations*, in: *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 1, Canons (Sep., 1983), p. 112.

mai multor grupuri semantice: (1) grupul sensurilor acustice-sonore ca material (sensuri instrumentale, disponibile pentru a fi utilizate), (2) grupul sensurilor intenționale corespunzătoare celor instrumentale (compozitor și interpret) care până la urmă sunt convertite în (3) sensuri normative, consensuale și împărtășite în virtutea acordului colectiv (muzicolog).

Până la urmă, totul este definit de procedura concatenării sau organizării în *asambluri* cauzale care funcționează ca punți între fenomenul perceput și sensul atribuit. Ori, nu intră în percepție fenomenele senzoriale care nu dețin deja un comentariu semantic, exact ca în situația cu amerindienii care *nu au perceput* corăbiile lui Columb din moment ce nu aveau *explicația* în egală măsură empirică și semantică pentru identificarea acelor trei nave.

Comentariu 6: Ca și concepție, știința muzicologiei se prezintă în imaginea unui dublu paradox:

6.1. *Paradox 1:* în esență, ca discurs, muzicologia reprezintă unul noțional cu funcția de interpretare analitică a unui discurs sonor. În această situație drept paradoxală apare intenția de a edifica o cale de acces între două ontologii de altfel inconciliabile: fenomenalitatea sonoră și textualitatea noțional-scriptică. Astfel, muzicologia poate fi considerată o *disciplină filologică* orientată hermeneutic pe explicitarea actului muzical, cu toate consecințele care decurg de aici ca documente analizabile.

6.2. *Paradox 2:* ca metodă, muzicologia se dovedește a fi o disciplină compozită în virtutea substanței sale filologice (noționale) și a intenției de a descrie totalitatea implicațiilor posibile ale fenomenului sonor în existența culturală. Forma noțional-scriptică permite efectuarea unui împrumut din discipline științifice-academice concepute în același format noțional-scriptic. Astfel, este vorba despre nevoia implicării în discursul muzicologic a vocabularelor și metodelor din mai multe discipline/științe noționale precum: filologia (în special comparată), psihologia, pedagogia, sociologia, filosofia, istoria, estetica, antropologia, etnografia, semiotica, estetica, retorica etc., atâta timp cât și muzicologia intră în domeniul cunoașterii umanului, deoarece în esență muzica este făcută de către oameni, despre oameni și pentru oameni.

2. Muzicologia ca practică a cunoașterii și învățării și nu doar

Diferențieri necesare: este evidentă diferența între muzicologia ca *știință* a cercetării și, respectiv, ca *disciplină academică* sau *știință* a învățării, între ipostaza practicii (euristice-cognitive) de cercetare și, respectiv, ipostaza propedeutic-formativă, de învățare a elementelor, relațiilor, taxonomiilor, sensurilor și exersarea acestora în condiții controlate.

Dacă am stabilit că, în general, muzicologia reprezintă o procedură de *transfer* semiotic-semantic între faptul (discursul) acustic-sonor înspre faptul (discursul) noțional-textual, apare o logică întrebare privind formele și, mai ales, conținuturile acestui transfer. Ambele fapte angajate în procedura transferului sunt *mulțimi complexe* și astfel nu poate fi vorba despre un simplu transfer de la un grup de elemente la altul, ci mai degrabă despre o deplasare gradată între aceste *grupuri* sau *straturi constitutive*. Bineînțeles, abordarea fiecărui strat sau decizia de deplasare va fi definită de scopurile cercetării muzicologice.

În esență, este vorba despre constituirea unui *obiect muzical* definibil drept interacțiune dialectică a mai multor *constituenți* care se prezintă după cum urmează în această primă schemă:

Decizii de ordin *compozițional*:

a. **materie**-formă

(starea ontologică a lucrării muzicale ca obiect acustic articulată cultural);

b. formă-structură

(determinanta discursivă a formei constând în organizarea logică a elementelor sau, altfel spus, al blocurilor de articulații constitutive într-un întreg logic structurat în desfășurarea lui);

Decizii de ordin *estetic*:

c. structură-conținut

(acest binom este un "oximoron", ambii constituenți își sunt identici, structura evidentă și conținutul "voalat" (cazul Beethoven) sau invers (cazul Debussy); structura fiind doar unul din constituenții conținutului unei lucrări muzicale);

d. conținut-expresie

(relevarea aspectelor psiho-afectiv și imagistic al conținutului prin accepțiile semantice consensuale, determinate geografic și istoric);

sinteză: **dialectica materie (sonoră)-expresie (psiho-afectivă și imagistică)** drept determinante specifice ale unei lucrări muzicale ca obiect cultural;

Ca exemplificare pentru prima pereche dialectică – materie-formă (în sensul uzual, însă în accepția de structură) – poate fi adus *sistemul conceptelor gândirii muzicale europene* organizat ca ierarhie, pornind de la categoria inferioară *sunet muzical* și până la categoria superioară *canonul muzicii europene*. Acest sistem poate fi considerat ca o formă "extinsă" a triadei conceptuale *gen-formă-stil*, însă cu obligatoriile corective privind atât succesiunea, cât și denumirea corecte ale disciplinelor respective: *formă-gen-stil*, iar titulatura propedeutică *formă* este înlocuită cu mai pertinenta *scheme compoziționale*. Întreg sistemul este constituit din două grupuri a câte trei concepte, după cum urmează din această a doua schemă:

Primul grup (inferior, orientat ascendent, tehnici de structurare și control):

- a. sunetul muzical/zgomotul;
- b. sisteme de organizare sonoră (sintactice și tonale) și
- c. scheme compoziționale (titulatura didactică fiind *forme muzicale*);

Al doilea grup (superior, orientat ascendent, tehnici de implementare socială și standardizare valorică):

- d. genurile muzicii;
- e. stilurile muzicii și
- f. canoanele muzicii (tipologic diversificabile geografic și istoric)¹;

Prima pereche de concepte – *sunet muzical* și *sisteme de organizare sonoră* – primul îl putem reprezenta drept

¹ Acest sistem al *conceptelor gândirii muzicale europene* este prezentat pe larg în volumul *Genurile muzicii: ideea unei antropologii arhetipale*, Eikon: București, 2016, avându-l pe subsemnatul ca autor.

materie pentru care al doilea se prezintă drept *suport formal*, posibilitate de extindere a sensului original limitat, "punctual", la unul structural-funcțional. Astfel, *sunetul muzical* este materia "de umplere" pentru *sistemele de organizare sonoră*. Acest tip de relaționare între două elemente se va păstra pentru următoarele perechi conceptuale: elementul inferior – *materie* – pentru elementul superior – *formă*. La rândul lui, acest al doilea constituent al ierarhiei – *sistemele de organizare sonoră* – își schimbă accepția, din *structură* în *formă*, pentru elementul imediat superior – *schema compozițională* – cu funcție de *element organizator*.

Toate conceptele – de la *sisteme de organizare sonoră* și până la inclusiv *stilurile muzicii* – se prezintă cu o dublă funcționalitate: *structură* pentru elementul imediat inferior și *materie* pentru elementul imediat superior. Doar două concepte ale sistemului sunt monofuncționale: *sunetul muzical/zgomotul* exclusiv ca *materie* și, la rândul lui, *canonul muzicii europene* ca *formă*, adică normă și standart.

În ceea ce privește accepțiile *conținutului* (formalizabile prin binomul *formă-conținut*), drept referință istorică poate servi sintagma hanslickiană – *arabescuri sonore mobile*, cu o completare că drept conținut exclusiv al muzicii servesc chiar sunetele muzicale – o proiecție *puristă* tipic romantică, oarecum "extremistă" dar și evident reducționistă.

Drept alte două exemplificări ale accepțiilor conceptului *conținut* ar putea servi opoziția Schenker-Chominsky. Primul, muzicolog austriac, este cunoscut pentru metoda *metodei reducționiste*, în conformitate cu care analiza unei lucrări muzicale (tonal-funcționale) poate fi realizată prin înlăturarea succesivă a straturilor scriiturii și relevarea câtorva nuclee tonale care ar sta drept *nuclee generative* pentru întregul material muzical al unei lucrări date. Este evidentă aici o substituție a primordialului cu secundarul, deoarece logica organizării tonal-armonice este una de suport pentru prim-planul semantic-sugestiv al lucrării muzicale care este cel tematic. Al doilea, muzicologul polonez Joseph Chominsky, este autorul concepției sonoristice, optează pentru o atitudine integrativă, în care *toate* elementele constitutive ale unei lucrări muzicale intră în ecuația analitică și, deci, sunt incluse drept conținut.

Muzica avangardistă a secolului anterior intervine radical peste accepțiile trenante ale romantismului sau ale clasicismului vienez, deja demult anacrone, dislocându-le, dar și peste falsele dihotomii precum *formă-conținut* sau *conținut-expresie*, impunând propriile semne și sensuri. Cele trei dominante conceptuale majore ale secolului XX – atonalismul schoenbergian, sonoristica poloneză și minimalismul american, funcțională rămânând doar ultima – se prezintă ca "mulaje" de pe o cu totul altă ordine și dinamică socială decât concepțiile perioadelor anterioare. În prim planul gândirii muzicale ajung, rând pe rând, trei principii corespunzătoare celor trei concepții și anume *atomizarea* (seria), *masificarea* (masa sonoră) și, drept compensare, *simplicitatea repetitivă* (*drona*). De la muzica orientată înspre public (Barocul și Clasicismul muzical) sau ca marcă a excelenței "demiurgice" (Romantismul), gândirea muzicală se deplasează înspre lucrarea muzicală însăși ca *obiect* (ontologic), *proces* (fenomenal) și *structură* (logică). Iar preferințele publicului rămân în continuare blocate în "ritualismul" pompos și galant al Barocului, "patetismul" teatral-dramatic al Clasicismului vienez sau emotivismul fetișizat și "nevrozat" al Romantismului.

Această desincronizare este însoțită de o nu mai puțin radicală transformare a taxonomiilor conceptuale atât de ordin *compozițional*, cât și de ordin *estetic*. Ori, în planul gândirii muzicale nu se mai poate vorbi despre o *clasă* discretă de promotori privilegiați înzestrați cu atribuții elitiste (Beethoven, Wagner, același Schönberg, Șostakovici, Schnittke, Glass sau Pärt ș.a.), cu prerogative de autori și putere de înrâurire națională sau internațională, acestea din urmă apărând mult prea înguste și "insulare" dată fiind în prezent totalitatea integrativă a unui câmp cultural globalizator. Accepția ipostazei de *compozitor* absoarbe genuri precum muzica de film – Ennio Morricone, Danny Elfman, Jerry Goldsmith, Hans Zimmer, John Williams, Nino Rota, Serghei Prokofiev, Alan Silvestri, Maurice Jarre, Vangelis, Miklós Rózsa, ș.a., muzica pentru animații – Alfred Schnittke, Yoko Kano (anime), Kenji Kawai (anime), Shinji Miyazaki (anime) sau pentru jocuri computerizate – Jesper Kyd (*Assasin's Creed II*), Akira Yamaoka (*Silent Hill*), Jeremy Soule (*The Elder Scroll V: Skyrim*), Nobuo Uematsu (franciza *The Final Fantasy*), Kelly Bailey (seria *Half-Life*) și de-

a dreptul legendarul Russel Brower (*Delta Force: Black Hawk Down*, *Diablo III*, *DotA 2: The International 2019 Music Pack*, *StarCraft II*, legendar mai ales pentru seria *World of Warcraft* care include șase scenarii – *The Burning Crusade* (2007), *Wrath of the Lich King* (2008), *Cataclysm* (2010), *Mists of Pandaria* (2012), *Warlords of Draenor* (2014) și *Legion* (2016)).

Într-un asemenea context, câmpul conceptual-tipologic (de gen, stilistic și mai ales canonic) își relevă conținuturile lor drept evident vetuste (utile, poate, doar în planul instruirii didactice) și insuficiente calitativ și cantitativ pentru a acoperi plaja tipologică a momentului de actualitate. Dominante ale momentului devin cel puțin două procese majore: (1) de *multiplicare* constantă a tipologiilor, dar și (2) o nu mai puțin intensă energie de *hibridizare*. În prezent, ambele procese funcționează în regim de *autoîntreținere* și *amplificare*, dată fiind și tendința constantă de *lichiefiere* a hotarelor atât în plan identitar, administrativ, cultural și, în consecință, în plan tipologic.

Și atunci, accepția conceptului *conținut* se dovedește a fi una *multi-* sau chiar *omni-*fațetată, atingând *toate* aspectele constitutive ale unei lucrări muzicale. Tot astfel ar putea fi diferențiate și conținuturile metodelor muzicologice în funcție de focalizarea analitică pe anumite conținuturi specifice ale gândirii și existenței muzicale.

Contopind cele două scheme prezentate mai sus, pot fi deduse două orientări metodologice: (1) *muzicologia tehnicilor compoziționale* și (2) *muzicologia tehnicilor de implementare*. Ambele tipuri dețin "atributele" sistematic și istoric proprii muzicologiei în calitatea ei de *sistem taxonomic evolutiv*.

Iar luând ca și criteriu de identificare tehnica de abordare a conținutului, obținem alte două tipologii. Ambele tipuri enunțate în paragraful anterior țin de *muzicologia activă*, una formulată în termenii *obiectului* ei de studiu – lucrarea muzicală și, mai pe larg, procesele specifice gândirii muzicale. În opoziție s-ar situa o altfel de muzicologie – *muzicologia pasivă* –, formulată din contră, în termenii *instrumentului* aplicat obiectului de studiu, astfel fiind obținută *muzicologia filologică*.

3. Tipologii și evoluții

Ca fapt cultural-*științific* (fără a deține vreo semnificație *artistică*), muzicologia a fost concepută la 1885 de Guido Adler (1855-1941) (însoțit de colaboratorii săi Philipp Spitta (1841-1894) și Friedrich Chrysander (1826-1901)), fondatorul domeniului, din două tipuri de abordare complementare: muzicologia istorică și, respectiv, sistematică, aceste două titluri reflectând nu atât sensul propriu-zis al termenilor, cât mai degrabă sensul sistematizator al inițiativei lui Adler.

Tot astfel, momentul Adler (1885) ar putea fi văzut ca reluare la un alt nivel al momentului Alexander Baumgarten (1714-1762) – 1750 –, inventatorul esteticii ca știință a percepțiilor (senzațiilor) logicizate. Importantă este această preocupare pentru încadrarea științifică – noțional-discursivă, logic-rațională și analitic-descriptivă – a unui principiu (senzațiile logicizate) sau a unui întreg domeniu al gândirii și practicii umane (practica muzicii).

3.1. În fapt, ca știință a muzicii, muzicologia se naște ca tentativă de a formula științific imaginea domeniului gândirii muzicale prin împrumutul metodei din moștenirea iluministă: de la știința istoriei (tipologiile de *grupuri* sociale, conceptul *evoluției* istorice și principiul *periodizării* temporal-geografice) și, respectiv, de la știința biologiei (taxonomiile, tipologiile și principiul evoluției).

Este de remarcat faptul că muzicologia se naște ca știință tributară filosofiei *pozitivist* (Auguste Comte), considerată o ultimă fază în dezvoltarea cunoașterii umane, această fază urmând după cele *religioasă* și *metafizică*. Astfel, pozitivismul servește drept element unificator, de sinteză, a metodelor istoriei și biologiei, fiind vorba despre o abordare de tip *empiric*, critic-analitic, a datelor experienței.

3.2. Urmând ramura istorică a muzicologiei devine posibilă o istorie propriu-zisă a muzicologiei, cu toate mutațiile în egală măsură evolutiv-istorice, cât și sistematic-conceptuale. În acest sens, poate fi vorba despre cele două începuturi ale muzicologiei: momentul Adler – cu formularea conceptuală a unei noi științe și, respectiv, momentul Riemann – cu

formularea metodologică a tipologiilor de discipline academice sau, altfel spus, a reformulării disciplinelor compoziției în discipline ale muzicologiei: reorientarea de la focalizarea pe necesarul practic-utilitar înspre cercetare, diferențiere și aprofundare teoretică.

3.2.1. Ulterior, pornind de la concepția lui Guido Adler, aceste două ramuri ale muzicologiei – *istorică* și *sistematică* – determină și relevarea unor nume reprezentative pentru fiecare tip de orientare. Spre exemplu, pentru ramura sistematică este reprezentativă preocuparea muzicologului american Charles Sieger (1886-1979) sau a muzicologului sloven Oskár Elschek (n. 1931) la care am putea adăuga și *Grundriß der Systematischen Musikwissenschaft* de Albert Wellek sau *Systematischen Musikwissenschaft: Ziele, Methoden, Geschichte* (Laaber: 2011) de Wolfgang Auhagen, Veronika Busch și Jan Hemming, pe când pentru cea istorică ar fi de parcurs, spre exemplu, scrierile muzicologilor germani Herman Abert (1871-1927), Friedrich Blume (1893-1975), Carl Dahlhaus (1928-1989) sau Willi Apel (1893-1988). Ambele ramuri au fost abordate de Walter Wiora (1906-1997) în: *Historische und systematische Musikwissenschaft* (Tutzing: Schneider, 1972), articolul *Historische und Systematische Musikforschung: Thesen zur Grundlegung Ihrer Zusammenarbeit* (în: *Die Musikforschung*, 1.Jahrg., H.2/3 (1948), pag. 171-191) sau într-o altă scriere a aceluiași autor, intitulată *Methodik der Musikwissenschaft* (1970).

3.2.2. Evoluția muzicologiei ca știință a însemnat o progresivă diferențiere și cristalizare a unor noi tipuri de abordare metodologică precum cea *analitică*, de această dată pornind de la concepția normativă a lui Hugo Riemann (1849-1919). În acest sens este exemplară metoda analitică – reducția scriiturii armonice – a austriacului Heinrich Schenker (1868-1935), teoriile asupra contrapunctului ale rusului Serghei Taneiev (1856-1915) și ale danezului Knud Jeppesen (1892-1974) sau cele trei scrieri analitice ale elvețianului Ernst Kurth (1886-1946) – *contrapunctul* linear la Bach, *criza armoniei* romantice la Wagner și principiile *formelor* simfonice la Bruckner.

4. Jocul cu istoria: exerciții de inventare a trecutului ca practică de legitimare a prezentului

4.1. Muzicologia este o disciplină academică și o știință care se naște cu o istorie deja gata scrisă și care nu are nevoie de timp evolutiv pentru a și-o acumula. În această situație ar exista două interpretări:

4.1.1. Muzicologia apare ca expresie a unui quantum suficient de experiență istorică și conceptuală pentru a putea fi formulată ca domeniu al cunoașterii cu o metodă proprie, legitimată prin însăși consistența acumulărilor deja realizate până la momentul Adler-1885. Cu alte cuvinte, spre deosebire de științe precum fizica, matematica, astronomia, geometria sau chimia, toate cu genealogii complexe ancorate, s-ar putea spune, într-o ancestralitate de-a dreptul impenetrabilă, muzicologia apare în spațiul culturii europene drept o noutate conceptuală produsă de cumulara unor efecte post-iluministe în planul gândirii științifice: istoria – secționarea fluxului temporal și imobilizarea lui în "cutii" denumite etape la care poate fi adăugată imaginea profunzimii temporale, științele naturii – conceptul de ierarhie taxonomică, și, cel mai important și aparent imposibil, practica logicizării activității artistice, cu precedente în activitatea lui Giulio del Bene (transferul muzicii din quadrivium-ul numeral-cosmic în trivium-ul filologic) și Alexander Baumgarten (logicizarea senzațiilor/sentimentelor și conceptualizarea gustului pentru frumos).

"In 1885, Guido Adler, the man often credited with giving musicology its start, began his most influential article by asserting, «Die Musikwissenschaft entstand gleichzeitig mit der Tonkunst» (Musicology began simultaneously with music). Did he define *Tonkunst* as «music», or did he mean «art music»? Either way, this origin occurred very, very long ago. Since Adler's time, music historians have declared several moments of creation: 1703, the publication date of Sébastien de Brossard's *Dictionnaire de musique*; 1732, when Johann Walther's famous first dictionary of music appeared; 1768, the publication year of Jean-Jacques Rousseau's *Dictionnaire de musique*; 1776, the year in which Burney's and Hawkins's histories of music were published; and 1863, when Friedrich Chrysander published

the first volume of the *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*, (Chrysander 1863-69), maybe the first periodical that looks remotely like the *Journal of American Musicology*, or *Musikforschung*, or *Music and Letters*. But most typically, the beginning of musicology is assigned to the 1885 publication of the *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* and especially to Adler's article because it lays out, in ways that have never been totally abandoned by music scholars in the Western world (and those elsewhere influenced by this tradition), the structure and fundamental function of this field."; în: Bruno Nettl, *Nettl's Elephant: On the History of Ethnomusicology*, Urbana, Springfield, and Chicago: University of Illinois Press, 2010, pag. 3-4.

4.1.2. Muzicologia apare drept o ultimă verigă a unui lanț istoric inițiat cel puțin în Antichitatea greacă. Totul se rezumă la o "recolorare" a trecutului în termenii acestei noi științe, deoarece, în fapt, ceea ce face Adler poate fi redus la inventarea unei "umbrele" conceptuale sub care ar intra, și chiar au și intrat ca obiect de studiu al muzicologiei istorice, și Aristoxenos, și Tinctoris împreună cu Glareanus și Gafurius, și E. T. A. Hoffmann, Rousseau, Rameau și Antonin Reicha.

4.1.3. Se operează astfel cu argumentul autoreferențial și astfel slab al *similitudinii* conform căruia Pitagora ar putea fi considerat (în termenii prezentului lui Adler) și muzician-practician, dar și "muzicolog"-teoretician, pe lângă statutul de "fizician"-experimentator în ale acusticii sau mistic vegetarian, Platon – "muzicolog"-estetician, împreună cu Boethius și Martianus Capella, iar concepția lui Adler și-ar putea găsi o similitudine legitimizează tocmai în Antichitate în sistemul lui Aristides Quintilianus.

Este evident că acest tip de proiectare, în fapt o procedură de *ficționalizare recuperativă* în termenii prezentului, este singurul disponibil în ceea ce privește trecutul, deoarece coeficientul ficționalizării crește în funcție de distanța temporală până la faptul invocat (eveniment, lucrare, personalitate), exact în termenii muzicologului american Joseph Kerman atunci când el vorbește despre tradiția interpretativă:

„În absența unei tradiții interpretative internalizate, înțelegerea surselor notate de muzică occidentală de acum două sute de ani deja este echivocă, de acum cinci sute de ani – extrem de speculativă iar de acum o mie de ani, în

anumite aspecte determinate, fără nici o speranță [de a fi înțelese – O.G.]”¹

4.1.4. În acești termeni de *ficționalizare recuperativă* și în egală măsură *legitimatoare* a fost formulată nostalgia neoclasică a lui Brahms și Debussy. Tot astfel a fost formulat un alt model de *ficționalizare recuperativă*, însă de această dată polistilistic, în creația lui Șostakovici și Schnittke. În același sens – recuperativ și legitimator – a funcționat și proiectul canonic al lui Robert Schumann, prin care a fost vizat un dublu scop: primul, de natură evident nostalgică, însă mai important a fost al doilea, de instaurare a "noii ere poetice", în care cantorul orb de la Leipzig și rebelul surd de la Viena au făcut corp comun – geniul polifoniei și geniul omofoniei – în concepția canonică 48+32 de la care muzicienii romantici își declarau descendența și își afirmau întâietatea valorică drept moștenitori ai unor maieștri ai trecutului.

4.1.5. Un caz bivalent îl reprezintă recursul la imaginea lui Palestrina. În același sens *legitimator*, însă ca referință negativă, imaginea acestuia este invocată într-o dispută aprinsă între Monteverdi și Artusi. Urmând modelul dihotomic probat încă în confruntarea lui Vincenzo Galilei cu Gioseffo Zarlino (profesorul lui Artusi) – disputa între antici și moderni – Monteverdi îl invocă pe Palestrina drept conservator și retrograd în imaginea de *prima prattica* a contrapunctului modal, pe când pe el însuși se prezintă drept "progresist" și reprezentant al *seconda prattica* a monodiei acompaniate.

Într-o opoziție conceptuală radicală s-a articulat însă atitudinea lui E. T. A. Hoffmann, care în articolul intitulat *Alte und Neue Kirchenmusik* (1814) îl învecinează pe Palestrina cu Dante – un ideal al poeziei – și Rafael – un ideal al picturii, conferindu-i astfel statutul de ideal al muzicii trecutului renascentist. Însă reflexia lui Hoffmann merge și mai departe,

¹ Joseph Kerman, „A Few Canonic Variations”, în Robert von Hallberg (ed.), *Canons*, Chicago și Londra, The University of Chicago Press, 1983, p. 179: „In the absence of an internalized performance tradition, the interpretation of written records of Western music going back two hundred years is already equivocal, five hundred years highly speculative, and a thousand years in certain serious ways hopeless.”

deoarece îl extrage pe Palestrina din domeniul muzicii sacre și îl situează în zona tradiției componistice profesioniste europene drept model și provocare pentru compozitorii prezentului (incipient romantic). Însă nu este suficient, și făcând următorul pas, prin *puritatea* muzicii corale a *cappella*, în creația lui Palestrina este identificată realizarea concepției *muzicii vocale absolute*, un obiectiv doctrinar important pentru Hoffmann. Miezul acestei atitudini stă în faptul că ideea *purității absolute* funcționează întâi de toate în cazul muzicii instrumentale și în special în cazul muzicii lui Beethoven, așa cum Hoffmann a prezentat-o în celebra lui analiză a Simfoniei a V-a intitulată *Beethovens Instrumentalmusik* (1810, în *Allgemeine musikalische Zeitung*)¹. Situat între cele două imagini ale sale, Palestrina apare drept "antichitate" în atitudinea contemporanului său Monteverdi, însă deja în atitudinea lui E. T. A. Hoffmann se produce o mutație radicală, deoarece în conștiința romantică vechimea este un coeficient al ingenuității și astfel al capacității de a reprezenta într-un mod implicit sublimul. Astfel, Palestrina este confirmat drept *geniu* al Renașterii prin atributele evidente ale *exceleței profesionale*, ale *inventivității*, ale *perfectiunii tehnice* și, în consecință, ale *exemplarității* pentru întreaga etapă istorică.

4.1.6. Un alt caz este exemplar ca model al felului în care rescrierea recuperativă a trecutului este înfăptuită deja în secolul XX. Este vorba despre recuperarea valorică a lui Josquin des Prés, și tot în calitate de *geniu* al Renașterii. De această dată tentativa îi aparține muzicologului american Edward E. Lowinsky (1908-1985) cunoscut pentru colecția de scrieri intitulată *Monuments of Renaissance Music* (1964-1977), *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet* (1946) dar mai ales pentru prezidarea în 1971 a conferinței dedicate lui Josquin des Prés.

O analiză strălucită a procedurii de rescriere, reatribuire și, în consecință, de reanonizare a unei personalități artistice care a fost Josquin, este realizată de Paula Higgins, muzicolog britanic, în studiul ei intitulat *The Apotheosis of Josquin des*

¹ Steven Cassedy, *Beethoven the Romantic: How E. T. A. Hoffmann Got it Right*, în: *Journal of the History of Ideas*, vol. 71, nr. 1 (Jan., 2010), University of Pennsylvania Press, pag. 1-37.

*Prez and Other Mythologies of Musical Genius*¹ (Journal of American Musicological Society, nr. 57 (2004), pag. 543-610).

Practicile de canonizare/reanonizare reprezintă o situație uzuală în istoria modernă a muzicii europene și în acest sens pot fi considerate drept un factor de *înviorare* a dinamicii evolutive chiar începând cu perioada Iluminismului. "Monumentizarea" unor figuri proeminente precum Palestrina, Bach, Beethoven sau Wagner poate fi considerată în egală măsură drept "monetizare" valorică (standard sau referință valorică absolută) sau "titluri" ale unor proceduri de reîncărcare culturală. Spre exemplu, figura lui Palestrina este *reîncărcată* într-un mod succesiv de Monteverdi, Fux, E. T. A. Hoffmann, Giuseppe Baini (prima biografie a lui Palestrina) și până la titanica muncă de editare a operei palestriniene întreprinse de Franz Xaver Haberl și, ulterior, de Raffaele Casimiri. În termeni asemănători s-a întâmplat și cu imaginile lui Bach sau Beethoven. Așa s-a întâmplat și cu eroii muzicii culturilor naționale-regionale (Smetana, Szymanowski, Enescu, Ceikovski și Rahmaninov ș.a.). Evident, canonizarea acestor personalități a fost întâi de toate expresia nevoilor ideologice ale noilor generații de compozitori, reprezentanți, la rândul-le, a noi configurații culturale împreună cu propriile lor priorități de selecție în ceea ce privește *extragerea, reîncărcarea și reciclarea* unor figuri ale trecutului în calitatea lor de modele dar și *material de completare* pentru propriile șiruri valorice.

În acest caz, este cât se poate de normal ca într-un nou context cultural să se producă o *recidivare* a acestor proceduri de reanonizare, oricare ar fi scopul sau ținta lor. Așa s-a întâmplat, spre exemplu, în anii '50 cu figura lui Hector Berlioz *reciclată* datorită efortului întreprins de istoricul și filosoful american Jacques Martin Barzun (monografia *Berlioz and the Romantic Century*, Boston: Little, Brown and Company/An Atlantic Monthly Press Book, 1950) sau *reîmpachetarea* lui Mahler de către Leonard Bernstein "... dintr-un vestigiu al

¹ Textul este postat pe Internet și poate fi descărcat de la adresa: https://www.academia.edu/187240/The_Apotheosis_of_Josquin_des_Prez_and_Other_Mythologies_of_Musical_Genius

trecutului într-o esență a prezentului"¹, tentativă întreprinsă cu ocazia centenarului compozitorului austriac în 1960, an în care a început în egală măsură deceniul Mahler și deceniul Beatles.

Ori, reacția critică a Paulei Higgins relevă și deconstruiește tentativa lui Edward E. Lowinsky până în cele mai mici detalii, dezgolind întregul mecanism al *ficționalizării recuperative*. Iar drept punct de incizie a discursului poate servi o adevărată "cavalcadă" de întrebări legitime:

Luând drept referință genul muzicologic contemporan *studii culturale*, unul de *oglindire recuperativă* formulată în cei mai fideli termeni ai *corectitudinii politice*, "muzicologia" medievală apare drept laborator al unui muzician-practician care folosește forma scriptică al genului *tratat* doar pentru a fixa (conserva) și transmite informații aproape exclusiv tehnice. Diversitatea și profunzimea informațiilor se limitează strictamente la necesarul reclamat de cerințele serviciului liturgic, iar rigoarea *științifică* a acestor tratate se prezintă drept coeficient al rigorii și strictetei preceptelor ideologice ale acelei perioade. Anume în acest sens tratatele medievale sunt *ghiduri practice în meșteșugul compoziției*, pe când *studiile culturale* se legitimează explicit drept un *gen literar*.

De cealaltă parte a Evului Mediu – Antichitatea greacă și latină – lucrurile se prezintă la fel de puțin practic, într-o mare măsură *descriptiv-filologic*, conținutul scrierilor fiind poziționat mai degrabă drept unul de substanță filosofică, etică sau estetică, excepție făcând, spre exemplu, preocupările acustice ale lui Pitagora sau interesul direct al lui Aristoxenos pentru practica vie a muzicii.

4.2 La rândul ei, Renașterea muzicală continuă efortul normativ al muzicienilor medievali prin tratate referitoare la sistemul de organizare sonoră modal – Heinrich Glarean (1488-1563) cu *Dodecacardon*, Gioseffo Zarlino (1517-1590) cu *Le institutioni harmoniche* (1558) și *Dimonstrationi harmoniche* (1571), însă deja și la arta compoziției – Johannes Tinctoris (1435-1511) cu *Liber de arte contrapuncti*, Nicola Vicentino (1511-1575) cu *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* –

¹ David Schiff, *The Man Who Mainstreamed Mahler*, <https://www.nytimes.com/2001/11/04/arts/music-the-man-who-mainstreamed-mahler.html>

sau de sinteză – Franchinus Gaffurius (1451-1522) cu *Practica musicae* (1896) sau Vincenzo Galilei (1520-1591) cu un început de studiu al acusticii în accepția modernă a termenului. Numele celui din urmă a devenit celebru și prin disputa cu Zarlino (în scrierea *Dialogo* de la 1581), continuată prin altă dispută între Giovanni Artusi (1540-1613) cu scrierea *Delle imperfettioni della musica moderna* (1600) și Claudio Monteverdi (1567-1643) cu *Avvertimenti* la a V-a carte a madrigalelor (1605), amândouă „încleștările” servind procesul de tranziție conceptuală de la Renaștere la barocul muzical.

Această evoluție printr-o continuă autoreinventare critică – practica disputelor cu o puternică dominantă de recanonizare – poate fi considerată drept o *genealogie* axială a muzicologiei, una paralelă cu autoreinventarea critică a artelor compoziției și interpretării. Însă de abia în Renaștere poate fi surprinsă orientarea înspre teoretizare descriptivă și în egală măsură polemic-evaluativă în virtutea substanței umanist-filologice a întregii perioade. Și tot în Renaștere muzicii îi este atașat coeficientul filologic care înspre sfârșitul secolului al XIX-lea își va găsi expresia adecvată în conceptualizarea lui Guido Adler.

5. Muzicologia în expansiune: multiplicarea tipologică drept afirmare a potențialului evolutiv

5.1. Urmând orientările istorică, sistematică și analitică, o a patra metodă s-ar referi la *critica muzicală*. Sensul modern al acestei metode ar putea fi definit prin relaționarea a două personalități ca francezul François-Joseph Fétis și austriacul Eduard Hanslick. Acesta din urmă excelează cu o importantă scriere de substanță estetică – *Vom Musikalisch-Schönen* (Despre frumosul muzical), sugerând astfel atât o deschidere înspre viitoarea metodă a hermeneuticii muzicale, cât și o triunitate între critica, estetica și hermeneutica muzicală ca metode crescând din același nucleu metodologic al explicitării (noțional-discursive) a sensurilor fenomenului muzical.

În sens modern, cultivarea acestei metode a criticii muzicale drept activitate articulată profesional ar putea porni de la scrierile lui E. T. A. Hoffmann (1776-1822) (pornind de la celebra critică a interpretării Simfoniei a V-a de Ludwig van Beethoven), și continuate prin Hector Berlioz (1803-1869),

Robert Schumann (1810-1856), Adolf Bernhard Marx (1795-1866), Franz Liszt (1811-1886), Richard Wagner (1813-1883), Alexandr Serov (1820-1871), Hermann Larosh (1845-1904), Claude Debussy (1862-1918), Paul Bekker (1882-1937), Theodor W. Adorno (1903-1969) și până la contemporanii Kyle Gann (n. 1955) sau Alex Ross (n. 1968).

5.2. Imediat ulterior momentului Adler, care formulează un nou obiectiv și astfel orientează gândirea științifică în acest sens, se nasc și alte trei orientări sau subdomenii ale muzicologiei. Prin efortul austriacului Erich Moritz von Hornbostel (1877-1935) se naște *etnomuzicologia* (cu un arc evolutiv întins, spre exemplu, prin Constantin Brăiloiu (1893-1958) până la Bruno Nettl (n. 1930), prin germanul Curt Sachs (1881-1959) (împreună cu Hornbostel) este formulată știința instrumentelor muzicale – *organologia*, iar prin Hermann Kretzschmar (1848-1924) – știința interpretării actului și lucrărilor muzicale, *hermeneutica muzicală* – cu o continuare fructuoasă în scrierile lui americanului Lawrence Kramer (n. 1946), muzicolog cu deschidere înspre orientarea contemporană *New Musicology*.

5.3. Ca știință a faptelor culturale sonore, muzicologia se prezintă drept un domeniu însoțitor și de aceea secund domeniului artistic manifest, fenomenal, pe care îl cercetează și interpretează. În realitate, este vorba despre o articulare bimorfă: de învățare și de practicare (de interpretare-cercetare muzicologică-științifică). În cea de a doua fază este vorba despre posibilitatea de a formula imaginea și sensurile prin intermediul mai multor *scenarii de modelare conceptuală* (a se vedea în acest sens: Oleg Garaz, *Exerciții de muzicologie*, Cluj-Napoca: MediaMusica, 2014, Introducerea la Partea a II-a).

5.3.1. Este de remarcat faptul că până în 1885 o serie de discipline precum contrapunctul, armonia, formele și orchestrația erau definite ca discipline ale științei (și artei) compoziției, nefiind vorba despre nicio atribuție muzicologică a acestora.

5.3.2. Tot astfel au stat lucrurile și cu teoria esteticii (Baumgarten, 1750). În același șir se înscriu și o serie de științe adaptabile muzicii precum psihologia, sociologia, antropologia, etnografia sau semiotica.

5.4. În opoziție, drept o autentică știință muzicologică se prezintă a fi acustica, datând încă de la experiențele lui Pitagora (sec. VI î. H.) și de aici subdomeniile psihologiei muzicale precum domeniul receptării (muzicale) și în special metodologia cercetării auzului (muzical). Relevante în acest sens sunt scrierile muzicologului rus N. A. Garbuzov (1880-1955) precum *Музыкальная акустика* (Acustica muzicală, Moskva, 1940), *Зонная природа музыкального слуха* (Natura zonală a auzului muzical, Moskva-Leningrad, 1948) sau *Внутризонный интонационный слух и методы его развития* (Auzul intonațional intrazonal și metodele dezvoltării acestuia, Moskva-Leningrad, 1951).

5.5. Cele două grupuri constitutive ale muzicologiei – istorică și sistematică – sunt animate și puse în relație prin criteriul abordării de tip conceptual-analitic – în calitatea lui de formă sintetică, sistematic-istorică, dar și în calitate de formă practică, de aplicare a conținutului primelor două.

5.5.1. Aici este vorba despre un sistem consensual conceptual-muzicologic de referință care cuprinde totalitatea conceptelor referitoare la formele de bază ale gândirii și practicii muzicale: sistemul hexamorf, de la conceptul de sunet muzical și până la conceptul de canon. (a se vedea în acest sens Oleg Garaz, *Genurile muzicii: ideea unei antropologii arhetipale*, București, Eikon, 2016, Partea a II-a)

6. Alternative metodologice slabe ca moștenire a umanismului renescentist

6.1. Tot de la sfârșitul Renașterii datează și un eveniment care pe bună dreptate ar putea fi considerat drept determinant până și în cazul nașterii muzicologiei ca știință de substanță filologică. Este vorba despre ideea lui Giulio del Bene, membru al *Accademia degli Alterati* din Florența, care la 1856 propune transferarea muzicii din *quadriumul* disciplinelor numeral-cosmologice în *triviumul* disciplinelor filologice. Faptul în sine poate fi considerat ca o răsturnare la nivel de percepție și mentalitate a întregului imaginar care până în Renaștere

evoluează fără fisuri, crize și revoluții conceptuale¹. Drept consecințe ale acestui „puci” conceptual pot fi considerate nașterea operei și a posibilității de implementare a conceptului *stil* în gândirea muzicală, zonă până atunci inaccesibilă artelor lingvistice-filologice.

6.1.1. De aici, exact ca și în cazul celor patru parametri ai sunetului muzical², s-au articulat patru momente de emergență și încetățenire a științelor filologice în câmpul gândirii și practicii muzicale.

O primă etapă s-a constituit din implementarea în perioada Barocului a științei *retoricii*, ca proces însoțitor fiind probată și posibilitatea de a formula accepția muzicală de *stil*. Deschiderea înspre această „altoire” a retoricii în muzică, având ca mediator și miză afectele umane și realizarea lor muzicală, a devenit posibilă și în urma conceptului *seconda prattica* formulat de Monteverdi. Un moment semnificativ ar putea fi scrierea *Nuove musiche* (1602) a lui Giulio Caccini (1551-1618) relevantă în atitudinea lui analitică față de sensul retoric al ornamentației în muzica lui Girolamo Frescobaldi (1583-1643). Însă drept deschidere directă înspre realizarea de vârf a retoricii

¹ „Giulio del Bene a spus la fel de mult în 1586 când a ținut un discurs către o altă Camerata din Florența, Accademia degli Alterati, propunând ca muzica să fie transferată de la quadrivium la trivium, adică de la structura imuabilă a cosmosului medieval la relativitatea lingvistică a retoricii, gramaticii și dialecticii. În trivium, muzica devine umană și poate fi făcută infinit maleabilă prin puterea sau persuasiunea retorică.” in: Daniel K. L. Chua, *Absolute Music And The Construction Of Meaning*, Cambridge/New-York/Port Melbourne, Cambridge University Press, 1999, p. 34-35.

² Ca și construct consensual, conceptul de *sunet muzical* este constituit din patru parametri – înălțime, durată, intensitate și timbru. Această succesiune reflectă ordinea istorică în care calitățile sunetului muzical au fost inventate. Notarea precisă a înălțimilor poate fi atribuită efortului lui Guido d'Arezzo, conceptualizarea duratelor a fost realizată în secolele XIII-XIV printr-un efort cumulat al mai multor teoreticieni, intensitatea la început „terasată” (baroc) a fost dezvoltată prin inventarea procedeiilor de *crescendo-diminuendo* în lucrările Școlii de la Mannheim, iar focalizarea pe timbru datează din a doua jumătate a secolului al XIX-lea romantic, cu o continuare în creația lui Debussy și Schönberg și cu o serie de consecințe subînținse între concepția bruitistă și cea sonoristică.

în muzica lui Johann Sebastian Bach (1685-1750) poate fi considerat tratatul lui Johan Mattheson *Der vollkommene Kapellmeister* (1739), care ca o prioritate referențială îi invocă necesarmente pe Marcus Fabius Quintilianus (33-100 d. H.) cu tratatul *Institutio Oratoria* (publicat în jurul anului 95 d. H.), Marcus Tullius Cicero (106-43 î. H.) cu *De Inventione* (84 î. H.) sau tratatul *Rhetorica ad Herennium* (88 î. H.) atribuit lui Cicero.

6.2. Exact în anul morții lui Bach – 1750 – este întreprins un al doilea pas în direcția deja trasată prin „infuzarea” retoricii în muzică și anume publicarea tratatului *Aesthetica* de Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762). Ca și în cazul retoricii, procedura de adaptare a etimologiei termenului grecesc *aisthesis* (simțuri) a necesitat o deformare pentru a intra în accepția contemporană de *simț pentru frumos* și cu o posibilă formă deviantă de *gust pentru frumos*. Reacția vehementă a lui Immanuel Kant (1724-1804) – nu este posibil ca estetica lui Baumgarten să fie fondată pe legități obiective – și-a găsit o formă adecvată în cea de a treia din critici – *Critica puterii de judecată* (1790). O reacție tardivă explicit anti-Baumgarten și antiestetică în esența ei ar putea fi considerată și celebra scriere a criticului muzical vienez Eduard Hanslick (1825-1904) intitulată *Vom musikalisch schönen* (1854), o relativizare speculativă a rolului pe care, chipurile, l-ar avea sentimentele în muzică.

6.3. Al treilea pas este întreprins de August Ferdinand Hermann Kretzschmar (1848-1924) prin inventarea hermeneuticii muzicale. Devenit celebru prin scrierea ghidului său de concerte – *Führer durch den Konzertsaal* (1887-'90) –, el intră în istoria muzicologiei prin volumul intitulat *Neue Anregungen zur Förderung der musikalischen Hermeneutik* (Sugestii noi pentru promovarea hermeneuticii muzicale, 1905). Făcând legătura între cele două scrieri – ghidul și monografia –, devine vizibilă miza pe „*tălmăcirea*” de substanță speculativă a compoziției muzicale, precum și importanța încadrării ei cultural-istorice în vederea unei mai bune înțelegeri (publice). Și de această dată, ca și în primele două cazuri, noua teorie și-a găsit un adversar nemilos în persoana muzicologului german August Halm (1869-1929), dar și continuatori precum Alfred Lorenz (1868-1939), autor a patru volume cu hermeneutica operei wagneriene (*Das Geheimnis der Form bei Richard*

Wagner), acesta din urmă discreditat pentru simpatiile lui față de regimul nazist. Această metodă a *hermeneuticii muzicale* ar putea fi considerată drept un prototip metodologic pentru orientarea contemporană de substanță (ideologic-estetică) postmodernă *New Musicology* (Joseph Kerman, Susan McClary, Rose Rosengard Subotnick, Daniel Leech-Wilkinson, Gary Tomlinson, Lawrence Kramer) cu o predilecție pentru metoda speculativ-comparativă și genul de *studii culturale* cu problematizări postmoderne din feminism, minorități sexuale, postcolonialism sau poststructuralism.

6.4. Un ultim pas este întreprins deja la începuturile postmodernității prin inventarea semioticii muzicale ca știință care se ocupă de descifrarea potențialului de sens (sugestiv, narativ) al semnelor implicate în ecuația unui text (muzical, noțional, vizual etc.). Începând cu Charles Sanders Peirce (1839-1914) și Ferdinand de Saussure (1857-1913) – ambii considerați ca fondatori ai semioticii – și până la Roland Barthes (1915-1980), Algirdas Julien Greimas (1917-1992), Yiuri Lotman (1922-1993) și Umberto Eco (1932-2016), acest domeniu al cunoașterii științifice s-a prezentat – ca și celelalte trei anterioare: retorica, estetica și hermeneutica – drept o știință filologică în esența ei și interpretativ-speculativă ca metodă. În fapt, semiotica se ocupă de mecanismele generative-conotative care duc la producerea semnelor în procesul de constituire a sensurilor, dar și de consensul social privind inventarea a însăși semnelor și asimilarea conotațiilor care decurg din această procedură de atribuire semantică.

Însă aceste două marcate ale originii – lingvistica (știință noțional-discursivă) și metoda comparativ-speculativă – devin cu atât mai vizibile atunci când semiotica este scoasă înafara domeniului său originar – lingvistica – și este, spre exemplu, aplicată muzicii. Și atunci chiar în pofida unor realizări importante deja în câmpul *semioticii muzicale* prin idei și monografii aparținând lui Kofi Agawu (n. 1956), profesor la Princeton University, Jean-Jacques Nattiez (n. 1945), Anthony Newcomb (n. 1941) sau Eero Tarasti (n. 1948), semiotica împreună cu retorica, estetica și hermeneutica se prezintă drept forme analitice *slabe* mai ales în contextul în care în gândirea și practicile contemporane se produce o deplasare de la muzica

notată (de la tradițională modernă la grafism) înspre muzica *performată* (fără notație).

Slăbiciunea acestor patru discipline nu este una metodologică, deoarece preceptele deja sunt elaborate, probate și rodite în câmpul lingvisticii și filologiei, două domenii fără o substanță și o descendență comună cu muzica.

Comentariu 1. Spre exemplu, sunt nelipsite de interes, deși în egală măsură și lipsite de relevanță, încercările de a edifica taxonomia genurilor muzicale pornind de la taxonomia genurilor literare. Un anacronism provenit din atitudinea romantismului viciat în profunzime de *literaritate* și *filologism*. Numitorul comun fiind, evident, cuvântul *gen*, însă accepțiile semantice, precum și descendența sunt bătător la ochi de eterogene. Iar în muzică, spre deosebire de lingvistică, termenul *gen* este interpretabil la propriu și nu la figurat. Printr-o atribuție arhetipală, *gen* trimite direct la *masculin* și la *feminin*, care prin *corp* (vizibil, diurn, solar) și *voce* (invizibil, nocturn, lunar) orientează înspre *coregrafic* și *cantabil*.

După cum a afirmat J. J. Rousseau în *Eseu despre originea limbilor* (1781), acestea două – *mișcarea* și *vocea* – sunt cele două "semne sensibile" capabile să acționeze asupra simțurilor sau două posibilități de a lansa "apeluri". De asemenea, vocea și corpul participă la ecuația sincretică limbaj-poezie-muzică (în opinia lui Rousseau) sau, mai precis, la trinitatea mișcare-cânt-rostire (opinia noastră). De abia în secolul al XVIII-lea emerge al treilea *gen* – *instrumentalul*, ca posibilitate de a depăși pragurile limitative *cardiac* (privind coregraficul) și pe cea *pulmonar* (privind cantabilul). În fapt, era vorba despre sublimarea raționalistă a masculinului și femininului (ca semne ale materialității, corpul însuși fiind reprezentat drept mecanism) în instrumental ca formă de realizare a *muzicii pure* și *absolute*.

Comentariu 2. Chiar dacă ambele – și limbajul noțional, și muzica – folosesc, spre exemplu, sunetul vocii, în ambele cazuri funcția sunetului este diferită și după cum o arată chiar Lévy-Strauss (în *Crud și gătit. Mitologice I*, 1969), în limbaj este vorba despre caracterul său pur instrumental, de *vehicol* fără nici o participare semantică (decât, poate, cea modulatorie-intonațională), pe când în muzică sunetul este chiar *materia* din care se "țese" corpul unei lucrări muzicale.

În opoziție cu antropologia structurală a lui Lévy-Strauss s-a situat "știința" freudiană a psihanalizei, o derivație *filologică* a practicii clinice din domeniul psihiatriei. Spre deosebire, însă, de abordările muzicale strălucite ale antropologului francez, încercările de psihanaliză a artei în general și a muzicii în particular au eșuat în derizoriu, chiar dacă drept numitor comun ar putea fi scos în evidență conceptul *arhetip*. Ca exemplu oarecum salvator al analizei arhetipale în domeniul gândirii muzicale pot sta, spre exemplu, ideile și scrierile lui Gilbert Durand, dintre care câteva atrag atenția: *Structurile antropologice ale imaginarului* (1960), *Imaginația simbolică* (1964), *Figuri mitice și chipuri ale operei* (1979), dar mai ales *Arte și arhetipuri* (1989), cu analize spectaculoase a imaginarelor mozartian și wagnerian.

Concluzie:

În esență, în cazul muzicologiei este vorba despre știința și, în special, despre tehnica generării de *scenarii de modelare conceptual-discursivă* (fiecare cu propria metodologie și cu propria identitate ca disciplină constitutivă a câmpului muzicologic) a sensurilor discursului sonor cu referire la criteriul de conținut¹: aspectele structurale și expresiv-sugestive, sau mai precis, a faptului sonor articulat cultural precum actul componistic, actul interpretativ și inclusiv actul muzicologic însuși. Într-un al doilea sens, urmând muzicologiei aplicate pe act, este vorba despre muzicologia aplicată pe notația muzicală (partitura), acestei prime etape urmând posibilitatea unei muzicologii orientate pe actul pur – performance – fără existența vreunui document doveditor precum notația.

¹ Prin conținut înțelegem tot ceea ce conține o compoziție muzicală în aspectele ei structurale-morfologice, semantic-programatice și în cele sugestiv-expresive. Ar fi vorba despre o complexă dialectică a înrâuririi biunivoce între constituenții structurali și sugestivi ai unei lucrări muzicale care de altfel funcționează drept atribute ale finalității sonore. Astfel, așa cum a subliniat chiar Eduard Hanslick în celebra lui scriere *Vom musikalisch schönen* (Leipzig: Rudolph Weigel, 1865) drept conținut exclusiv al muzicii pot fi considerate doar totalitatea notelor/sunetelor folosite de compozitor într-o lucrare – *arabescurile sonore mobile*. Însă nu poate fi negată cu atâta hotărâre hanslickiană și funcția sugestivă a materialului sonor intențional organizat de către compozitor în vederea realizării și a unei funcții sugestive.

În final, urmează interpretarea surselor referitoare la evoluția gândirii și practicii muzicale: diversitatea tipologiilor de texte noțional-scriptice despre muzică precum: tratate (de orientare didactică), scrieri analitice-monografice sau manifesturi (*Arte dei rumori* de Luigi Russo sau *Music as Gradual Process* de Steve Reich), studiul altor tipuri de text (non-științific) care oglindesc evoluția gândirii muzicale – memorii, jurnale, corespondență (spre exemplu, între Prokofiev și Șostakovici sau Șostakovici și Britten), interviuri și convorbiri (ca model servind discuțiile lui Stravinski cu Robert Craft), producții propriu-zis literare cum sunt *Jean-Christophe* de Romain Rolland, *Lupul de stepă* de Hermann Hesse, *Primăvara sacră* și *Concertul baroc* de Alejo Carpentier sau *Novecento* de Alessandro Baricco ș.a.) sau cinematografice (proiectele de operă-film ale lui Franco Zeffirelli).

Aplicând concepția lui Guido Adler drept grilă de lectură sau "vitraliu" prin care am privi mai ales înspre trecut, observăm efectul "galvanizant" al *sindromului Adler* pentru toată istoria anterioară a *gândirii asupra muzicii* pe care acesta o re-inițiază printr-o simplă aplicare a proaspăt inventatului termen *Musikwissenschaft*. Întregul traiect istoric subîntins de la atenianul Damon Muzicianul și până la feminista americană Susan McClary devine astfel muzicologic. Născută prin încrucișarea metodelor istoriei și biologiei, noua disciplină științifică s-a trezit cu o impresionantă biografie de-a gata, chiar dacă o semnificație a acestei invenții a fost și confirmarea supremației culturii europene și a culturii omului alb în general în contextul imperial-colonial al sfârșitului de secol XIX.

Nu în ultimul rând, inventarea muzicologiei a constat în legitimarea și recuperarea valorică, întâi de toate, a întregii culturi muzicale europene. O cu totul altă problemă a fost că acest cadru servea drept reprezentativ mai ales pentru momentul istoric în care a fost formulat (sfârșitul de secol XIX) și care nu (prea) corespundea nici epistemologic, dar nici axiologic contextelor istorice pe care și le propunea pentru recuperare. Pentru respectarea, chiar și formală, a veridicității, de-construcția științifică trebuia însoțită de o la fel de științifică re-construcție recuperativă a totalității datelor specifice contextului din care era extras obiectul de studiu.

Într-un sens mai restrâns, tânăra muzicologie adleriană și-a construit obiectul concentrându-se pe personalitățile și producțiile genilor muzicii, un grup restrâns și astfel privilegiat de artiști, "olimpienii", selectați din mai multe epoci conform unui ansamblu de criterii valorice standardizate și care din anumite considerente (genetice-vocaționale, etice-devoționale și implicit conjunctural-

sociale) au ajuns să se impună și să ocupe "Olimpul" artei muzicale în calitate de referințe valorice absolute.

Fie că era vorba despre modelul teocratic (Palestrina și într-o măsură mai mică Bach), fie despre cel aristocratic (Mozart și într-o măsură mai mică Beethoven), democratic-republican (de la Beethoven la Berlioz), imperial (Wagner, Ceaikovski și deloc surprinzător – Mahler) sau al unei culturi naționale (Grieg, Dvořák, Smetana, același Mahler cu dubla lui identitate culturală iudaico-germană, reluată în alt context ideologic de Schnittke), criteriul principal de selecție era *notorietatea* creației în calitatea ei de expresie a perfecțiunii profesionale, dar, mai ales, a intereselor ideologice și politice de grup: biserica catolică (Palestrina), ideile masonice și în egală măsură iluministe (într-un fel diferit Mozart și Beethoven), ideea pangermană (Wagner) sau ideologia unei culturi etnocentrice (Chopin, într-o măsură mai mică Liszt, Glinka, Mussorgskii, același Ceaikovski sau Sibelius). Dat fiind canonul schumanian 48+32 (Bach și Beethoven) și standardul valoric nu mai jos de geniu, sarcina muzicologiei în a-și selecta "panteonul" de nume referențiale și în egală măsură "panoplia" repertorială drept obiecte de studiu se prezenta drept una relativ simplă. În fapt, era vorba despre o *muzicologie a genilor* cu formele și genurile aferente standardizate și ele (considerate expresii de vârf ale gândirii muzicale) precum *contrapunctul palestrinian* sau *bachian*, *sonata* și *simfonia beethoveniană*, *opera mozartiană* sau *verdiană*, ori *drama muzicală wagneriană*. Dar era vorba și despre o *muzicologie* orientată politic, una aservită regimului și nevoilor culturale ale acestuia.

Evident, era vorba și despre un *canon* al muzicii europene – exponent fidel al unei *politici culturale* –, unul în care la acel sfârșit de secol XIX nu a intrat, spre exemplu, nicio *femeie*¹, multe dintre ele fiind rude ale unor renumiți compozitori bărbați: *Fanny Mendelssohn* (1805-1847), *Clara Schumann* (1819-1896), Cécile Chaminade (1857-1944), Germaine Tailleferre (1892-1983), Hildegard von Bingen (1098-1179), *Alma Mahler* (1879-1964), Nadia (1887-1979) și Lili Boulanger (1893-1918), *Elsa Respighi* (1894-1996), *Nadejda Rimskaya-Korsakova* (1848-1919), *Valentina Serova* (1846-1924), *Ruth Crawford Seeger* (1901-1953), Grazyna Basewicz (1909-1969), *Imogen Holst* (1907-1984), Galina Ustvolskaia (1919-2006), Myriam

¹ A se vedea în acest sens *Gender and the Musical Canon* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993) de Marcia J. Citron.

Marbe (1931-1997), Felicia Donceanu (1931), Doina Rotaru (1951) sau Sofia Gubaidullina (1931)¹. A devenit evident, în primul rând, că în domeniul muzicii un *canon masculin* este un canon al *muzicii masculine*, iar în al doilea rând, acest canon masculin este doar un fragment *ficționalizat politic* al unui canon muzical mult mai extins.

La fel – într-un consens mutual al nerostirii – s-a prezentat și situația compozitorilor de orientare sexuală netradițională precum Samuel Barber (1910-1981), Leonard Bernstein (1918-1990), Benjamin Britten (1913-1976), Van Cliburn (1934-2013), Aaron Copland (1900-1990), John Corigliano (1938), Hans Werner Henze (1926-2012), Vladimir Horowitz (1903-1989), Wanda Landowska (1879-1959), Harry Partch (1901-1974), Francis Poulenc (1899-1963), Piotr Ilich Ceaikovski (1840-1893), Michael Tippett (1905-1998), Georg Friedrich Händel² (1685-1759), Jean-Baptiste Lully (1632-1687), Arcangelo Corelli (1653-1713), Camille Saint-Saëns (1835-1921), Franz Schubert (1797-1828), John Cage (1912-1992), Gian Carlo Menotti (1911-2007) și, poate, Frédéric Chopin (1810-1849).

Aceste două categorii – *feminist* și *gay musicology* – s-au afirmat, chiar în pofida autoritarismului masculin persistent, de abia în postmodernitate, însă cum ar fi de recuperat o a treia – o muzică și, implicit, o muzicologie a cândva exclușilor pe criterii rasiale (Asia chino-japoneză, arabă și indiană, dar mai ales a continentului african?). Și aici în prim-plan iese disciplina *etnomuzicologie*, care spre deosebire de cea tradițională "bicefală" (istoric-sistematică, orientată mai mult pe faptul muzical conservat prin notație), se ocupă de *culturile* (încă) *vii*, practicabile în contextul existenței cotidiene imediate și nu într-un cadru "ritualic"-instituționalizat. În locul vizitării unei *biblioteci cu partituri* sau a unei *interăretări ritualizate*, etnomuzicologia reclamă acțiunea numită *expediție* în spațiul existenței acelei culturi muzicale. Numită și *comparativă* (*comparația de lucrări muzicale – în special cântece folclorice – în scopuri*

¹ În prezent, problema este depășită măcar prin extensia tot mai mare, de la an la an, a listelor cu nume recuperate de femei-muzicieni. Drept exemplu, aici poate servi (cel puțin) căutarea pe Internet după propoziția-cheie *list of the greatest women composers* sau *list of female composers by birth date*: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_female_composers_by_birth_date

² A se vedea în acest sens *Händel as Orpheus: Voice and Desire in the Chamber Cantatas* (Harvard: Harvard University Press, 2004) de Ellen T. Harris.

*etnografice*¹, la care le-am adăuga și pe cele *antropologice*), această muzicologie s-a manifestat întâi de toate drept una *recuperativă* atât în planul culturilor etnice europene, cât și într-un plan global, cuprinzând toate culturile numite *tradiționale* sau *regionale*.

Ori, situația apare drept o "capcană", deoarece pentru a fi identificați, spre exemplu, drept *compozitori* (Scott Joplin, Duke Ellington, Wynton Marsalis sau Florence Price, cu toții de origine afro-americană) sau *muzicologi* (cum este cunoscutul muzicolog de origine africană – Republica Ghana – Kofi Agawu și, spre exemplu, Joseph Hanson Kwabena Nketia, considerat primul muzicolog african), pentru reprezentanții unor canoane culturale (etnice-rasiale) non-europene, unde nu există definiții nici măcar aluzive la formulările europene, șansa de a fi *compozitor* sau *muzicolog* se oferă doar între limitele accepțiilor europene, incompatibile cu cele chinezești, arabe, indiene și, în special, cu cele africane, în care nu există nici ideea și nici terminologia compatibile. Cu alte cuvinte, o persoană dintr-un spațiu cultural extra-european își asumă identitatea de *compozitor* sau *muzicolog* doar asumându-și definiția europeană și ca atare fie prin abandon, fie prin alterarea propriilor valori culturale².

Însă menținerea acestui criteriu (canonul muzical politizat drept masculin) devine imposibilă într-o societate deja demult atomizată, mai întâi pe criteriul industrializării și, drept consecință, a urbanizării galopante, urmând dispariția "gettourilor" coloniale și, drept consecință, invadarea metropoliilor de către cei cândva colonizați, ca în final totul să sucombe într-o devălmășie globalizată, postmodernă, digitalizată și, drept consecință, postumanistă a hibridizării tuturor cu toți ceilalți. În actualitate teoria *geniului artist* apare drept una desuetă și în orice caz deloc corectă politic; genuri precum simfonia, sonata, opera sau cantata ajung și ele anacronice și în orice caz nu mai poate fi vorba despre forme *pure* ale acestor genuri valabile cândva într-un trecut deja prea îndepărtat.

Trăim chiar într-o *oglinďă* perfectă a trecutului clasic, romantic și chiar modernist, existăm într-o perioadă a metanarațiunilor detronate. Ne situăm într-o artă muzicală *fără genii* (cel puțin declarați), unde în niciun caz nu mai poate fi vorba despre taxonomii

¹ Bruno Nettl, *Nettl's Elephant: On the History of Ethnomusicology*, Urbana, Springfield and Chicago: University of Illinois Press, 2010; *Introducere*, pag. XX.

² *Tonality as colonizing force in African Music*, conferință susținută de Kofi Agawu la Princeton University în 19 februarie 2009. https://www.youtube.com/watch?v=z_sFVFsENMg

cu stiluri, genuri sau forme decât unele intens hibridizate, iar foarte apreciat este un manierism reductibil la iscusința de a mixa semne ale acelor stiluri, genuri și forme cândva atât de metanarative, însă în habitaturi artistice atât de diferite de cele filarmonice precum cinematografia, animația, EDMC (Electronic Dance Music Culture) al cluburilor și stadioanelor sau jocurile computerizate. De la van Beethoven la van Buuren.

Locuim într-o realitate tot mai puternic de-ideologizată (religios și politic), fără partizanate partinice de orice fel, din moment ce acestea deja demult sunt substituite printr-un fel de post-Capitalism cultural și artistic postmaxist, unde drept valoare autentică poate fi considerat doar succesul comercial, opera de artă își pierde calitatea de obiect estetic și devine "marfă" cu valoare negociabilă, artistul cu toată arta lui devine prestator de servicii, iar relația hegeliană stăpân și sclav este reformulată în producător și consumator, și asta într-o lume a industriei și pieței intitulate eufemistic drept una culturală. Altfel spus, pentru a supraviețui, Beethoven va trebui să învețe să se vândă.

În acest sens, drept *muzicolog* ar putea fi considerat economistul francez Jacques Attali (n. 1943), un talentat promotor al mondialismului (volumul *Une brève histoire de l'avenir*, Fayard, 2009), dar și autor al unui volum dedicat muzicii – *Noise: The Political Economy of Music* (Minneapolis-London: Minnesota University Press, 1985). De remarcat este faptul că prefața volumului este semnată de Fredric Jameson, critic literar și teoretician marxist american, iar postfața de Susan McClary, reprezentată a orientării *New Musicology*, dar și a muzicologiei feministe.

Și chiar dacă declarată drept *wissenschaft* (știință), concepția adleriană și-a exercitat funcția normativă într-un mod invaziv de monopolizare atât a trecutului care începând cu 1885 nu mai putea fi reprezentat decât doar muzicologic, cât și a viitorului, deoarece *proiectul Adler* a devenit normă și lege exclusivă în ceea ce privește imaginea, structura și conținuturile unei *științe a muzicii* pe care astăzi o cunoaștem drept *muzicologie*.

O ultimă interogație se refera la un ansamblu de adevăruri pe cât de vizibile, tot pe atât de simple și, mai important, stringente actuale: cum ar trebui formulată identitatea științifică a muzicologiei contemporane, una deja deloc adleriană; care i-ar fi criteriile atâta timp cât muzicologia ca proiect științific a fost inventată în imperiul austro-ungar, în accepția de știință europeană și ca expresie a supremației culturii (albe și masculine) europene; care i-ar putea fi preocupările astăzi, din moment ce muzicologia nu ar mai putea fi

acceptată drept o știință fundată ca domeniu pe cultul geniului-artist și pe bibliotecile repertoriale produse de către aceștia, dar și cu metoda și scopurile "calibrate" pe continua reconfirmare a valorii propriilor liste canonice?

Sugestii bibliografice:

A. Monografii:

1. COCA, Gabriela, *De la Bach la Britten: muzicologie aplicată*, Cluj-Napoca, Yorkie Copy Center, 2008
2. DAHLHAUS, Carl, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln, Musikverlag Hans Gerig, 1977
3. DeWHITT, Mitzi, *Aristoxenus's Ghost: An Ancient Metaphysical Mystery Solved*, Bloomington: XLibris Corporation, 2004
4. GROUT, Donald Jay, *A History of Western Music*, New York: W. W. Norton, 1960
5. LEVIN, Flora R., *Greek Reflections on the Nature of Music*, Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2009

B. Articole:

6. BLUME, Friedrich, *Muzicologia istorică în epoca noastră* (traducere), dactilografiat, Cluj-Napoca: biblioteca Academiei de Muzică "Gheorghe Dima", lg
7. ELSCHKE, Oscar, *Probleme actuale ale sistemicii muzicologice*, dactilografiat, Cluj-Napoca: biblioteca Academiei de Muzică "Gheorghe Dima", lg
8. WIORA, Walter, *Metodologia muzicologiei*, dactilografiat, Cluj-Napoca, biblioteca Academiei de Muzică "Gheorghe Dima", 1974, lg

Articole în reviste:

9. CASSEDY, Steven, *Beethoven the Romantic: How E. T. A. Hoffmann Got it Right*, în: *Journal of the History of Ideas*, vol. 71, nr. 1 (Jan., 2010), University of Pennsylvania Press
10. GARAZ, Oleg, *Considerations about the two Beginnings of the European Musical Culture: The Idea of "Europeanity" between Antiquity and the Middle Ages*, in: *Musicology Papers* (AMGD, Cluj-Napoca), nr. 1/2014
11. GARAZ, Oleg, *The European Musical Canon between Hypothesis and Concept*, în: *Musicology Today*, București, nr. 22, aprilie-iunie 2015
12. GARAZ, Oleg, *Musicology as an Evolutionary System of the Musical Thinking Categories: Proposal for a Methodological Hermeneutical Approach*, in: *Musicology Papers* (AMGD, Cluj-Napoca), nr. 1/2015
13. GARAZ, Oleg, *Hărțile, labirinturile și grădinile muzicologiei* (în: *Muzica*, București, nr. 4/2015)
14. HIGGINS, Paula, *The Apotheosis of Josquin des Prez and Other Mythologies of Musical Genius*¹ (*Journal of American Musicological Society*, nr. 57 (2004)
15. SEEGER, Charles, *Toward a Unitary Field Theory for Musicology*, in: *Bulletin of the American Musicological Society*, Vol. 9-10 Jun., 1947 (p. 16)

¹ Textul este postat pe Internet și poate fi descărcat de la adresa:
https://www.academia.edu/187240/The_Apotheosis_of_Josquin_des_Prez_and_Other_Mythologies_of_Musical_Genius

Culegeri și articole în culegeri:

16. GARAZ, Oleg, *Ars musicologica* (interviu cu Ferenc László, *Poetica muzicală*, Cluj-Napoca: Casa cărții de știință, 2003)
17. GIGER, Andreas și MATHIESEN, Thomas J. (ed.), *Music in the Mirror: Reflections on the History of Music Theory and Literature for the Twenty-First Century*, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2002
18. KERMAN, Joseph, „A Few Canonic Variations”, în Robert von Hallberg (ed.), *Canons*, Chicago și Londra, The University of Chicago Press, 1983
19. YOUNG, Bell și REES, Helen (ed.), *Understanding Charles Seeger, Pioneer in American Musicology*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1999

SUMMARY

Oleg Garaz

Six exercises of postadlerian musicology

Within just a few sections, a number of problems are presented, problems belonging to the epistemological – analytical musicology – a definition of this subject, a vision presented by comparison over the adlerian musicology for which a possible personal systematic accedes - , and also a number of context placement from the descriptive-hermeneutical point of view – playing with history/histories of musicology, the active/applied status (compositional) and the passive/descriptive (literary) status, the topic of a genius musician and the critical liberation from the white male torment by the exit towards other subjects already placed in the postmodern era – feminist musicology, gay and postcolonian musicology. Also, in this text, the idea of a semantic plurality is present, regarding the term *musicology*, a term that above all it is an heuristically (recovering-cumulative) function of the musical thinking that can and must be assumed by both the composer (as an engendering function) and the performer (as a reiteration). The identity of a musician is, therefore, a tri-unitary one, comprising all three functions. Only later, in the manifest filed of the objective reality one can activate the function of analytical *instrument* (the exploratory postulate), a deductive *technique* of content comprehension (the critical postulate) and a type of preservation and knowledge-forming purposes (the teaching postulate). Acknowledging the true relations between musicology as a musical thinking function, a descriptive-analytical technique and a teaching-scientific discipline of study ensures the possibility of a complete acceptance of what Ioan Petru Culianu defined as a *toolbox for an explorer of the imaginary*.