

STUDII

Narativitate și anti-narativitate muzicală

Corneliu Dan Georgescu

Nu poate fi trecut cu vederea faptul că muzica narativă – oarecum peiorativ numită și „muzică anecdotică” – nu se bucură de o apreciere deosebită. Nu se are în vedere muzica însoțită de text, ci tocmai muzica instrumentală pură, deoarece este vorba mai ales de „povestiri” sau „anecdote” la nivel pur muzical.

Într-o nuvelă a lui Hermann Hesse, un „puritan al muzicii bune” descrie cu mult profesionalism un concert, în care, alături de piese de Bach și Beethoven, spre sfârșitul programului „se vine în întâmpinarea marelui public”, programul cuprinzând și câteva piese de salon „plăcute, distractive, *narative*”. În această afirmație este sintetizată o întreagă concepție despre valoarea mai redusă a unei anumite muzici. În același sens, dacă Franz Liszt era convins că noblețea muzicii instrumentale are de câștigat într-un poem simfonic datorită contactului cu opere importante ale literaturii universale, Carl Dalhaus, pornind de la E. T. A. Hoffmann, se referă la faptul că „muzica pură, autonomă, instrumentală are acces la Infinite, la Absolut doar prin abstracțiunea ei și renunțarea la idei extramuzicale”. [Unsel 2015:7] Același autor afirmă că „muzica cu program tinde să justifice incoerența formei.” [Dalhaus 1978:279-290, în: Houben 1994:161]

Aceste judecăți au motivația lor estetică și sociologică care nu va fi discutată aici; ce ne interesează în acest moment este faptul că *ele nu pun în discuție capacitatea narativă a muzicii*, ci susțin indirect ideea că *există atât muzică narativă*

cât și *ne-narativă* și încearcă să stabilească o ierarhie între ele. Voi reveni la sfârșitul studiului de față asupra acestei poziții. Dar s-ar putea vorbi și de existența unei *muzici anti-narative*, chiar dacă noțiunea nu este uzuală, ca de o formă aparte de narativitate; aceasta nu trebuie confundată cu muzica *ne-narativă*. Raportul între o muzică *narativă*, o muzică *ne-narativă* și o muzică *anti-narativă* ar putea fi exprimat convențional prin raportul între +X, 0 și -X.

Ce înseamnă însă „o muzică narativă“ și ce înseamnă de fapt „narațiune“ sau „a povesti“ în general? Va trebui să apelăm la literatură pentru a clarifica unele noțiuni de bază în acest domeniu.

Pentru un bun început, se recomandă a se evita două greșeli uzuale făcute cu prilejul unei discuții în jurul temei narativității în literatură: prima, *a limita aplicarea acestei noțiuni doar la roman*, forma clasică de narativitate unanim acceptată, a doua, de *a trasa o linie prea categorică de demarcație între narativitate și non-narativitate*.

„Im Interesse einer intermedialen Öffnung des Konzeptes des Narrativen empfiehlt es sich dabei von vornherein, zwei Probleme einer Teil ‚klassischer‘ literaturwissenschaftlicher Narratologie zu meiden: zum einen eine Orientierung ausschließlich an einer Form des Erzählerischen, wie sie insbesondere im weitgehend favorisierten Modellobjekt klassischer Narratologen, dem Roman, vorliegt d.h. an einem erzählvermittelten Erzählen, zum anderen eine gewissermaßen ‚fundamentalistische‘ binäre Oppositionsbildung zwischen narrativ und nicht-narrativ.“ [Wolf, în Unseld 2008 :19]

Conform celor mai recente teorii, povestirea aparține „dotării de bază a comunicării zilnice“. Premiza necesară este, pe de o parte, existența unei „istorii“ de povestit, pe de alta, existența unui „orizont de cunoaștere comun între povestitor și ascultător“. [Lehmann, în Döhl 2015:245-246] Comunicarea de toate zilele reprezintă de fapt o povestire sau o serie neîntreruptă de povestiri. Obiectul unei teorii a narativității l-ar

constitui *orice fel de text narativ* – de la literatura epică, la descrieri de călătorie, interviuri, amintiri, articole de ziar, filme, comics, bancuri. [<https://de.wikipedia.org/wiki/Narrativ> – 12.09.2018]. De ce nu și o scrisoare, o rețetă de farmacie, indicațiile de folosire a unui aparat casnic etc. – practic, *orice text*? Și asupra acestei idei voi reveni, deoarece, pe de o parte, nu este vorba nediferențiat chiar de orice text, iar pe de altă parte, nu este vorba numai de texte.

Teoria narativității sau *naratologia* este o mixtură interdisciplinară a științelor umaniste, a culturalogiei și a științelor sociale care are ca obiect analiza științifică a unei povestiri, a unui *text narativ*.

Rădăcinile nartologiei se regăsesc în unele contribuții ale formalistilor ruși și praghezi din jurul anilor 1920. Noua teorie a fost dezvoltată începând cu 1915 și reluată după 1950 prin structuralism. Contribuția structuralistă, cu unele completări, a rămas până azi esențială. Teoreticienii importanți au fost Gérard Genette, Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Roman Jakobson, Iuri Lotman, Tjetan Todorov și Paul Ricœur. Naratologia este parțial întregită prin contribuția semioticii. Poststructuralismul a criticat teoria respectivă, dar a și dezvoltat-o decisiv. În anii 60-70 în special structuraliștii francezi s-au ocupat intensiv cu problematica respectivă, anul 2000 aducând cu sine o adevărată renaștere a acestei noi științe.

Muzicologia s-a interesat abia după 1980 în mod explicit de acest domeniu, Anthony Newcomb [Newcomb 1987] fiind inițiatorul unei noi direcții. [Lodes 2013:367-368]

Schema formală a unei povestiri ar cuprinde în mod normal o *expoziție* (în care „figurile” sunt prezentate), o *secțiune principală* (în care se dezvoltă acțiunea până la atingerea unui *climax* sau a unei *pointe*), urmând apoi o *încheiere*. Această schemă provine din analiza clasică a dramei și se bazează pe premise formulate încă de Aristotel și sintetizate de Gustav Freytag. [1863]

În acest context pot fi luate în considerare, între altele, trei categorii ale dimensiunii temporale ale unei povestiri:

1. privind *ordinea* evenimentelor povestite. Se pot avea în vedere: *izocronia* (coincidența timpului povestirii cu timpul real), *anacronia* sau *acronia* (lipsa de concordanță între timpul real al evenimentelor și cronologia narării lor, respectiv situarea acestor evenimente „în afara timpului“), *prolepsa* (anticiparea a ceva; *prolepsa* poate fi *externă*, *internă* sau *completivă*); *elipsa* (omiterea unor elemente care nu sunt absolut necesare pentru înțelesul comunicării);

2. privind *durata* acestor evenimente: *comprimarea* sau *dilatarea* timpului, *pauza*;

3. privind *frecvența* lor: caracterul lor *singular* sau *repetitiv* (ceva ce s-a petrecut o singură dată se povestește repetat), *iterativ* (evenimentul însuși se repetă).

În afară de aceste situații, se mai poate vorbi de un *timp prezent*, *trecut* sau *viitor* al povestirii față de evenimentele povestite (forme de *anacronie*). Se mai pot lua apoi în considerație: *modul* (distanța, perspectiva povestitorului față de povestirea sa), *vorbirea directă* sau *indirectă*, *stilul monologat*, *dialogat* sau *impersonal*, *focalizarea* (precizia raportului între cele povestite și cele întâmplate), *poziția persoanei povestitorului* (participant sau nu la evenimente). [după Genette: 1994, în: <https://de.wikipedia.org/wiki/Erz%C3%A4hltheorie> – 10.09.2018]

În încercarea de a găsi un sens foarte general al noțiunii de „narativitate“, ar trebui deci acceptat faptul că „a povestii“ înseamnă pur și simplu „a mijloci o informație în mod structurat“. Ce fel de informație este, cum este ea mijlocită, în ce fel este structurată mijlocirea etc. ar fi detalii, de analizat în mod echitabil doar după ce se precizează tipul de informație ce este comunicată: text, imagini, muzică, ce fel de text, de imagini, de muzică? Pentru că o informație poate fi mijlocită nu numai prin cuvinte, ci și prin imagini sau sunete. Revenind astfel la muzică: nu este de așteptat să regăsim aceleași

presupuse calități narative în *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss, în *Eroica* beethoveniană, în *Kunst der Fuge* de Bach sau într-un gamelan indonezian, într-o muzică electronică modernă sau într-o improvizație de jazz (pentru a ne limita doar la muzica instrumentală). Va trebui să privim foarte flexibil noțiunea de narativitate. Deci: întrebarea „ce înseamnă ‚narativitate‘ în muzică?“ ar trebui reformulată astfel: „ce înseamnă ‚narativitate‘ în *această anumită muzică?*“

În căutarea unei metode de cercetare a eventualelor calități narative ale muzicii se apelează întâi de toate inevitabil la experiența corespunzătoare acumulată de cercetarea literară. În acest sens voi aminti și comenta în cele ce urmează câteva idei.

Astfel, condițiile de îndeplinit ca un text să fie considerat o „povestire“ în sens strict ar fi următoarele:

1. existența unui *povestitor*; 2. existența unui *adresant al povestirii*; 3. *evenimente* ce se desfășoară în timp, ca *obiect* al povestirii; 4. o *dezvoltare progresivă* a povestirii; 5. expunerea *relațiilor cauzale* și a *direcționării teleologice* ale povestirii; 6. *structurarea* curgerii celor povestite; 7. descrierea *acțiunii*; 8. descrierea *persoanelor* participante ca „actori“; 9. o *construcție* a povestirii bazată pe „așteptări“, care sunt apoi îndeplinite sau contrazise; 10. un „*arc de tensiune*“ între expunere, peste „criză“, către rezolvare.

„1. ein Erzähler; 2. ein Adressat der Erzählung; 3. Ereignisse, die in der Zeit verlaufen, als Gegenstand der Erzählung; 4. eine progressive Entwicklung der Geschehnisse; 5. Darstellung kausaler Verknüpfung und teleologischer Ausrichtung der Geschehnisse; 6. Strukturierung des Ablaufs der erzählten Ereignisse; 7. Handlungsbeschreibungen; 8. Beschreibung von Personen als Akteuren; 9. erzählerisches Aufbauen von Erwartungen, die erfüllt oder enttäuscht werden; 10. Spannungsbogen von der Exposition über die Krise zur Auflösung.“ [Mohr, în Döhl 2015:321]

O adaptare a acestei aparent complete liste de elemente narative la domeniul muzicii se poate efectua fără greutate, înlocuind de exemplu povestitorul cu un compozitor, adresantul cu publicul, descrierea acțiunii cu desfășurarea formei muzicale, persoanelor participante („actorii”) cu temele și motivele muzicale etc. O asemenea paralelă mecanică ne va spune însă prea puțin despre calitățile narative specifice muzicii.

Această schemă este însă pusă sub semnul întrebării chiar și în literatură. Deoarece cel târziu odată cu începutul secolului al XX-lea se pot regăsi în artele temporale *forme artistice pregnant anti-narative*, în cadrul cărora nici în mod direct, nici indirect, în sens figurat, s-ar mai povesti coerent ceva. „Ulysse“ de James Joyce este o colecție de fluxuri ale inconștientului, în care acestea se înșiră unul după altul, se amestecă, întrerup, suprapun sau confruntă. În acest fel de monolog interior se poate afla ceva despre starea psihică încă nefiltrată a subiectului, înainte ca acesta să se implice într-o situație de tip povestire.

„Spätestens seit Beginn des 20. Jahrhunderts lassen sich in allen Zeitkünsten stark ausgeprägte antinarrative Werkformen finden, bei denen weder in einem direkten noch in einem übertragenen Sinne ‚Geschichte‘ erzählt werden. James Joyce Ulysses ist eine Niederschrift von Bewusstseinsströmen, in denen sich Wahrnehmungen, Gedanken, Assoziationen, Handlungen und Gespräche aneinander reihen, vermischen, unterbrechen, überlagern und verfransen. In dieser Art des inneren Monologes erfährt man etwas über den ungefilterten psychischen Zustand des Subjekts, bevor er sich auf eine Erzählsituation einlässt“. [Lehmann, in Döhl 2015:249]

Înainte de toate însă, *jocul cu timpul*, care este astfel inițiat și stimulat, se dovedește a fi un domeniu de acțiune ideal pentru muzică sau pentru oricare altă artă temporală, cum ar fi dansul, teatrul, filmul. În acest sens s-ar putea vorbi de *anti-narativitate* ca de o formă specială de narativitate. Ea nu poate

fi explicată însă decât prin referire la *narativitate* și doar după o înțelegere deplină a acesteia; deoarece *anti-narativitate* nu înseamnă *lipsa narativității* (după cum am mai arătat, concret: după cum -3 nu semnifică lipsa unei cifre, ci existența unei cifre cu valoare contrară lui $+3$), ci un anumit fel de „narativitate de semn contrar”, în care elementele ei specifice sunt prezente, dar contrariate sistematic. *Narativitate* și *anti-narativitate* sunt noțiuni complementare și pot acționa ca atare într-o muzică sau compoziție anumită. În cele ce urmează, voi subînțelege prin noțiunea de „narativitate” global atât narativitatea cât și anti-narativitatea, o diferențiere fiind doar în anumite cazuri necesară.

Narem este o noțiune introdusă de Gerald Prince [Prince 1982] și sugerează o evidentă înrudire cu noțiuni cum ar fi acelea de *fonem*, *morfem*, noțiuni ce aparțin instrumentariului clasic al lingvisticii. Fiecare element al unei povestiri, egal de ce natură (subiect, context, timp, personaje, element de stil etc.) este numit *narem*. Între aceste *nareme*, unele sunt „*nareme* centrale”, care aparțin grupului esențial de trăsături caracteristice ale unei povestiri, și altele „*nareme* marginale”, generale, mai puțin importante. [Wolf, în Unseld 2008:23] Noțiunea pare riscată prin definiție: cum se pot amesteca nediferențiat toate aceste nivele atât de diferite? De precizat însă: este vorba de a încerca să se cuprindă *toate* nivelele unei povestiri și nu de a le amesteca, ci de a le enumera, în vederea orânduirii lor într-o structură ierarhică.

Vezi tabelul „Narreme – werkinterne Merkmale prototypischen Erzählens”. [Wolf, în Unseld 2008:25], adăugat la sfârșit.

Prin caracterul său abstract, acest model pare mai potrivit pentru o aplicație în domeniul multimedial, inclusiv muzica, deoarece orice motiv, temă, segment de formă, element de structură, procedeu de dezvoltare, efect, element de stil, indicație de interpretare sau orice altă calitate specific muzicală ar putea fi privită ca *narem* și astfel, luată în considerare pentru o analiză sistematică a unei „povestiri muzicale”. O transferare a unei teorii definite pe literatură ar putea fi astfel realizată prin

stabilirea liberă a *naremelor* specific muzicale.

Dacă cercetarea literară și lingvistică este considerată ca un fel de avangardă a științelor umaniste, nu este însă de așteptat ca ea să ne ofere răspuns la toate întrebările. Deoarece, așa cum am mai afirmat, informația implicată într-o narațiune poate proveni și din alte surse decât cele verbale. Analizele naratologice se orientează adesea în ultimul timp *transmedial* și *transdisciplinar*, iar noțiunea de „narrative turn“ a devenit curentă în științele umaniste. [Lodes 2013:268] și exprimă tocmai extinderea înțeleșului pe îl are o narațiune: *narativitatea* nu mai este legată exclusiv de literatură.

În acest sens, o serie de noi idei contribuie la deplasarea accentului pus în cercetarea informației implicate într-o narațiune. Noțiuni ca acelea de „iconic turn“, „pictorial turn“, „imagic turn“, „visualistic turn“, semnaleză o deplasare a accentului în direcția vizualului.

[https://de.wikipedia.org/wiki/Ikonische_Wende – 10.10. 2018]

În general, termenul *iconic turn* introdus de Gottfried Boehm în 1994, urmărește considerarea unei *logici proprii a imaginilor*. [Nani 2013:405] Celelate noțiuni au fost formulate ca atare de William John Thomas Mitchell în 1992, Ferdinand Fellmann în 1991, respectiv Klaus Sachs-Hombach în 1993, urmând în principiu modelul noțiunii de „linguistic turn“ [https://de.wikipedia.org/wiki/Linguistische_Wende-10.10.2018], care semnalase la vremea sa o redirectionare a analizei din punctul de vedere al filozofiei la cel al analizării textului literar *în sine*. În mod analog, noile noțiuni semnaleză creșterea importanței acordate factorului vizual în contextul transmiterii informației. Prin aceste noțiuni se întregeste proiectul unei redirectionari radicale – de la „linguistic turn“ spre un „media turn“.

Un „musical turn“, așa cum a fost el intuit de către unii filozofi în secolul al XIX-lea, fără a fi numit ca atare, ar putea atrage atenția de la comunicarea verbală obișnuită, strict rațională (activă și într-o povestire) în direcția unei limbi doar aparent mai abstracte, o *limbă a formelor și emoțiilor*, a unui „joc“ special între *narativ* și *anti-narativ*. De exemplu, se vorbește uneori despre

considerarea muzicii ca un roman [Mohr: 2015:328]; am putea însă la fel de corect vorbi despre *roman ca despre un anumit fel de muzică*, dacă avem în vedere calitățile abstracte, pur formale ale povestirii implicate într-un roman, calități care ar defini inițial caracterul narativ al muzicii.

Nu este însă de mirare că, în principiu, aplicarea la muzică a unor noțiuni, care – cu toată flexibilitatea lor – lasă să se simtă încă relația lor cu textele vorbite și cu modul lor de reprezentare, conduce la rezultate decepționante. Ideal ar fi de găsit noțiuni care să nu fie fixate pe o legătură de natură referențială între o *reprezentare* („plot“) și un *reprezentat* („content“).

„Es kann nicht verwundern, dass die Anwendung eines Erzählbegriffs, der trotz aller Schlankeit immer noch einen unverkennbaren Bezug auf sprachliche Texte und deren Repräsentationsweise aufweist, auf Musik, zu negativen Resultate führt. [...] Nahe liegt die Suche nach einem weiteren Erzählbegriff, der nicht auf einen referenzialistischen Begriff von Darstellung [...] ‚plot‘] und von dargestellten Ereignissen [...] ‚content‘] fixiert ist“ [Lehmann: 2015:327]. Aus diesem Gesichtspunkt könnte man über *Narrative Archetypen* [Lehmann 2015:331] sprechen.

După Anthony Newcomb, acest lucru ar deveni posibil doar odată cu noțiunea de „plot-archetype“ sau „narrative-archetype“. Aceste arhetipuri nu ar fi texte și în niciun caz exclusiv elemente verbale, ci *date generale conceptuale*, care ar fundamenta orice expunere.

„Dass Musik erzählen kann, wird laut Anthony Newcomb anhand des Konzepts des ‚plot-archetype‘ oder ‚narrative- archetype‘ deutlich. [Mohr Mohr 2015:331] These archetypes are not texts. They are by no means exclusively verbal. They are more generally conceptual“ [Newcomb 1992:119]“

În consecință, însăși desfășurarea formei sonată – privită ca o formă a mișcării, modificării, evoluției controlate a temelor

– s-ar manifesta prin construcția unei *povestiri a fluxului muzicii, a dezvoltării ideii muzicale*. Astfel se poate ajunge la noțiunea de narativitate doar prin interpretarea datelor strict muzicale, fără a se apela la elemente străine muzicii. Ideea renunțării la orice fel de alte date cu excepția celor aparținând muzicii pentru explicarea acesteia este o idee deloc nouă, ea poate fi întâlnită în perioade diferite și diferit formulată, de exemplu la un teoretician muzical tradiționalist cum ar fi Eduard Hanslick [Hanslick 1854] sau la un filozof modernist cum ar fi Gunnar Hindricks. [Hindricks 2014]

„Die Interpretation der Sonatenform, die eine Form der Bewegung, Veränderung musikalischer Themen ist, vollzieht sich unweigerlich in der Konstruktion einer ‚Geschichte‘ der sich im Verlauf der Sonatenform entwickelnden ‚musikalischen Idee‘, des Hauptthemas [...] Damit kommt das Narrative in die musikalische Interpretation, ohne das irgendetwas anderes als das musikalische Material und seine Veränderung und Entwicklung in der musikalischen Form des Sonatenhauptsatzes und dessen Weiterentwicklungen thematisiert würde“. [Lehmann, in Döhl 2015:329]

Dacă asemenea elemente narrative sau anti-narative (un început, o desfășurare, un final, respectiv construirea unor „așteptări“ care pot fi inversate, respectiv frustrate sau satisfăcute imediat sau prin „ocolșuri“ etc.) sunt relativ simplu de reliefat într-o muzică tonală clasică, punctul de vedere nu mai este atât de convingător în cazul unei muzici atonale, aleatorice sau al unei muzici etnice tradiționale.

„Wie jede Erzählung hat auch eine musikalische Komposition einen Anfang, einen Verlauf und ein Ende. Entscheidend ist, dass sich in der Musik ebenfalls Erwartungen aufbauen lassen, die sich enttäuschen oder sich, auf vielen spielerischen Umwegen erfüllen lassen. Dieses Vermögen besitzt vor allem die tonale Musik, die an eines Grundton ausgereicht ist und in der Spannungsgefälle zwischen konsonanten und dissonanten Akkorden gibt.“ [Lehmann, in Döhl 2015:248]

Modelelor analitice enunțate, care privesc în principiu

optimist calitățile narative ale muzicii, va trebui să le opunem o părere contrarie: este remarcabil faptul că tocmai un semiotician renumit cum este Jean-Jacques Nattiez neagă total aceste calități. După el, muzicii îi lipsește posibilitatea de a se referi la obiecte extra-muzicale, de a reprezenta cauzalitatea și perspectiva unui povestitor care folosește limbajul verbal, deci și capacitatea de a povesti ceva. Receptorii și-ar putea însă construi ocazional, după Nattiez, o „povestire proprie pe baza muzicii audiate“. Muzica ar declanșa doar un „impuls narativ“ și ar ocaziona, pe baza unor anumite analogii cu limbajul verbal, o construcție narativă pe care ascultătorul ar proiecta-o apoi asupra muzicii. Nattiez nu se referă la anti-narativitate, ci refuză muzicii *orice* calitate narativă obiectivă.

„Bemerkenswerterweise ist gerade von einem Musik-Semiotiker, Jean-Jacques Nattiez, prominent verneint worden, Musik könne erzählen. Der Musik [...] fehle die Referenzialität auf außermusikalischen Objekte, die Möglichkeit der Repräsentation von Kausalität und die Erzählerperspektive einer Verbalsprache [...] Die Rezipienten können sich aber, so Nattiez, durchaus gelegentlich aus dem Gehörten eine Art Erzählung konstruieren. [...] Musik löst einen ‚narrativen Impuls‘ aus und veranlasst, ‚stimuliert‘ uns aufgrund bestimmter struktureller Ähnlichkeitsbeziehungen zur verbalsprachlichen Narration zur Konstruktion von Narrativen, die wir wiederum auf die Musik projizieren.“ [Nattiez 1990:221-230; Nattiez 2011:35, nach: Mohr 2015:329]

Cu alte cuvinte: „*povestirea*“ *are loc în capul ascultătorului și este opera lui*, muzica în sine nu poate oferi decât „forme de interes structural-estetic“.

„Die Erzählung [findet] allenfalls subjektiv in den Köpfen des Hörers statt [...], die Musik selbst [kann] aber nur in formal-strukturell-ästhetischer Hinsicht vom Interesse sein“. [Lodes 2013:367]

Nu suntem departe de poziția lui Arnold Schönberg, care, la începutul secolului al XX-lea, pretindea că, în cadrul *Verein für musikalische Privataufführungen/Societatea pentru execuții*

muzicale private, societate organizată de el la Viena, *prezentarea muzicii să fie realizată exclusiv prin descrierea structurilor muzicale*, deoarece doar acestea sunt conținute în mod obiectiv în muzică. Astfel se pun bazele acelei concepții care consideră oarecum „neserioasă” orice descriere a muzicii care se îndepărtează de expunerea strictă a structurii ei muzicale.

„Dem Verbalisieren von Stimmungsgehalten beim Hören der Musik stellte er eine neue Rezeptionshaltung entgegen, ein Hören, dem das *Verstehen* der Musik zugrunde lag – (rationale) Analyse anstelle von (emphatischer) Narration. Die Folgen dieser Entwicklung für die Musikgeschichte des 20. Jahrhundert [...] sind beträchtlich, zum einen, da ‚erzählende‘ Musik [...] weiterhin in Verdacht steht, nicht ‚ernst‘ zu sein, zum anderen, da trotz zahlreicher Vorstöße noch immer keine methodische Gangart gefunden wurde, narratives Potential von Instrumentalmusik grundlegend und überzeugend zu beschreiben.“ [Unselde 2008:8-9]

Conform acestui punct de vedere, tot ce nu este structură muzicală sau o descriere obiectivă a ei ar fi un element *exterior* muzicii, adăugat ei de un auditor izolat sau de o tradiție. Dar nu reprezintă adesea unele „elemente exterioare” date esențiale în înțelegerea muzicii, inseparabile de ea? Etnomuzicologia confirmă faptul că percepția corectă, înțelegerea deplină a unei muzici – deci și a eventualelor ei calități narative – *nu poate avea loc decât în contextul în care ea se desfășoară în mod tradițional*: un *raga*, un *maqam* comunică ceva numai receptorilor inițiați și numai în mintea lor poate avea loc acel proces care s-ar putea numi „înțelegerea sensului narațiunii muzicale”: de exemplu, faptul că un anumit *raga* este potrivit doar orelor de dimineață sau la miezul nopții sau însoțește o zeităte în timpul unei acțiuni. Pentru un *outsider* există doar structurile muzicale, care pot semnifica cu totul altceva sau pot să nu semnifice nimic.

Astfel devine și mai clar faptul, până acum sugerat, că o *narațiune presupune participarea activă atât a povestitorului cât și a auditorului*, dar și faptul că este practic greu de separat

ceea ce „povestește“ muzica („contribuția povestitorului“) față de ceea ce se poate povesti despre muzică („contribuția auditorului“). În timp ce acest punct de vedere este fundamental pentru semiotică, el a fost acceptat de naratologie abia în perioada ei „post-clasică“. [Loders 2013:373]

Considerând însă narativitatea dintr-o perspectivă mai largă, această dualitate privește dealtfel orice comunicare, nu numai pe cea muzicală. Chiar dacă acest ultim comentariu relativizează în oarecare măsură afirmația categorică a lui Nattiez, această concluzie are marele merit de a releva importanța rolului fiecărui participant (povestitor, auditor cu o experiență proprie, context cultural, tradiție) la o comunicare narativă.

Un comentariu mai puțin conventional, care va suscita o nouă precizare în acest sens: Este probabil nu numai faptul că orice comunicare verbală sau artistică are o valoare narativă, dar s-ar putea afirma chiar și faptul că orice obiect „povestește“ ceva despre el. Astfel, un obiect amorf cum ar fi o piatră, ne „povestește“ istoria sa – de exemplu, generarea sa într-o epocă preistorică, funcția sa ca fund de ocean sau creastă de munte, eroziunea sa de către ploii, drumul său pe albia unui fluviu etc. Evident, trebuie să acceptăm ca „erou“ nu un personaj antropomorf, cum se subînțelege de obicei, ci un obiect neînsuflit. Dar tocmai acest caz extrem ne obligă să ne corectăm punctul de vedere. Există aici, în această „poveste a pietrei“, o mulțime de informații, inclusiv o structură temporală, o evoluție, o formă. Dar sunt aceste informații obiective, aparțin ele într-adevăr pietrei? Nu sunt ele mai degrabă proiecția unor noțiuni științifice, deci ale unor cunoștințe umane (eventual temporar valabile) asupra acestui obiect? Deoarece, pentru cine nu are nicio idee de geologie, piatra va fi numai piatră și nimic altceva. Dar poate că cel puțin structura ei chimică este obiectivă? Ea este obiectivă – ca și proveniența ei geologică de altfel – dar numai pentru cineva care are idee de substanțe fizico-chimice (și de denumiri cum ar fi acelea de calciu, siliciu, carbon, care denumiri „spun ceva“ doar celor inițiați). Dimpotrivă, pentru un locuitor al Africii s-ar putea

ca piatra să „povestească“ ceva despre zeitățile pustiului sau despre strămoși.

Deci, se pare că are dreptate Nattiez, când pretinde că nu muzica povestește ceva, ci *noi povestim despre ea*, și noi „povestim“ ceea ce știm noi sau putem noi concepe. Dar fără „impulsul narativ“ dat de o anumită muzică, de un text, de o piatră, nici „povestirea“ noastră nu ar avea loc. Poate o formulare mai corectă ar fi aceea, că *într-o povestire participă o serie întreagă de componente obiective și subiective, indisolubil legate între ele*.

Noțiunea critică în jurul căreia se concentrează discuția referitoare la capacitatea narativă a muzicii este *caracterul ei referențial*. Contestat de Nattiez, recunoscut de Newcomb, este necesară o analiză mai atentă a acestuia. Prin *caracter referențial, capacitate referențială sau referențialitate* se înțelege posibilitatea de *a se referi într-un limbaj, la obiecte străine acestuia* (așa cum vorbirea obișnuită se poate referi la orice obiect „din afara ei“, un cuvânt desemnând de exemplu un obiect, o calitate, o acțiune); din acest motiv, se vorbește și despre *etero-referențialitate*.

În fapt, așa cum vede chiar semiotica și în pofida unor afirmații contrare radicale, muzica deține totuși o anumită *calitate etero-referențială specifică*, se poate deci referi la ceva străin ei. Ar fi vorba de folosirea *simbolică* a unor semne, litere, denumiri (de exemplu, sunetele numite în teoria muzicală germană B-A-C-H pentru Johann Sebastian Bach), de diferite forme de *iconicitate* (de exemplu prin conotația realizată prin imitația acustică a unor fenomene naturale, cum ar fi păsările, tunetul, valurile) sau prin *iconicitate diagramatică* (sugerarea prin mijloace melodice, ritmice, dinamice, de exemplu a mersului sau galopului, a unei lupte sau prin citarea unor fragmente caracteristice a unui anumit context, de exemplu al marșului, fanfarei, bisericii, a unei perioade istorice, de exemplu a evului mediu, sau a unei regiuni geografice, de exemplu a Japoniei), în fine prin *referențialitatea sa emoțională* necontestată (exprimarea bucuriei, tristeții). [Wolf, în Unseld 2015:29-33] În aceste cazuri nu ar mai fi vorba de subiectivitate

pură, deși uneori, pentru a „recunoaște” referențialitatea, este necesară o anumită informație prealabilă.

Un exemplu care demonstrează combinația greu de disecat între date obiective și cunoștințe culturale subiective îl reprezintă analiza narativității conținute în cantata „Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria“ op. 91 de Beethoven, cantată ce glorifică înfrângerea lui Napoleon de către generalul englez. Interpretată în primă auditiie la 8 decembrie 1813, împreună cu simfonia a 7-a a aceluiași compozitor, cantata abundă în detalii sugestive, care descriu pe rând armata engleză, pe cea franceză, lupta, răniții, victoria. Este poate unul din motivele pentru care această cantată este considerată în general a nu se situa la nivelul simfoniilor, concertelor, cvartetelor, sonatelor beethoveniene. Chiar dacă spectatorii timpului au fost antrenați și impresionați de sugestivitatea muzicii (realizată prin tobe, trompete, tunuri, citate muzicale), unele detalii au putut fi trecute cu vederea. Dacă armata engleză era sugerată prin citate binecunoscute din „God Save the King” și „Rule of Britania”, cea franceză nu era sugerată prin „La Marseillaise”, așa cum ar fi fost de așteptat, ci printr-un citat din mult mai puțin semnificativa melodie „Malborough s'en va-t-en guerre”. De ce nu a folosit Beethoven melodia revoluției franceze, la modă în acel timp? În acest dat obiectiv există o informație de natură contextual-narativă, care însă nu poate fi decodată fără cunoștințe speciale referitoare la epoca respectivă: „La Marseillaise”, melodia revoluției franceze, era strict interzisă în monarhia habsburgică și citarea ei ar fi condus la interzicerea execuției lucrării. Deci Beethoven a ales de nevoie o altă melodie pentru sugerarea armatei franceze. Oricum, compoziția lui Beethoven rămâne un adevărat model de „narativitate clasică” exprimată pe diferite planuri: prin titlu, program, iconicitate, referențialitate, context. Ceea ce nu înseamnă că ea „se ridică” astfel la nivelul unei simfonii ale aceluiași compozitor, simfonii lipsite de orice calitate narativă. Cum se poate explica aceasta? Este „de vină” caracterul ei narativ, subiectul prea concret („anecdotic”) sau muzica în sine?

Există însă și cu totul alte puncte de vedere referitoare la narativitatea muzicală, care consideră de exemplu *rolul vocilor* într-un discurs muzical (vocile fiind asimilate cu personajele unei drame) sau *rolul interpretului* ca „povestitor“, alături de compozitor: narațiunea muzicală nu ar rezulta în niciun caz numai din ceea ce există în partitura muzicală, deoarece fiecare interpretare a ei o redă altfel. [Lodes 2013:374] După cum rezistența feministă împotriva hegemoniei masculine (exprimate prin opoziția temei prime „masculine“ și a celei secunde, „feminine“ sau chiar în opoziția major-minor, căreia i se opune nici mai mult nici mai puțin decât faptul că, ocazional, cele trei idei ale formei de sonată sunt numite „idei mamă“, deci au o sorginte feminină...), aduce o undă de actualitate și poate și de umor în cercetarea naratologiei muzicale. [Lodes 2013:370]

Cercetarea narativității muzicale, relativ tânără, este încă o temă foarte aprins dezbătută, fără a se fi ajuns la o concluzie. Contextul este și rămâne, tocmai din această cauză, deschis la noi păreri, ipoteze, argumentări.

Rezumând, am putea afirma totuși că repertoriul de mijloace narative specifice muzicii s-ar extinde de la (1) simpla *succesiune a structurilor muzicale* (expunerea, „povestirea“ *pur obiectivă* a desfășurării formei) prin (2) multiple *forme specifice de iconicitate* indicând o eventuală *referențialitate contextuală* (cum ar fi evocarea păsărilor, a bisericii, a Africii, a Imperiului Roman etc.) [Wolf 2008:30] până la (3) *referențialitatea emoțională pur subiectivă*, dar specific muzicală (exprimarea triumfului, tristeții). La acestea se pot adăuga ca un fel de anexă *date narative nespecifice muzicii*, cum ar fi un titlu sugestiv, un text sau un program literar. O analiză a narativității muzicii ar trebui să aibă în vedere însă atât date structurale cât și aspecte semantice, atât contribuția propriu-zisă a muzicii cât și pe cea a receptorului. [Lodes 2013:367]

Nu este ușor de imaginat o muzică lipsită complet de absolut orice calitate narativă, deoarece simpla succesiune a structurilor muzicale ar reprezenta o primă formă, elementară, de narativitate muzicală. Altfel spus, la fel cum precizează cercetarea domeniului în literatură, nici în muzică nu există o

graniță netă între narativitate și non-narativitate, o noțiune „se dizolvă” imperceptibil în cealaltă.

În ceea ce privește anti-narativitatea muzicală, ea ar consta în negarea, distorsionarea datelor expuse mai sus în repertoriul de mijloace narative specifice ale muzicii: de exemplu, funcții tradiționale ca *start*, *final*, *culminație* pot fi inversate, hipertrofiate sau dimpotrivă, anulate, structurile muzicale pot fi astfel alese, încât o „povestire” a lor să nu aibă sens, o anumită formă să nu poată fi percepută și descrisă (ca în cazul unei muzici repetitive, un caz special de „muzică atemporală” bazată pe principiul de construcție iterativ), iconicitatea poate fi deformată până la absurd prin asociații derutante, eventuala referențialitate contextuală sau emoțională „pervertită” până la sugestii dificil de tradus în limbajul noțional (de exemplu, un galop foarte lent sau cu ecou, un marș funebru asociat cu zgomote evocând un ștrand sau o bucătărie). Dacă proceduri anti-narative se pot recunoaște mai mult sau mai puțin izolat și în literatura modernă, „jocul” sistematic cu ele, eliberat de orice logică uzuală, pare a fi apanajul necontestat al muzicii.

Revin la o idee enunțată deja pe prima pagină a acestui text: necesitatea de a se analiza doar *o muzică anumită* și a nu se discuta *in abstracto*, deci, necesitatea de a accepta indirect existența nu a unei singure forme, ci a *mai multor forme de narativitate muzicală*. În acest sens, în cele ce urmează voi încerca – pornind de la câteva muzici anumite – să descriu câteva tipuri concrete de narativitate muzicală ce ar putea fi recunoscute în creația nouă românească.

Am afirmat de multe ori faptul că muzica românească modernă apare – cel puțin în cele mai bune momente ale evoluției ei – din perspectiva europeană, ca fiind foarte diversă, chiar contradictorie din unele puncte de vedere, o muzică într-o neobosită efervescentă creatoare. Din acest motiv, ea reprezintă un material ideal pentru schișarea unei tipologii a narativității muzicale. Pe de altă parte, acest material ideal divers nu poate fi abordat, „controlat”, dacă nu se apelează la un punct de vedere sintetizant, care să poată vedea caracterele ei

principale în spatele unor forme de existență practic infinit de variate. Dar a generaliza înseamna și a sărăci... Tocmai aici există riscul pe care trebuie să mi-l asum acum. Voi porni de la schițarea unor tendințe actuale ale muzicii românești descrise prima oară în 1990, schițare de mai multe ori reluată, completată și desigur încă imperfectă, ca orice clasificare [Georgescu 1990-2013]; dar nu cunosc o altă privire sintetică mai potrivită pentru demersul meu prezent.

Principalul țel al expunerii ce urmează este acela de a demonstra că *un anumit tip de muzică implică un anumit tip de narativitate*, deci că nu se poate vorbi despre o „narativitate muzicală” în general.

Voi avea în vedere patru tipuri de narativitate muzicală.

a. Narativitatea de tip **contemplativ** (caracter liric, visător, static, nedirecționat)

Naremele specifice ei ar fi: lipsa marilor contraste dramatice, a efectelor teatrale, caracterul emoțional, visarea difuză, idilismul, poezia, non-agresivitatea, linia melodică expresivă, flexibilă, cursivitatea discursului muzical, culoarea fină, nuanțată, sugerarea unui peisaj domol, blând sau a unor emoții similare; variațiunile subtile, echilibrul formei, ocazional ecouri din romantismul german, impresionismul francez, lirismul românesc. Acest tip de narativitate are o veche tradiție în cultura românească, nici pe departe numai în muzică (vezi Eminescu sau Luchian). În exemplele muzicale anexate la sfârșitul expunerii, narativitatea de tip contemplativ ar fi reprezentată de piesele A1, B1, C1.

b. Narativitatea de tip **expozitiv** (caracter obiectual, structuralist, constructivist, direcționat)

Naremele specifice ei ar fi: succesiunea unor structuri muzicale pregnante, dramatismul propriu, evoluția dinamică, marile contraste, efecte, interesul pentru material, pentru tehnica de compoziție sau pentru sunet, pentru principiile de organizare, relațiile matematice între înălțimile sunetului, duratele sale, relativa indiferență emoțională, eventual modernismul agresiv, ecouri ale avangardei occidentale. Și în

acest caz – de fapt, forma „normală” de narativitate – există o consistentă tradiție literară, exprimată prin opere cu caracter epic sau dramatic (romane, nuvele, piese de teatru). În exemplele muzicale anexate, narativitatea de tip expozitiv ar fi reprezentată de piesele A2, B2, C2.

c. Narativitatea de tip **reflexiv** (caracter analitic, „arhetipalist”, esențializant)

Naremele specifice ei ar fi: explorarea relației între natură și cultură, interesul pentru dimensiunea obiectivă, neutră, impersonală a muzicii, pentru sursele ei psihologice, comune ipotetic pentru întreaga umanitate, indiferent de zona geografică sau perioadă istorică, caracterul universal, respingerea anecdoticului, a sentimentalismului, interesul pentru forța structurilor muzicale și efectul lor psihic în general, eventual minimalismul esențializat cu tangențe ezoterice. Dacă se poate recunoaște un caracter narativ în această muzică, ceea ce „se povestește” este mult mai abstract. Inițiatorul acestui tip în cultura românească ar putea fi considerat Brâncuși. În exemplele muzicale anexate, narativitatea de tip reflexiv ar fi reprezentată de piesele A3, B3, C3.

d. Narativitatea de tip **ludic** (caracter parodic, caricatural, comic, absurd)

Naremele specifice ei ar fi: exhibiționismul, tangențe cu neo-dadaismul, suprarealismul, plăcerea de a exagera, de a face circ, interesul pentru povestirea unor anecdote, pentru șocarea spectatorului prin surprize, asociații neașteptate, ilogice, amestecuri de limbaje, referințe la alte arte, interesul pentru *kitsch*, ironie, banal, dar și pentru creativitatea eliberată de orice constrângere; dacă se apelează la soluții moderniste sau convenționale, ele au o altă semnificație aici. Și acest tip de narativitate – din multe puncte de vedere, opus celui liric, contemplativ – are în cultura românească o veche tradiție și nu poate fi în niciun caz fi considerat neserios, dacă ne gândim la scriitori ca I. L. Caragiale, Tristan Tzara sau Eugen Ionescu. Această muzică ar reprezenta domeniul de predilecție atât al narativității cât și, mai ales, al anti-narativității. În exemplele

muzicale anexate, narativitatea de tip expozitiv ar fi reprezentată de piesele A4, B4, C4.

Am putea vorbi deci despre următoarele tipuri de narativitate: **contemplativ**, **expozitiv**, **reflexiv**, **ludic**, tipuri ce nu sunt comparabile unul cu celălalt, deoarece ele sunt definite în planuri diferite. Un caracter narativ pregnant ar deține tipurile **expozitiv** și **ludic**, mult mai puțin evident în tipurile **contemplativ** și **reflexiv**, iar elemente anti-narative se pot recunoaște în tipul **reflexiv** și mai ales în tipul **ludic**.

Reamintesc că este vorba doar de modelări ideale; deci nu este de așteptat ca ele să poată fi exemplificate, reprezentate perfect, „în stare pură”, de către vreun compozitor, ci doar să fie recunoscute ca o tendință dominantă într-o anumită muzică sau chiar numai într-o compoziție anumită. Ele nu epuizează realitatea muzicală românească. Pe de altă parte, ele nu se reduc numai la ea: le putem găsi pretutindeni, în diferite forme și combinații. Nu poate fi vorba de o ierarhie între aceste tipuri de narativitate sau altele similare.

În încheiere, revenind la ideea expusă inițial referitor la calitățile narative ale muzicii și la nuanța depreciativă care colorează noțiunile de muzică narativă sau „muzică anecdotică”: nu narativitatea în sine este astfel subestimată, ci *narativitatea ieftină, banalitatea, convenționalul*, aspecte ce au determinat probabil asocierea uzuală, dar deloc obligatorie, între „narativ” și „lipsă de spiritualitate”. Deoarece muzica poate fi superficială, ne poate povesti nimicuri, ne poate amuza, dar poate fi capabilă și să ne impresioneze profund, să mijlocească, să ne relateze *ceva special, inexprimabil altfel*, să zicem, să ne „vorbească” despre misterele sufletului omenesc sau despre „Armonia Lumii”. Bineînțeles că aceasta este o exprimare metaforică... iar acest „efect” depinde în mare măsură de receptor și de perspectiva lui culturală. De asemenea metaforic exprimat: doar la acest nivel poate muzica să-și câștige independența ei completă din punct de vedere al narativității față de literatură, să ne încredințeze prin „povestirea” ei *un mesaj intraductibil*, să ne ofere o „poveste” *specifică, unică, de*

netradus și de neînlocuit. Compozitorul poate fi un povestitor, un *entertainer* sau un clown, dar în același timp și un magician; dacă îi reușește aceasta, arta sa, „povestea” sa, nu vor mai fi subestimate ca fiind „anecdotice”.

* Acest text reprezintă prelucrarea comunicării prezentate sub titlul „Typen von Narrativität in der rumänischen zeitgenössischen Musik” la simpozionul din noiembrie 2018 de la Delmenhorst (Germania) organizat de Universitatea Karl-von-Ossietzky din Oldenburg. Ideea existenței și a unei „anti-narativități” muzicale aparține exclusiv versiunii în limba română, de unde și titlul diferit.

Exemplificarea muzicală a acestor patru tipuri a fost realizată la expunerea textului în cadrul simpozionului menționat prin trei seturi (A, B, C) a câte patru compoziții (prin fragmente de 2-3’ fiecare), expuse mai jos. Am renunțat la adăugarea unei compoziții proprii, deoarece simpozionul a fost precedat de un concert dedicat mie și prietenilor mei, iar la simpozion, muzicologul Adalbert Grote a prezentat comunicarea „Anders erzählt – Corneliu Dan Georgescu ‚Model Mioritic’ (Das mioritische Model)” (în traducere: „Altfel povestit: Corneliu Dan Georgescu ‚Model Mioritic’ (un Model mioritic)”, prilej cu care a fost reliefat tocmai caracterul anti-narativ pregnant al acestei compoziții.

Exemple muzicale:

- A. 1. **George Enescu:** *Suita a 3-a Sătească* pentru orchestră, partea a 2-a
2. **Diana Rotaru:** *TremurCutremur* pentru formație de cameră
3. **Aurel Stroe:** *Rituelle Handlung ohne Gegenstand* pentru grup scenic, voci
4. **Maia Ciobanu:** Trio nr. 273 op. 2 *Contraste Apropriate*

- B. 1. **Carmen-Maria Cârnelci:** *Omens-Mnemosyne* pentru cvartet de gitare
2. **Călin Ioachimescu:** *Musique Spectrale* for Saxophone(s) and Tape
3. **Horățiu Rădulescu:** *The Quest* for piano and orchestra
4. **Irinel Anghel:** *Your Highness*, spectacol pentru voce, mediu electronic și acțiune scenică

- C. 1. **UlpIU Vlad:** *Mozaic* pentru ansamblu instrumental variabil
2. **Adrian Iorgulescu:** *Ipostaze* pentru pian și orchestră
3. **Octavian Nemescu:** *Spectacle pour un instant / une instance* (versiune pentru pian)
4. **Cătălin Crețu:** *Persona*, teatru instrumental pentru violă, corn și trombon

Bibliografie:

Callela, Michele, Nikolaus Urbanek, *Historische Musikwissenschaft. Einführung in die Historische Musikwissenschaft. Musik Kultur Wissenschaft: zum Status der Musikwissenschaft Interdisziplinärer Blick auf musikalische und musikwissenschaftliche Phänomene.* J. B. Metzler, Stuttgart 2013

Döhl, Frédéric, Daniel Feige (Hg.): *Musik und Narration. Philosophische und musikalischen Perspektiven.* [transcript] Musik und Klangkultur. transcript-verlag, Bielefeld 2015

Genette, Gerard: 1994.

După <https://de.wikipedia.org/wiki/Erz%C3%A4hltheorie> – cercetat pe 5.09.2018

Genette, Gérard, *Die Erzählung.* Fink, München 1994

Georgescu, Dan Corneliu, *Neue Tendenzen in der zeitgenössischen rumänischen Musik.* In: *Russische Avantgarde. Musikavantgarde im Osten Europas.* Heidelberg 1992, p. 284-294

Hanslick, Eduard, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst.* WBG, Darmstadt 2010 (1854)

<https://de.wikipedia.org/wiki/Erz%C3%A4hlung> - – cercetat pe 5.09.2018

<https://de.wikipedia.org/wiki/Narrativ> - – cercetat pe 5.09.2018

Lehmann, Harry: *Narrativität in der Musik.* Eine Skizze. In: Döhl, S. 245-256

Lodes, Birgit, *Musik und Narrativität.* In: Callela, Michele, Nikolaus Urbanek, *Historische Musikwissenschaft.* J.B.Metzler, Stuttgart 2013, p. 367-382

Ligaturen. Band 2. Musikwissenschaftliches Jahrbuch der HTMH. Herausgegeben von Melanie Unseld und Stefan Weiss. *Der Komponist als Erzähler. Narrativität in Dmitri Schostakowitschs Instrumentalmusik.* Georg Olms Verlag, Hildesheim-Zürich-New York 2008

Mohr, Georg, *Kann Musik erzählen?* In: Döhl... p.323-342

Nattiez, Jean-Jacques, *Can One Speak of Narrativity in Music?* In: *Journal of the Royal Musical Association* 115/2 (1990), p. 221-230

Nattiez, Jean-Jacques, *La Narrativisation de la musique. La musique: récit ou proto-récit?*, in: *Cahier de Narratologie* 21 (2011), p. 35.

Vezi și: Nattiez, Jean-Jacques, *Can One Speak of Narrativity in Music?*, în: *Journal of the Royal Musical Association* 115/2 [1990], S. 221-230 și Nattiez, Jean-Jacques, *La Narrativisation de la musique.*

La musique: récit ou proto-récit? In: *Cahier de Narratologie* 21 [2011],

p. 35. Nach: Georg Mohr, *Kann Musik erzählen?* p. 329: *Nicht die Musik erzählt, sondern wir narrativieren die Musik.* In: Frédéric Döhl, Daniel Feige [Hg.]: *Musik und Narration. Philosophische und musikalischen Perspektiven.* Musik und Klangkultur. transcript-verlag, Bielefeld 2015

Hindricks, Gunnar, *Die Autonomie des Klanges. Eine Philosophie der Musik.* suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Suhrkamp, Berlin 2014

Nani, Matteo, *Das Bildliche der Musik: Gedanken zum iconic turn.* In: Callela, Michele, Nikolaus Urbanek, *Historische Musikwissenschaft.* J.B.Metzler, Stuttgart 2013, p. 402-428

Newcomb, Anthony, *Schumann und late Eighteen-Century Narrative Strategies.* In: *19th Century Music* 11, 1987, p. 164-174

Newcomb, Anthony, *Narrative Archetypes and Mahler's Ninth Symphony.* In: *Music and Text: Critical Inquiries.* Hrsg. von Steven Paul Scher, Cambridge 1992, p. 118-136

Prince, Gerald, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Berlin: Mouton Publishers, 1982.

Prince, Gerald, „Remarks on Narrativity“ In: *Perspectives on Narratology: Papers from the Stockholm Symposium on Narratology.* Hrsg. von Claes Wahlin, Frankfurt/Main: Peter Lang, 1996, p. 95-106

Unsel, Melania und Stefan Weiss: *Über die (Un-)Möglichkeit des Umgangs mit „erzählender Musik“.* Ein Vorwort. In: *Ligaturen. Band 2. Musikwissenschaftliches Jahrbuch der HTMH.* Herausgegeben von Melanie Unsel und Stefan Weiss. *Der Komponist als Erzähler. Narrativität in Dmitri Schostakowitschs Instrumentalmusik.* Georg Olms Verlag. Hildesheim-Zürich-New York 2008, p. 7-14

Wolf, Werner: *Erzählende Musik? Zum erzähltheoretischen Konzept der Narrativität und dessen Anwendbarkeit auf Instrumentalmusik.* In: *Ligaturen...* 2008, p. 17-44

Narreme – werkinterne Merkmale prototypischen Erzählens

z. B. ‚tellability‘, Spannungsbildung

**Ort(e) der
Handlung**

**Zeit der
Handlung**

Nicht-Realisiertes (*disnarrated elements*)

Selektion der Bausteine nach inhaltlichen und thematischen Relevanzkriterien

scheinbar
faktuale
mehrphasige und
individuelle
Handlungen
mit Komplexionen
(Konflikten,
Hindernissen etc.)

von der Geschichte motivierte Wiederholungen

anthropomorphe Figur(en)
mit der Fähigkeit zu bewußtem
Wollen und Handeln

**Kausalität, Teleologie,
Chronologie**

Sinnhaftigkeit
Darstellungsqualität **Erlebnisqualität**

fett

normal



Kursivdruck

GROSSBUCHSTABEN

Kernnarreme

(einige) zusätzliche Narreme

inhaltliche Narreme (narrative ‚Bausteine‘)

syntaktische Narreme

allgemeine Narreme

SUMMARY

Corneliu Dan Georgescu **Musical Narrativity and Anti-narrativity**

The theory of narrativity or narratology is an interdisciplinary mixture of humanist sciences, culturology, and social sciences, assimilating – after 1920 – various contributions of structuralism, semiotics, and poststructuralism. Musicology has only taken an explicit interest in this field after 1980 (Newcomb). The existence of *strongly anti-narrative forms* (Joyce) in literature at the beginning of the twentieth century opened new perspectives, connected to a certain *play with time* specific to temporal arts, including music. Thus, besides *narrative* or *non-narrative music*, an *anti-narrative* music must be taken into account, a type of music that would systematically contradict the characters of narrative music; the proportion between these aspects would be similar to that between +X, 0, and –X.

The study further expounds and debates notions such as *narreme* – the shift of the stress from a “linguistic turn” towards a “media turn”, even a “visualistic turn”, which would suggest the possible existence of a “musical turn”, in short the idea of a musical narrativity completely independent from literary forms that would provide a reason to reconsider the much-contested referential character of music. Thus the repertoire of musical narrative means would comprise (1) the simple, purely objective display of the form, (2) multiple specific forms of iconicity, and (3) a purely subjective, specifically musical emotional referentiality, to which other narrative features, not specific to music, may be added – semantic aspects and, last but not least, the receiver’s contribution – the only form of musical narrativity accepted by Jean-Jacques Nattiez.

In principle one can only speak of the *narrative character of a certain music*; to this effect, the study attempts to define certain types of musical narrativity within Romanian contemporary music, considered to be suited to such an endeavour because

of its diversity: the **contemplative**, **expositional**, **reflexive**, and **ludic types**, which are not comparable to each other, being defined in different planes. A strong narrative character would cover the **expositional** and **ludic** types, and would be less obvious in the **contemplative** and **reflexive** types, while anti-narrative elements can be identified in the **reflexive** and especially **ludic** types.

The research of musical narrativity, relatively young, is still a very hotly debated theme that has reached no conclusion. Its context is and remains open to new opinions, hypotheses, and arguments.