

Hărțile, labirinturile și grădinile muzicologiei

Oleg Garaz

Hărțile - imagini și simulacre ale teritoriului Habitaturi și arealuri

Simbolul clarificator al intenției și determinării. Reprezintă formularea definitivă a fantasmei deziderative ca imagine - întreg traseul de la originea actuală înspre o destinație încă virtuală. Desenul sau tipăritura hărții o putem considera ca analogie a unui teritoriu real de parcurs, asemănător globului terestru cu care dansează Charlie Chaplin în *Dictatorul*, imaginându-se stăpân al lumii. Încă mult înaintea călătoriei, harta este parcursă într-un joc mimetic de înfruntare a provocării reale. Se recurge la desenarea și studierea hărților atunci când călătoria sau cotropirea, ambele ca acțiuni invazive, devin iminente.

Muzicologia este știința care se ocupă de studiul fenomenului muzical în totalitatea manifestărilor culturale ale acestuia. Poate, mai întâi este vorba despre taxinonii, liste extinse cu *speciile* conceptuale ale muzicii (stiluri, genuri, forme, sisteme de organizare sonoră), ceva asemănător cu lista balenelor lui Mellwile în "Moby Dick", și doar apoi cu evoluțiile acestora. De această *biologie* (fără a exclude *paleontologia*) dar și *ecologie*, ambele muzicale, se ocupă muzicologia sistematică, secundată, neapărat, de muzicologia istorică. Diversele *identități* ale muzicii (chineză, indiană, arabă sau africană, sacre, rurale sau tribale), marile tradiții ale mai tuturor popoarelor de pe glob, le studiază etnomuzicologia, cu *hărțile* ei etnografice amănunțite, o disciplină a muzicologiei în care *geografia* și *teritoriile* contează într-un sens mai mult decât metaforic.

Însă invizibilitatea muzicii, impalpabilitatea ei, volativă și diafană deopotrivă, îi garantează un loc legitim doar al ei în memorie și imaginație. O hartă infinită, intențională și cognitivă deopotrivă, ca o boltă cerească arcuită deasupra lumii, sau, poate, ca un enorm scut, ca al lui Ahile, exact așa cum îl descrie Homer, cu țintele sclipitoare înfipite în el, însă vizibile doar noaptea, o altă hartă, a constelațiilor de pe întinsul cupolei celeste. Și atunci, mult mai precis am defini muzicologia ca știință a imaginației și memoriei muzicale, iar după survolarea vastelor întinderi ale unor teritorii dens populate ale actualității, cu adevărat incitantă și revelatorie ar fi descinderea înspre subteranele genealogice ale unor arheologii și geologii fictive ale clasicului, arhaicului și ancestralului, locuri ascunse, tainice, și de aceea sacre, ale memoriei, unde printre straturi ale istoriei lumii, zac, amestecate de-a valma, rămășițele (cioburile, dar și comorile) muzicii omului. Oricât am recupera, nu va fi de ajuns, deoarece completând continuu trecutul, vom face propria noastră realitate muzicală cu atât mai consistentă, mai proaspătă, dar și cu atât mai diferită de ceea ce ar putea fi ea fără săparea acestor *fântâni* ale trecutului.

Ori, în muzicologie, deseori, harta generează teritoriul și, aproape instantaneu, se și confundă cu acesta, impunându-i și, evident, impunându-se, ca relief și habitat deopotrivă. Hărțile lui Mercator stau dovadă în acest sens, dar mai ales, celebra hartă a amiralului turc Piri Reis, completată la 1513, în care continentul antarctic apare în toată nuditatea lui dezghețată, așa cum astăzi o putem vedea doar scanată din satelit. Și apoi, hărțile lumii - cerul cu norii, vântul și stelele, apele cu valurile și curenții, pământul cu văile, subteranele și munții, trei stihii ca trei identități naturale ale minții. Care sunt o analogie fidelă, o hartă și o emulație imaginară a lumii plantată în conștiința umană. Busolă, compas, okean, sextant, echer, liniar. Instrumente necesare unui muzicolog, precum și unui navigator. Și la sfârșit curcubeul, Bifrostul vikingilor, o punte unind vizibilul cu invizibilul, magicul și supranaturalul..

Hărțile sunt geografii complexe ale unor ecologii complete. Realitatea hărților va fi una în permanență fictivă, imaginară, chiar în virtutea fixității iconice în care nu va putea fi

prinsă topirea ghețarilor, dispariția pădurilor, secarea râurilor sau eroziunea munților. Însă cea mai puternică semnificație a unei hărți stă în *imboldul spre explorare*, în împingerea înafară, înspre ieșirea din sinele familiar pentru cunoașterea unei posibile alterități, înspre probarea ficțiunii prin acțiunea revelatoare, înspre ieșirea în nemărginirea unui teritoriu, chiar cu riscul asumat al unei rătăcirii definitive.

Labirintul - calea, parcurgerea, sacrificiul și transformarea

Simbol al itinerarului, al căii și în egală măsură al inițierii. Traversarea unui spațiu presupune interacțiune și, în același timp, asumare a unei transformări evolutive interioare concomitente deplasării. Parcurgerea înseamnă și acțiune, una susținută în vederea deplasării și, implicit, în vederea depășirii oricăror obstacole și înfruntării tuturor pericolelor situate între dorință și scopul final. Energia înaintării reprezintă, în sine, un coeficient al clarității cu care este formulată imaginea destinației.

Un spațiu menit să înșele percepțiile - un tunel aparent rectiliniu, însă în realitate încolăcit, ca spirala unei cochilii, în jurul unui epicentru ascuns în adâncul meandrelor intestinale inventate la comanda regelui Minos de către Dedal, tatăl lui Icar.

Labirintul impune un traseu în care călătoria este întreprinsă doar în vederea revenirii în același loc. Exact așa cum o face Uroboros, șarpele primordial, care mușcându-și coada închide traseul, așa și noi vom putea încheia un parcurs doar prin revenirea la punctul de plecare. Chiar dacă în sens topografic este același punct în spațiu, totuși este unul deja diferit în virtutea transformării cognitive suportate în urma parcurgerii, iar transformarea este una alchimică, o transmutație în sensul deplin al cuvântului. Este un parcurs alchimic, de transmutare a operatorului pus în relație cu fantasma deziderativă a scopului - Teseu în relație cu Minotaurul, ucis în dansul unei transformări sacrificiale. Provocarea labirintului, necunoscutul terifiant, este Minotaurului însuși, întâlnirea cu care promite o moarte ritualică, însă fără a ști cine va fi pierde lupta - călătorul sau monstrul bucefal,

rătăcind plin de o explicabilă anxietate claustrofobă prin subteranele întunecoase. Parcurgerea reușită a căii o putem garanta doar printr-o pricepere a justeii relaționări între bestie și fecioară, Ariadna, dătătoarea firului salvator.

Este vorba despre aceeași repersonificare pe care au suportat-o și Ulise, și argonauții lansați în dobândirea lânii de aur, dar și atât de feminina temă secundă dintr-un Allegro de sonată, care după retopirea în furnalul Trătării, în secțiunea Repriză își găsește transfigurarea identitară ultimă. Însă tot acolo. În tonalitatea Tonicii, în care a început întreaga sonată. În tonalitatea lui *acasă*, spațiu pe care de abia îl mai putem recunoaște, transformați de însăși traversarea întregului labirint.

Parcurgerea ne-o asumăm în calitatea ei de travaliu, de reclădire și reformulare, de schimbare a chipului, și în realitate, de ieșire din sinele uzual ca dintr-o piele de șarpe, lepădându-ne de ea pentru a scoate la lumină o identitate cu totul nouă, diferită de ceea ce am știut și de orice ne-am fi putut imagina vreodată.

Grădina și avatarurile locului uitat sau ascuns, pierdut și redobândit

Metaforă multiplă, pluristratificată, în imaginea unei flori - un *lotus* cu o mie de petale. Simbol al unui loc secret, tainic, sacru, accesibil doar în virtutea unei capacități sau merit suplimentre, magice, supraumane. Un spațiu în care sunt adunate și păstrate miracolele, o ontologie și ecologie deopotrivă a miraculosului. În același timp, un loc al ființării eterne, al vieții roditoare, al revitalizării și fertilității. Într-un sens mai puțin esoteric, grădina este simbolul intimității, un loc privat ca adăpost, ferit de intemperiiile lumii. Un spațiu al sufletului, ordonat și cultivat ca o grădină, unde plantăm, îngrijim și hrănim diverse specii vegetale atent alese și din al căror rod, la rândul nostru, ne hrănim. Un loc al liniștii și contemplației, dar și al completitudinii.

Imaginând un început uman al Vechiului Testament, putem afirma că la origini a fost Grădina. Locul primordial al omenirii a fost grădina Paradisului sau, într-o variantă științifică a descendenței - spațiile împădurite, copacii ca habitaculi

naturale, verdeața ocrotitoare a frunzișului și, important, puritatea originară a ființei, o anumită inconștiență fericită. Izgonirea într-o lume a durerii, bolilor și morții, conotează imaginea Grădinii cu o explicabilă nostalgie, iar construindu-și o a doua natură - spațiile megalopolisurilor contemporane, ființa umană conservă în imaginea grădinii, un spațiu verde al liniștii și relaxării, sensul primordial al organicului și vitalității, unul al refacerii, dacă nu și un simulacru al beatitudinii. Grădina Edenului rămâne în continuare o proiecție a unui spațiu imund al fericirii și veșniciei, însă cu o conotație de această dată escatologică - Paradisul ca destinație finală.

O altă imagine a Grădinii există în mitologia greacă - grădina Hesperidelor, cele trei nimfe ale Apusului, păzitoarele copacului cu merele de aur ale tinereții eterne. Anume în acest spațiu are loc căsătoria între Zeus și Hera, și tot aici ajunge Hercule pentru a dobândi fructele multrâvnite ascunse într-un spațiu sacru.

O proiecție diferită a spațiului vegetal primordial, însă într-un sens cu totul diferit, îl oferă mitologia popoarelor nordice - copacul lumii supranumit Yggdrasil, de ale cărui ramuri stau suspendate, ca niște fructe, cele *nouă* lumi ale zeilor, oamenilor, elfilor, monștrilor și morților. Replica ebraică arborimorfă este Copacul cabalistic al vieții, cu cele zece sefiroturi (emanații divine, principii spirituale, centri energetici, analogii ale chakras-urilor indiene).

Într-un ultim sens, grădina dobândește semnificația unei lumi în cele două accepțiuni - ontologică și ecologică, dar păstrând conotația simbolică și mimetică deopotrivă a unei ordini menținute și controlate - grădinile suspendate ale lui Semiramis, dar și cultura grădinilor și parcurilor din Europa secolului XVII-XVIII.

Întocmirea hărților, traversarea labirintului, descoperirea grădinii ca arhetipuri ale discursului, comunicării și finalității

Ce sunt, până la urmă, aceste trei metafore? Ce legătură ar putea avea cu muzicologia sau cu oricare altă activitate - creativă, intelectuală, una producătoare de bunuri

materiale și spirituale deopotrivă, cu hărțile, labirinturile și grădinile?

Înțelegerea poate porni de la o schemă simplă, în care hărțile reprezintă *intenția* și *formularea* sau *pregătirea* necesarelor în vederea acțiunii, labirintul este *mișcarea* propriu-zisă, facerea sau înfăptuirea - punerea în fapt și interacțiunea cu materia - obiectelor și ideilor, iar grădina - *finalitatea*, rezultatul, însoțite de bucuria și satisfacția unei reușite, însă una posibilă doar în funcție de precizia hărților și coerența acțiunii.

În esență, este vorba despre logica unui algoritm tri-fazic sau, mai general vorbind, tri-morf care definește dinamica desfășurării și integrării unor procese ciclice din realitatea înconjurătoare în care existăm zi de zi: ciclul unei rotații terestre - dimineață-zi-noapte, ciclurile vieții omenești - copilărie-maturitate-bătrânețe, riturile de trecere - naștere-nunță-înmormântare, sau ciclurile naturale - primăvară-vară-toamnă (iarna fiind asociată cu moartea), articulate într-o schemă cu valoare de arhetip - început/inițiere-elaborare/evoluție-încheiere/sfârșit.

Într-un sens complementar, aceeași schemă tri-fazică, într-o totală concordanță cu dinamica mediului, definește articularea percepției și imaginării unor obiecte sau fenomene ca procese integrative. Este vorba despre cele trei etape implicite morfologic al procesului de realizare - o trecere sau un transfer din intențional-ideatic în obiectual-material.

Relevarea acestei ciclicități tri-morfe în muzică îi aparține academicianului și muzicologului rus Boris Asafiev, care în celebra lui scriere intitulată *Forma muzicală ca proces*, a formulat cele trei faze fundamentale în articularea unei sau a oricărei lucrări muzicale - *initio-motus-terminus*. Este vorba chiar despre ceva mai mult, atâta timp cât receptarea însăși, ca un mecanism al conștiinței, funcționează exact după același algoritm și era și normal ca lucrarea muzicală, ca emulație a gândirii artistice muzicale, să fie generată într-o concordanță fidelă cu matricea care a produs-o.

Dacă transferăm aceste trei principii în termenii funcțiilor unei forme muzicale, în special a primei părți într-un ciclu de

sonată beethoveniană, atunci obținem - *initio=expoziție*, *motus=elaborare/tratare* și *terminus=repriză/codă*. Exact aceeași rețartiție de funcții o găsim, însă, și într-o lucrare aparținând genului teatral-dramatic, spre exemplu, într-o tragedie shakespeareiană, precum și în logica structurării retorice a unui discurs. Toate trei - sonata, tragedia și o cuvântare publică, respectă două idei comune: (1) reprezintă trei particularizări ale procesualității discursive și (2) sunt structurate într-o asemănare strictă cu modul în care funcționează percepția destinatarului. Aceasta ar fi direcția de încolăcire a spiralei imaginative în direcția particularizării.

În direcția generalizării, însă, spirala raționamentului se depliază prin concepția cercetătoarei americane Jann Saslaw, atunci când ea afirmă că în intimitatea ei, gândirea operează prin metafore și scheme împrumutate din zona imaginarului corporal, și își construiește discursul prin reprezentări, din nou, tri-morfice sau tri-fazice ale spațialității precum *source* (initio/expoziția/harta) - *path* (motus/elaborarea/labirintul) și *goal* (terminus/repriza/grădina).

Astfel, revenim la cele trei imagini - hartă, labirint și grădină, însă deja într-o accepțiune arhetipală, în care cele trei faze discursive reprezintă nu doar trei structuri de profunzime ale conștiinței, gândirii sau imaginării, ci ale formei specifice, particulare, a însăși naturii și realității în care ființa umană a putut să apară. Într-un chip și asemănare perfectă, într-o identitate omogenă și organică, pornind de la cele mai adânci și, astfel, secrete structuri ale inconștientului și până la necuprinsul inimaginabil al lumii.

Hărțile muzicii - imagini textuale ale unor ontologii sonore

"Posteritatea nu este indulgentă cu criticii muzicali. Scrierile lor sunt expediate rapid la un depozit de vechituri rezervat documentelor de epocă, ciudățeniilor cu perspectivă limitată, ale căror valoare este confruntată cu prejudecățile prezentului. "Eroarea" critică devine subiectul unei admonestări chicotitoare, în timp ce înțelegerea justă câștigă o laudă condescendentă pentru capacitatea sa premonitoare. Unii critici,

ca Eduard Hanslick, stau mai sus decât erorile sau revelațiile lor limitate de perioada istorică în virtutea coerenței filosofiei estetice revelate în judecățile enunțate. Alții, ca François-Joseph Fétis, aduc o asemenea serie de contribuții multiple la viața muzicală, încât statura lor ca figuri istorice eclipsează orice neajunsuri critice."¹

[critica muzicală]

Însă în istoria criticii muzicale nu este vorba doar despre austriacul Eduard Hanslick (1825-1904) și belgianul François-Joseph Fétis (1784-1871), deoarece au supraviețuit și textele altor bărbați destoinici, critici, literați sau compozitori, chiar dacă deja morți cu toții, care au scris despre muzică într-un limbaj "impur", deseori caustic, uneori, poate, emfatic, iscoditor, dubitativ, suspicios și neîncrezător, însă de fiecare dată onest, chiar dacă dur, autentic, însă în egală măsură subiectiv, cu o certă valoare literară și cu o încărcătură poetică-sugestivă extremă.

Este vorba aici despre criticile de concert ale lui E. T. A. Hoffmann, exemplară fiind critica-"manifest" la interpretarea Simfoniei nr. 5, op. 67, de L. van Beethoven, apărută în

¹ "Posterity is not kind to music critics. Their writings are quickly consigned to a limbo reserved for period documents, curiosities of limited perspective whose relative value is gauged against present prejudice. Critical "error" is the subject of tittering censure, while positive insight earns patronizing praise for its prescience. A few critics like Eduard Hanslick stand above their time-bound errors and insights by virtue of the coherence of the aesthetic philosophy revealed in their judgments. Others, like François-Joseph Fétis, make such manifold contributions to musical life that their stature as historical figures overshadows any critical shortcomings."Acest fragment este preluat din *Schița biografică* (Biographical Sketch) a muzicologului Paul Bekker. Forma integrală a textului poate fi accesată la adresa:

<http://drs.library.yale.edu/HLTransformer/HLTransServlet?stylename=yul.ead2002.xhtml&pid=music:mss.0050&clear-stylesheet-cache=yes&big=y>

Allgemeine Musikalische Zeitung, vol. 12, no. 40–41 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 4 iulie, 1810 și 11 iulie, 1810) - dar și despre **DIE SERAPIONSBRÜDER - FRĂȚIA SFÂNTULUI SERAPION, CERC LITERAR DE DISCUȚII, CONSIDERAT DE CĂTRE CEI PARTICIPANȚI MAI DEGRABĂ DREPT UN "ORDIN" DE INIȚIAȚI ȘI ÎN ACELAȘI TIMP**, *Die Serapions-Brüder* reprezentând titulatura generică a celor patru volume de scrieri ale lui Hoffmann & Co despre muzică și nu doar.

"*Kreiseriana*", op. 16 (1838) reprezintă titlul unei lucrări pentru pian în care E. T. A. Hoffman însuși este omagiat (prin imaginea propriului său personaj - capelmaistrul Kreisler) de către Robert Schumann, fondatorul revistei *Die Neue Zeitschrift für Musik* (în 1834), dar și al unui alt "ordin" pentru salvagardarea purității și valorii Muzicii. De această dată numele ales este *Frăția regelui David - Davidsbund*, o comunitate imaginară de entuziaști militanți implicată în lupta împotriva filistinilor ignoranți, cu gusturi artistice-muzicale comune și decăzute. Artiștii-muzicieni împotriva burgheziei proliferante. Iar Schumann își alege o dublă "mască" al propriului alter-ego - personajele imagine Florestan și Eusebius, un Pierrot și un Harlequin ai dublei lui identități scizionate.

Claude Debussy își inventează și el o identitate fictivă - pe domnul Croche, un personaj avântat împotriva diletantismului în muzică, de aici și titlul unei culegeri de scrieri - "Monsieur Croche, antidiletant" (1921), volum publicat, însă, de abia după moartea lui Debussy survenită în 1918.

Nu rămân deoparte, însă, nici Hector Berlioz, Franz Liszt, Richard Wagner, César Cui, Alexandr Serov, Herman Laroche, Boris Asafiev, Paul Hindemith, Paul Bekker, Theodor W. Adorno, Harold C. Schonberg, Michael Steinberg, Nicolas Slonimsky, mai ales cu *Lexiconul de invective muzicale* (1953), sau contemporanul nostru Alex Ross.

["parafraze" ale muzicii în literatură]

"Impuritatea" apelării unor fragmente muzicale din romanele lui Haruki Murakami se dezvăluie prin procedeul de fragmentare multiplă și "împrăștiere" a invocărilor muzicale pe întreg parcursul narativ al textului, procedeu realizat într-un mod surprinzător de eficient și determinând nevoia unei

recurgeri imediate la audierea lucrării muzicale invocate.

În literatura pe care o scrie, Haruki Murakami reușește, metaforic vorbind, o "rescriere" a istoriei muzicii europene moderne, transpunând-o în realitatea vieții cotidiene a Japoniei contemporane. Începând chiar cu ultimul roman - "**Incolorul Tsukuru Tazaki și Anii lui de pelerinaj**" (2013), scriitorul japonez mizează pe imaginea și conținutul celor trei cicluri pentru pian ale lui Franz Liszt (1811-1886) - "*Anii de pelerinaj*". Este vorba, evident, despre posibilitatea de a întreprinde, împreună cu celebrul compozitor romantic și cu Tsukuru Tazaki, personajul lui Murakami avântat și el, peste decenii, într-un pelerinaj personal, o călătorie printr-o Europa imaginară a secolului XIX: Elveția (primul caiet, respectiv An de pelerinaj, S. 160) și Italia (următoarele două cicluri și, respectiv, următorii doi Ani de pelerinaj - S. 161 și S. 163), însă și locuri pitorești și sacre deopotrivă - valea lui Obermann, lacul Walenstadt, clopotele Genevei, Capela lui Guillaume Tell (Elveția), dar și chiparoșii de la vila d'Este, o gondolă, o canzonă sau o tarantelă, dar și sonetele lui Petrarca (nr. 47, 104 și 123) sau o lectură din Dante (Italia). Chiar dacă avea de ales între mai mulți pianiști cu renume mondial celebri pentru interpretarea acestor trei cicluri (9+7+3+7 piese) precum Alfred Brendel, Claudio Arrau, Aldo Ciccolini sau Georges Cziffra, interpretarea evocată de scriitorul japonez aparține legendarului pianist rus Lazar Berman.

În **1Q84** (2009-2010), o replică parodică la faimosul roman *1984* al lui George Orwell, personajele surprind la radioul dintr-un taxi fragmente din *Simfonieta* (*Simfonieta militară*, op. 60, 1926) compozitorului ceh **LEOŠ JANÁČEK** (1854-1928), ascultă *Clavecinul Bine Temperat* de Johann Sebastian Bach (1685-1750) sau piese din culegerea *Lacrimae sau șapte lacrimi reprezentate prin șapte pavane pasionate* (în termenii autorului - *Lacrimile prin care Muzica plânge*) ale compozitorului renaștantist englez John Dowland (1563-1626).

În **Kafka pe plajă** (2002), ca o replică imaginară și în egală măsură tardivă la opera minimalistului american Philip Glass (1937-) - *Einstein pe plajă* (1976), căutările febrile ale personajelor sunt focalizate pe *Trioul Arhiducelui* - Trioul cu

pian nr. 7, op. 97, în Si-bemol major (1811), dedicat Arhiducelui Rudolf al Austriei, de Ludwig van Beethoven (1770-1827).

Într-o cu totul altă concepție este organizat romanul **Cronica păsării-arc** (1994-1995), deoarece fiecare din cele trei cărți ale textului sunt intitulate invocând câte o lucrare muzicală: prima carte - o uvertură de Rossini (1792-1868) - Uvertura la melodrama în două acte "*Coțofana-hoață*" (1817); a doua carte - după o piesă pentru pian de Robert Schumann (1810-1856) - "*Pasărea-profet*" ("*Vogel als Prophet*"), nr. 7 din ciclul "*Waldszenen*" ("*Scene de pădure*", op. 82, 1848-1839), iar a treia carte - după un personaj, păsărarul Papageno, din siengspiel-ul "*Flautul fermecat*" de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). *Păsările* lui Hitchcock nu apar, însă, în nici un text al autorului japonez.

Pentru ca până la urmă, totul, istoria "murakamiană" a muzicii clasice europene, să fi început în romanul "**Pinbal**" (1973), cu scena asaltului trupelor de poliție asupra unei clădiri, acțiune desfășurată în sonoritățile asurzitoare ale celor 12 concerte op. 3, "*L'Estro armonico*" de Antonio Vivaldi.

Melodia "*Norwegian Wood*" interpretată de "*Beatles*" pe albumul "*Rubber Soul*" (1965) devine pretext și "leitmotiv" pentru romanul "**Pădurea norvegiană**" (1987), "**Dans, dans, dans**" (1988) trimite la melodia "*Dance, dance, dance*" (1964, urmând ca în 1965 să apară pe albumul "*The Beach Boys Today!*" al celor de la "*Beach Boys*", iar un titlu de roman precum "**La Sud de graniță, la Vest de Soare**" (1992) reprezintă o preluare directă de titlu - melodia "*South of the Border*" (compusă de Jimmy Kennedy și Michael Carr, publicată în 1939 și apărută într-un film cu același nume) din repertoriul lui Nat King Cole (1919-1965).

[muzica drept subiect literar]

Mai puțin "impure" decât romanele lui Haruki Murakami sunt scrierile unor bărbați europeni, printre care se strecoară, "accidental", și o femeie. De această dată este vorba despre scriitori, europeni cu toții, în afară de unul singur, ultimul din listă, care își concep textele vizând într-un mod narativ direct atât imaginea artiștilor-muzicieni, cât și fenomenul muzicii însăși.

De această dată este vorba despre campionii artei literare europene, iar lista o deschide, deloc surprinzător, un critic muzical. "**Părerile despre viață ale motanului Murr**" este titlul fantasmagoricului roman (publicat în două volume în 1819 și 1821) al lui E. T. A. Hoffmann despre excentricul și extravagantul capelmaistru Johannes Kreisler. Suferințele acestuia sunt descrise cu lux de amănunte, însă, cu patru ani mai devreme în "**Fantezii în maniera lui Callot**" (în patru volume, publicate în anii 1814-1815), cu o prefață de Jean-Paul Friedrich Richter (1763-1825), iar figura capelmaistrului Kreisler, emblematică pentru întreg secolul XIX muzical-romantic, devine "blazonul" tematic al lucrării lui Robert Schumann - "*Kreisleriana*".

În continuarea șirului de scriitori romantici urmează George Sand (1804-1876) cu romanul "**Consuelo**" (1843) în care sunt narate peripețiile cântereței venețiene Consuelo, elevă a profesorului de canto și compozitorului italian (napoletan) Nicola Porpora (1686-1768).

Scriitorul francez Romain Rolland (1866-1944) îi omagiază pe Ludwig van Beethoven într-un autentic ciclu de romane (zece la număr, organizate în trei serii tematice) intitulat "**Jean-Christophe**" (1904-1912). Este vorba despre o epopee concepută, totuși, încă în spiritul literaturii romantice - un prim ciclu intitulat *Jean-Christophe*, un al doilea - *Jean-Christophe la Paris* și al treilea - *Sfârșitul călătoriei*.

Cu totul altfel stau lucrurile în celebrul roman scris de germanul Thomas Mann (1875-1955), de această dată aparținând de modernismul secolului XX, și intitulat **Doctor Faustus** (1943-1947). Biografia fictivă a compozitorului Adrian Leverkühn (1885-1940) relatată de prietenul acestuia - Serenus Zeitblom, ar putea trimite la figura lui Arnold Schoenberg (1874-1951), deși ar putea fi vorba despre un personaj cumulativ, deoarece scriitorul îi cunoștea pe Igor Stravinski (1882-1971), Arnold Schoenberg și Hans Eisler (1898-1962), iar la scrierea romanului a contribuit într-o măsură deloc neglijabilă și Theodor W. Adorno (1903-1969). Însă preocuparea pentru tehnica dodecafonică-serială a personajului ar trimite, totuși, la Schoenberg, pe când bolile lui - sifilisul și nebunia - ar trimite în egală măsură atât la Franz Schubert (1797-1828), cât și la

Friedrich Nietzsche (1844-1900). Iar dialogul imaginar pe care personajul principal îl întreține la un moment dat cu diavolul însuși și renunțarea la dragoste în favoarea cunoașterii reprezintă o trimitere explicită la poemul în două părți al lui Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) - *Faust* (*Faust I* - în 1808, *Faust II* - în 1832).

Orientarea modernistă în ordinea stilistică a lucrurilor o susține un alt celebru roman - ***Lupul de stepă***, al lui Herman Hesse (1877-1962), un roman fantasmagoric și care trimite, poate, înapoi, înspre burlescul imaginativ din *Kreisleriana* lui E. T. A. Hoffmann. Textul romanului reprezintă pentru Hesse și o posibilitate de a-și formula concepția estetică *puristă* asupra trecutului muzical, discreditându-i pe amândoi rivalii romantici - Richard Wagner (1813-1883) și Johannes Brahms (1833-1897) în favoarea preclasicului C. P.H. E. Bach (1714-1788) și cu o asistență binevoitoare acordată de însuși W. A. Mozart.

În ***Concertul baroc*** (1974) al scriitorului cubanez născut la Lausanne (Elveția) - Alejo Carpentier (1904-1980), avem de a face cu o narațiune recuperativă de substanță postmodernă, explicit intertextuală, în care concepția autorului, bazată pe o *sincronicizare* temporală determină o spectaculoasă și imposibilă întâlnire la mănăstirea *Ospedale della Pieta* între Antonio (Vivaldi), Scarlatti, Georg-Friedrich (Haendel) și... sclavul Filomeno la o percuție improvizată, pentru a susține o "psihedelică" improvizatie colectivă mai degrabă sub forma unui *concerto grosso*, întreaga acțiune desfășurându-se în contextul fantasmagoric al unui Carnaval venețian.

Labirinturile muzicologiei - aventura euristică în spații istorice-sistematice

[literatura istorică despre muzică]

Un următor pas în direcția "purificării" discursului despre muzică ne aduce în preajma *muzicologiei istorice*. Este vorba despre o constituentă a *istoriei artei*, dar și o imagine a formelor de existență a practicii muzicii în timp, o artă a lecturării și înțelegerii de documente (doveditoare):

- referitoare la viața particulară a muzicienilor-compozitori, interpreți sau muzicologi - scriitori, însemnări,

jurnale sau curiozități precum nota de plată a lui Béla Bartók de la spălătoria din cartier așătată sub sticlă la Institutul Bartók de la Budapesta;

- referitoare la procesul de creație - schițe, precum carnetele lui Beethoven, fragmente de partituri, manuscrise integrale identificate de curând sau mai vechi, recitate într-un mod diferit: redacțiile Urtextului (originalului) *Clavecinului Bine Temperat* al lui Bach realizate succesiv de către Czerny, Mugellini, Busoni și Bartók sau "lecturile" succesive ale operei *Boris Godunov* de Modest Petrovici Mussorgski, în varianta lui Nikolai Andreevici Rimski-Korsakov și, respectiv, a lui Dmitri Dmitrievici Șostakovici;

- referitoare la impactul muzicii (*Wirkungsgeschichte*), precum și la receptarea acesteia (*Recepcionsgeschichte*), așa cum le formulează Carl Dahlhaus în faimosul lui text *Grundlagen der Musikgeschichte* [Probleme fundamentale ale istoriei muzicii], (Musikverlag Hans Gerig, Köln, 1977);

- referitoare la evoluția stilurilor, genurilor și formelor sau, în general, a ceea ce de comun acord este considerat a fi *gândirea muzicală*, fie în accepțiunea teoretică (gândirea muzicologică), fie în accepțiunea practică (gândirea compozitorului sau a interpretului);

- referitoare și la "comportamentul" social al muzicii în diferite perioade de timp, "comportamentalismul" însemnând, în același timp, *transformare evolutivă*, dar și *identificare și diferențiere tipologică "punctuală"* (selectată și izolată în interiorul unui segment de timp istoric) sau

- referitoare la operele marilor compozitori organizate pe sistem de cataloage tematice - creația lui J. S. Bach: B.W.V. - *Bach-Werke- Verzeichnis* întocmit de Wolfgang Schmieder, creația lui W. A. Mozart: K. V. - *Köchel Verzeichnis* - de Ludwig von Köchel, creația lui Fr. Schubert: D. - *Deutsch* - Otto Erich Deutsch, creația lui Heinrich Schütz: S.W.V. - *Schütz-Werke-Verzeichnis* - de Werner Bittinger, creația lui Georg Philipp Telemann: T.W.V. - *Telemann-Werke-Verzeichnis* - de Martin Ruhnke, trei cataloage ale creației lui Antonio Vivaldi: F. - *Catalogul Fanna* - de Antonio Fanna, P. - *Catalogul Pincherle* - de Marc Pincherle și R. sau R.V. - *Catalogul Ryom* - de Peter Ryom, creația lui Richard Wagner: W.W.V. - *Wagner-Werk-*

Verzeichnis de John Deathridge, Martin Geck și Egon Voss, creația lui Béla Bartók: Sz. - *Catalogul Szöllősy* - de András Szöllősy, creația lui Hector Berlioz: H. - *Catalogul Holoman* - de D. Kern Holoman, creația lui Georges Bizet: W. D. - *Catalogul Winton Dean* - de Winton Dean, creația lui Claude Debussy: L. - *Catalogul Lesure* - de François Lesure, creația lui Antonín Dvořák: B. - *Catalogul Burghauser* - de Jarmil Burghauser, creația lui César Franck: F.W.V. - *Franck-Werke-Verzeichnis* - de Wilhelm Mohr sau creația lui Georg Friedrich Haendel: H.W.V. - *Händel-Werke-Verzeichnis* - de Bernd Baselt ș.a.

Cel mai potrivit gen pentru o scriere de muzicologie istorică este *tratatul*, spre deosebire de specia *mono-grafică* focalizată pe o singură temă, acesta se prezintă ca o specie "*poli-grafică*" tratând mai multe teme și din mai multe unghiuri de abordare. Dintre cele mai cunoscute scrieri din această categorie, cea mai impunătoare de departe se prezintă a fi grandioasa *History of Western Music* (New-York, W. W. Norton & Co, 2010) de J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout (1902-1987) și Claude Victor Palisca (1921-2001), un trio cunoscut mai degrabă ca un duo - Grout/Palisca, iar tratatul a atins deja impresionanta cotă de ediție - a opta (!). Un alt text, nu mai puțin grandios și celebru și el, *The Oxford History of Western Music* (Oxford University Press, 5 volume, 2010) de Richard Taruskin (1945-), chiar dacă la o onorabilă ediție a doua, însă provocând o aprinsă polemică despre destinele metodei istorice la începutul celui de-al treilea mileniu.

Pentru muzicologia istorică *monografică* găsim două exemple strălucite, mai întâi în personalitatea lui Manfred Bukofzer (1910-1955) cu deja legendarul lui text *Music in the Baroc Era: from Monteverdi to Bach* (W. W. Norton & Co, 1947), care parcă ne-ar trimite și la alte două cărți deja celebre și ele: prima, a muzicologului italian Nino Pirrotta (1908-1998) - *Music and Theater from Poliziano to Monteverdi* (împreună cu Elena Povoledo, Oxford University Press, 1982) și a doua, a muzicologului american Gary Tomlinson - *Monteverdi and the End of the Renaissance* (University of California Press, 1990).

Al doilea model este întruchipat de către Charles Rosen (1927-2012) cu două texte majore precum *Classical Style* (NY,

Norton, 1997) și *The Romantic Generation* (Harvard University Press, 1995), completat de către personalitatea lui Leonard B. Meyer (1918-2007) cu scrieri reprezentative mai ales pentru perioada de tranziție înspre postmodernism - *Music, the Arts, and Ideas* (1967), *Explaining Music* (1973) și *Style and Music: Theory, History, and Ideology* (1989).

Însă cel mai spectaculos exemplu ni-l oferă personalitatea unui istoric american al ideilor și culturii. Jacques Barzun (1908-2012) care scrie în 1950 o carte, al cărei impact și renume nimeni nu l-a putut nici prezice și nici anticipa - *Berlioz and the Romantic Century* (Boston: Little, Brown and Company/An Atlantic Monthly Press Book, 1950 [2 vol.], cu o reeditare prescutată în 1982 - *Berlioz and His Century: An Introduction to the Age of Romanticism* (University Of Chicago Press). Este vorba despre un text care în sensul propriu al cuvântului a redeschis interesul pentru creația compozitorului romantic francez și chiar mai mult, a determinat includerea acestuia în programe de studiu la disciplina "istoria muzicii" în mai multe universități occidentale.

Șirul îl putem încheia cu personalitatea criticului muzical american Alex Ross (1968-) și cu textul deja devenit referențial în plan mondial (tradus în șaisprezece limbi), intitulat *The Rest is Noise: Listening from the Twentieth Century* (Farrar, Straus and Giroux, 2007).

[muzica și genul epistolar-istoric]

Toți scriu scrisori. Singurul document acceptabil în autenticitatea lui absolută, dincolo de partitura scrisă de mână sau mărturii legitimoare ale unor rude sau prieteni, sunt *scrisorile* marilor muzicieni. Genul *epistolar* rămâne până în prezent singurul "buletin de identitate" veridic. În lipsa unor "gadgeturi" precum internet, e-mail, sms sau facebook, oamenii scriau cu propria mână pe hârtie, folosind o pană de găscă sau, ulterior, un stilou umplut cu cerneală. Mai foloseau și un plic pe care scriau o adresă fizică și un nume, pentru ca apoi să-l depună într-o cutie poștală.

Spre deosebire de genul *memorialistic* sau de *jurnalele personale*, scrisorile reproduc în cel mai fidel mod posibil trăirea spontană și "spiritul clipei", atmosfera unei zile oarecare și

emoția vie, neliniștea, angoasa, exuberanța și entuziasmul, dar lasă oricât de mult loc și pentru reflexie și, cel mai important lucru, rezervă un spațiu nelimitat pentru mărturisire. Nu una prestabilită, "fasonată", "ambalată" și "regizată", ca în memorii sau, poate, chiar și în jurnale, ci una *involuntară*, ca recunoașterea unei crime săvârșite. "Crima" sincerității neostentative, dincolo de orice stilistică sau retorică și din această cauză o "probă" supremă de intimitate. Și atunci este logic să ne întrebăm: care ar fi conținutul unor scrise de către muzicieni? Ce altceva le-ar ocupa într-un mod complet existența decât muzica?

Scrisorile lui Gustav Mahler sunt printre cele reprezentative în acest sens, deoarece anume în această "baie" a intimității totale, Mahler își mărturisește metoda (componistică), preocupările, preferințele, ideile și fantasmemele, intuițiile și lecturile, din care ulterior i s-a născut opera. Ori, lucrurile nu se opresc aici și putem reciti corespondența între Robert și Clara Schumann, între Clara Schumann și Johannes Brahms, între Fanny Hensel și Felix Mendelssohn, scrisorile lui Franz Liszt către Olga von Meyendorf sau către Marie Wittgenstein, ale lui Frederic Chopin către George Sand, ale lui Richard Wagner către Minna Wagner sau ale lui Edward Elgar către Alice Caroline Stuart Wortley. Un alt gen de relaționare bărbat-femeie prezintă scrisorile lui Piotr Ilici Ceikovski către baronesa Nadejda von Meck, ulterior - angajatoarea lui Claude Debussy.

Însă pe lângă dragoste mai există și prietenie, pe care o mărturisește corespondența între Richard Wagner și Franz Liszt, Dimitri Dimitrievici Șostakovici și Serghei Sergheievici Prokofiev sau corespondența lui Șostakovici cu Isaak Glikman, desfășurată între anii 1941-1975, scrisorile lui Arnold Schoenberg către Guido Adler sau către elevul său Alban Berg, ale lui Claude Debussy către dirijorul Désiré-Émile Inghelbrecht ș.a. Oamenii își scriau, împărtășeau, se mărturiseau și, evident, așteptau un răspuns. Îl așteptau cu o explicabilă nerăbdare, iar primindu-l, trăiau o tot atât de explicabilă bucurie. Această realitate vie a iubirii, a prieteniei și, până la urmă, a "înrudirii" între oamenii trăind aceeași pasiune pentru muzică, prin scrisorile pe care și le-au scris, depășește într-un mod "flagrant"

statutul de simplu document doveditor și atinge nivelul indiscutabilei excelențe și exemplarității valorice a unei opere literare. Și este evident, că încă va trebui să așteptăm pentru a putea lectura scrisorile lui Wolfgang Rihm, John Adams, Philip Glass sau Pierre Boulez. Cei vii nu-și publică, de obicei, corespondența.

[muzica și arta conversației]

Genul de *interviu*, ca o formă a unor *memorii* vorbite, impune metoda *dialogului* între întrebările "jurnalistului" și răspunsurile "obiectului de interes". Însă aici mai este vorba și despre o preluare a controlului de către intervievatorul - navigator, o dislocare a perspectivei și o "suspendare" în exteriorul intervievatului - "pasager", precum și despre o substituire disimulată, aproape o "deghizare" a "obiectului de interes" în "haina" unor întrebări venite de la o persoană exterioară, un joc de "pendulare" între rolurile de *semnificant-semnificat*, însă fără asumarea definitivă a unui rol precis. Un gen, o formă și o metodă deloc științifice, fiind vorba despre un soi de "bavardaj", chiar dacă și cel puțin unul dintre participanți este o personalitate marcantă. Am putea imagina chiar și o "anchetă", însă fără privarea de libertate și tortură. Restul ingredientelor precum o nemiloasă *curiozitate coercitivă* împinsă de către o *intenționalitate invazivă*, o punere în *cumpănă dubitativă* și *provocarea* la dialog prin inducerea unui *dezechilibru fecund*, nimic diferit față de o discuție de la un sediu al poliției municipale.

Conversațiile cu Igor Stravinski (1959) de Robert Craft (1923-) oferă din toate, oglindind, poate, nu atât personalitatea marelui compozitor, cât capacitatea imaginativă, precum și determinarea cognitivă a unui destul de cunoscut dirijor.

Amintirile lui George Enescu: conversațiile cu Bernard Gavoty (1952) depășesc limita oricărui "eufemism", chiar prin alăturarea celor doi termeni din titlu - *amintiri-conversații* și impunând astfel imaginea unei *coerciții elogiase* sau a unui *interogatoriu admirativ*.

Din acest gen al "literaturii" jurnalistice face parte și volumul intitulat *Conversațiile cu Olivier Messiaen* (1967), de jurnalistul și criticul muzical francez Claude Samuel (1931-).

"Obiect de interes" poate servi unul sau mai mulți interpreți, iar cuplul Rostropovici-Vișnevskaja este "interogat" într-un alt volum de același autor - *Entretiens avec Mstislav Rostropovitch et Galina Vichnevskaja* (1983).

Criticul de muzică american Arthur M. Abell (1868-1958) postează între două coperti de carte - *Talks with Great Composers* (1994) interviuri-conversații realizate între 1890 și 1917 chiar cu mai mulți compozitori odată - Johannes Brahms (!?), Giacomo Puccini, Richard Strauss, Engelbert Humperdinck, Max Bruch și Edvard Grieg. În același timp, interviul-conversația-dialogul, despre un compozitor sau interpret, nu presupune neapărat chiar persoana acestora, fiind posibilă și varianta interviuării unor terți care l-au cunoscut, spre exemplu, pe Charles Ives. Așa procedează, spre exemplu, muzicoloaga americană Vivian Perlis atunci când adună între copertile volumului intitulat *Charles Ives remembered: an oral history*, cât mai multe relatări-mărturii ale cât mai multor persoane și personalități despre viața marelui compozitor, prezentificându-l astfel într-o manieră destul de originală. Însă lucrurile sunt împinse mult mai departe prin volumul (al aceleiași autoare împreună cu o colaboratoare - Libby Van Cleve) intitulat *Composers Voices from Ives to Ellington: An Oral History of American Music*. Oximoronul declarat în chiar titlul cărții - *Istorie Orală*, cu sensul evident de *istorisire*, plasează întregul proiect mai degrabă deja în zona fenomenelor literare-jurnalistice para-muzicologice.

[muzica și noua ordine muzicologică]

Inventarea la 1885 de către Guido Adler (1855-1941) a conceptului și științei numită *muzicologie* (termenul original - *musikwissenschaft*) parcă relua la acel sfârșit de secol XIX gestul unui alt "inventator" muzical, cu același prenume - Guido, însă cu un nume diferit - d'Arezzo (992-1050), celebru pentru descoperirea notației muzicale lineare moderne folosită și astăzi. Pentru știința muzicii, ambele descoperiri se prezentau ca două posibilități de "cartografiere" - reprezentare (Guido d'Arezzo) și sistematizare (Guido Adler) a unei multitudini de practici muzicale aflate deja la maturitatea lor deplină cel puțin în acel "punct de trecere" între secolele XIX și XX. Iar patima

"colonizării" acestor teritorii încă virgine a erupt într-un mod spectaculos mai ales prin *katehismus*-urile lui Hugo Riemann (1849-1919), unul dintre primii practicanți ai muzicologiei *sistematice-analitice*.

Primul pas a fost întreprins cu *Musiklexikon*, concepție care a rezistat treisprezece (!) ediții susținute timp de o sută treizeci de ani: prima ediție apărând la 1882 la Leipzig (1036 de pagini), a zecea ediție - din 1922, ultima într-un singur volum, este supraviețuită de Alfred Einstein (1880-1952), iar ultima, a treisprezecea, de Wolfgang Ruf (1941-), în cinci volume, apare în 2012 (Maence, Schott, 2532 de pagini). Între anii 1888 și 1902, printre multe alte scrieri cu caracter muzicologic normativ și cuprinzând totalitatea domeniilor gândirii teoretice despre muzică existente la acea oră, Riemann produce nu mai puțin de cincisprezece (!) volume cuprinse sub titulatura generică de *Katechismus*. În cazul lui Riemann putem trasa o paralelă cu Martin Luther însuși și ale lui 95 de teze, deoarece termenul de *katechismus* incită o "pendulare" semantică între două semnificații pe care acesta le deține: a. lucrare care expune esența unei doctrine sau a unei concepții și b. o carte care cuprinde expunerea principiilor religiei creștine.

Astfel, aproape concomitent cu invenția lui Guido Adler, Hugo Riemann pornește la scrierea unui *corpus* doctrinar, ca să nu-i spunem un "Vechi Testament", pentru știința modernă a muzicii. Textele se succed într-un șir aproape neîntrerupt: *Katechismus der Musik (Allgemeine Musiklehre)* (Leipzig, 1888), *Katechismus der Musikgeschichte*, în două volume (Leipzig 1888, 1889), *Katechismus der Musikinstrumente (Instrumentationslehre)* (Leipzig, 1888), *Katechismus der Orgel* (Leipzig, 1888), *Katechismus des Klavierspiels* (Leipzig, 1888), *Katechismus der Kompositionslehre*, în două volume (Leipzig, 1889), *Katechismus des Generalbaß-Spiels* (Leipzig, 1889), *Katechismus des Musik-Diktats* (Leipzig, 1889), *Katechismus der Fugen-Komposition*, în trei volume, volumele unu și doi: *Analyse von Johann Sebastian Bachs «Wohltemperiertem Klavier»* (Leipzig, 1890/91), volumul 3: *Analyse von Johann Sebastian Bachs «Kunst der Fuge»* (Leipzig, 1894), *Katechismus der Harmonielehre* (Leipzig, 1890), *Katechismus der Musik-Ästhetik (Wie hören wir*

Musik?) (Leipzig, 1890), *Katechismus der Phrasierung* (Leipzig, 1890) împreună cu C. Fuchs, *Katechismus der Akustik (Musikwissenschaft)* (Leipzig, 1891), *Katechismus der Gesangskomposition* (Leipzig, 1891), *Katechismus der Orchestrierung* (Leipzig, 1902). Iar dacă Linnaeus a ordonat trei lumi atât de diferite a pietrelor, a plantelor și a animalelor, Riemann i-a folosit metoda pentru a pune în ordine una singură - lumea sunetelor.

"Noul Testament" al muzicologiei secolului XX îl scriu, însă, mai mulți muzicologi, dintre care în prim-plan ies două personalități majore aparținând spațiului germanofon - Heinrich Schenker (1868-1935), compozitor, pianist și profesor austriac, însă cunoscut mai mult ca muzicolog născut în Ucraina, elev al lui Anton Bruckner; și un elev al lui Guido Adler, elvețianul Ernst Kurth (1886-1946).

Primul poate fi considerat, practic, fondatorul analizei muzicale (tonale) ca principiu și știință în sensul modern al cuvântului. Sub titlatura *Neue Musikalische Theorien und Phantasien* [Noi teorii muzicale și fantezii] în două părți, îi apar - *Știința armoniei* (partea I, Viena, Universal Edition, 1906) și *Kontrapunkt*, în două volume (partea II, Viena, Universal Edition, 1910 și, respectiv, 1922). Ernst Kurth realizează o rescriere a canonului romantic focalizat pe două figuri sacrosancte - Bach și Beethoven, în termenii unui "triumvirat" - Bach (*Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie* (Berne, 1917), Wagner (*Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan'* (Berne, 1920) și Bruckner (*Bruckner* (Berlin, 1925)¹. Muzicologia europeană primise o metodă analitică și un canon drept două modele și metode deopotrivă în vederea legitimării și funcționării legale drept știință în sensul deplin al cuvântului. Metoda lui Schenker și canonul lui Kurth. Au fost două

¹ Ideea reformulării canonului romantic binar (Bach-Beethoven) în unul postromantic termar (Bach-Wagner-Bruckner) îi aparține lui Carl Dahlhaus în *Die Idee des absoluten Muski*, Kassel, 1978, în traducerea franceză - *L'Idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique* (trad. din germană de Martin Kaltenecker), Contrechamps Editions, Geneva, 2006, pag. 112.

recuperării tributare unei "genealogii" culturale necesare, spre deosebire de canonul "tabularasist" și, deci, "orfan" al lui Arnold Schoenberg.

Grădina transmutațiilor alchimice unde sonoritatea devine imagine și invers

Muzicologia ca act de modelare conceptuală a unei realități inaccesibile altfel...

Dintre toate aceste determinative de genuri muzicologice enumerate mai sus, unul singur s-a impus în opinia mea drept titlu generic atât pentru genurile mici și în general neprivilegiate, cât și pentru genurile mari, "de frontispiciu". Am reușit să surprind acest sens implicit al oricărei scrieri muzicologice printr-o sintagmă – *scenarii de modelare conceptuală*. În realitate, cuvântul *modelare* înseamnă, de fapt, *re-modelare*, deoarece este vorba despre transferul conținuturilor muzicale într-un alt "regn" și o altă "ontologie" – de la sonoritatea vie la textul noțional-verbal scris, fără a schimba, însă, numitorul comun care este *imaginarul*, însoțit de atributul său nelipsit care este comprehensibilitatea. Anume această abilitate – *imaginația*, permite concretizarea unei "punți" semantice între sonoritate și limbaj, și anume în virtutea acestei *imaginații* care admite și chiar aprobă transferul de sensuri și conținuturi între câmpuri ontologice eterogene, eu reușesc să înțeleg că, de fapt, este vorba despre o activitate de *modelare* textuală a sensurilor și conținuturilor cuprinse în sonoritate. Iar miza majoră este chiar înțelegerea *gândirii muzicale* a compozitorului, în termeni foarte apropiați de discursul *de-mistificator* și în egală măsură *de-doxificator* al lui Pascal Bentoiu, formulat și articulat în binecunoscutul lui eseu "Gândirea muzicală".

Activitatea de *modelare semantică* o pot traduce și în semnificația de *simulare hermeneutică*, deoarece în procesul de re-construire textuală a fondului de sensuri și conținuturi ale unei lucrări muzicale, unul dintre scopurile urmărite este *testarea* reversibilității sensurilor formulate scriptural asupra sensurilor articulate într-un mod sonor-muzical. Și, poate, doar realizarea unei scrieri muzicologice relevă cu claritate

posibilitatea unei *pendulări* între aceste două ontologii imaginare – sonoritatea exclusiv “audibilă” și textul noțional exclusiv “vizual”. Biunivocitatea deplasării libere a aceluiași sensuri și conținuturi înspre, în și între două morfologii eterogene, miza pe forma vie a ideii și o frecvență cât mai avansată de recurgere la textul muzicologic, determină și nevoia de a suprima diferențierile exclusive între genurile muzicologice.

Această constatare transformă imaginea ierarhiei genurilor muzicologice, deoarece nu mai poate fi vorba despre genuri privilegiate și genuri excluse. Altfel spus, este vorba despre practicarea bunului simț într-o atitudine tipic postmodernă. Lucrurile se prezintă într-un mod cu totul diferit decât în optica tradițională. Este vorba aici despre accentul de prioritate care cade pe genurile existenței muzicologice imediate, de zi cu zi – articole pentru mass-media și critici de concert, comunicări științifice și schițe, pe care eu într-un mod în egală măsură emfatic și pretins științific, nelipsind și o nuanță autoironică, le definesc drept scenarii de modelare conceptuală.

Și este evident că nu toate dintre ideile “domesticite” astfel vor intra în constituirea genurilor mari, care până la urmă sunt realizări “punctiforme”, prin care în cel mai bun caz pot fi marcate anumite “borne” ale devenirii conceptuale, discursive, ideatice și, în consecință, profesională. Ca stare a întregului imaginar și ca stil de existență cotidiană, muzicologia determină nevoia unei exersări continue ca mod de a parcurge într-un sens propriu această cale. Exercițiul muzicologic este ca învățarea mersului, ca și căutarea unui echilibru necesar, ca o continuă re-inventare a identității, dar și a direcției de înaintare conștientă și asumată înspre o anumită țintă sau, mai precis, fantasmă deziderativă, pe care printr-un efort susținut, muzicologul-practicant o transformă într-un lucru real și bun comun al tuturor celor interesați.