STUDII

Șase exerciții de muzicologie postadleriană

Oleg Garaz

În spaţiul culturii europene muzicologia se prezintă ca *ştiinţă* şi poate fi considerată drept procedură de cunoaştere şi asimilare a artei muzicale în ambele ei accepţii – compoziţie şi interpretare. Pentru prima există o listă curriculară cu discipline precum *armonia*, *contrapunctul*, *analiza scheme compoziţionale*, cunoscută ca *analiza forme muzicale*, şi *orchestraţia*, dar şi *istoria gândirii muzicale* ca *istorie a compozitorilor* sau a *tipologiilor istorice (stilistice) de practici componistice*, disciplină formulată într-o sintagmă eufemistică, în egală măsură incompletă şi eronată, ca *istoria muzicii.* Pentru a doua există, de asemenea, două tipuri de abordare muzicologică – *istoria artei interpretative* sau *tipologii stilistice ale interpretării muzicale* şi, bineînţeles, o disciplină muzicologică orientată pe evaluarea valorică a interpretării vocale şi instrumentale precum *critica muzicală*. Şi aceasta din urmă deţine o *naraţiune* cronologică-evolutivă – *istoria criticii muzicale.* După Adler, ar mai exista un al treilea compartiment – naraţiunea *comparativă* – cunoscută în prezent drept *etnomuzicologie.* Compoziţia, interpretarea şi comparatistica muzicală sunt, în fapt, cele trei *balene*, *ţestoase* sau *elefanţi* care se constituie ca piloni ai gândirii şi practicii muzicologice.

Deja aici este amorsat un prim „conflict” metodologic deoarece este vorba despre două căi *divergente* ca substanţă sau domenii *eterogene* ca metodă ale gândirii – *artisticul* prin definiţie intuitiv, imaginativ şi astfel intens generativ şi *ştiinţificul* prin definiţie raţional, analitic şi astfel deconstructiv. Ca

disciplină didactică, spre exemplu, compoziţia poate fi învăţată prin *emulare* (sau, mai rar, practicată prin *revelaţie*, ca în cazul abatesei Hildegard von Bingen), urmând procedura *didactică*, fără a exista, evident, vreo posibilitate de a "învăţa" prin instrucţie tainele elanului şi energiei imaginative, ceea ce ţine exclusiv de *creativ-artistic* sau *vocaţional.*

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

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

Pe lângă funcţia *reiterativă*, care presupune atât conservarea, cât şi perpetuarea unei lucrări muzicale, *interpretarea muzicală* deţine singura şi exclusiva posibilitate de a genera forma *acustică-sonoră* a unei compoziţii muzicale. Cu alte cuvinte, *interpretarea muzicală* este singura tehnică de *modelare ontologică* a muzicii ca *referinţă absolută*, iar figura *interpretului* se impune drept un autentic *operator ontologic*, un generator al *formei referenţiale* pe care o poate avea o sonată, simfonie, operă, cantată, oratoriu, cvartet ş.a.. În această ordine

de idei, atât compozitorul, cât şi muzicologul devin *operatori hermeneutici*, atâta timp cât compozitorul oferă o *formalizare* a propriilor intuiţii sub forma *notaţiei muzicale* dintr-o partitură, iar muzicologul elaborează o *formalizare* noţional-discursivă a tuturor conţinuturilor accesibile tehnicilor de analiză. Perechea dialectică se instituie drept *construcţie-deconstrucţie*. În consecinţă, dihotomia *practică-teorie* se prezintă drept una eronată, deoarece *compozitorul* nu teoretizează compunând şi notând propriile intuiţii sonore sub formă de *text*. Folosirea expresiei *practici componistice*, funcţionează în acelaşi sens ca şi *practici muzicologice*, adică *practici de notare simbolică*, *prin analogii consensuale.* Forma corectă ar putea fi prezumată în dihotomia *scriptic-sonor*, deoarece faptul *notării* – text muzical şi text noţional – ţine de metodele, mijloacele şi tehnicile de *mediere* prin *semn*, pe când interpretarea muzicală generează direct *forma ontologică referenţială* a textului ca *eveniment* atât pentru compozitor, cât şi pentru muzicolog, chiar dacă şi situându-i pe aceştia de ambele părţi, opuse ca roluri, ale *interpretării.*

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

Definiţie urmată de explicaţii: Vom proceda în acelaşi fel în care a acţionat muzicologul american Leonard B. Meyer în deschiderea propriului volum intitulat *Music and Style*. Adică, vom începe cu o definiţie, însă nu una a stilului, ci una a muzicologiei:

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

Spre exemplu, „cântul" păsărilor, zgomotul unei uzine sau sonoritatea caracteristică produsă de o locomotivă, sunt fenomene sonore în calitatea lor de sisteme de semnalizare (a intenţiilor, a identităţii, a prezenţei, a comportamentului sau a localizării spaţiale). De „cântul" păsărilor se ocupă în egală măsură ornitologia şi etologia, unde se regăseşte şi „cântul" balenelor.

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

Ca fapt cultural semnalele păsărilor sunt, spre exemplu, înfăptuite în Simfonia a VI-a, *Pastorala*, de Ludwig van Beethoven, unde compozitorul recurge la flaut ca substitut pentru privighetoare, la oboi pentru prepeliţă şi clarinet pentru cuc. De asemenea, sonosfera ornitologică este asimilată în *Catalogue d'Oiseaux* pentru pian de Olivier Messiaen[1], în tabloul simfonic *Pinii din Roma* de Ottorino Respighi (înregistrarea "cântului" de privighetoare) sau în *Cantus Arcticus: Concert pentru păsări şi orchestră* de Einojuhani Rautavaara. "Muzica" balenelor apare în *Vox Balaenae*, pentru flaut electric, violoncel şi pian amplificat de George Crumb. Imaginea sonoră a uzinei sau a locomotivei se regăseşte în lucrări muzicale aparţinând lui Alexander Mosolov (episodul

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

simfonic *Uzina*: *Muzica maşinilor*, pentru orchestră şi placă de fier)[1] şi, respectiv, lui Arthur Honegger (*Pacifique 231*).

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

1. De la fapt ambiental la fapt muzicologic

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

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

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

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

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

Comentariu 3: abordarea muzicologică este, în esenţă, de substanţă *critic(evaluativ-valoric)-analitică(evaluativ-tipologic)*, principiu care defineşte consistenţa discursului muzicologic ca obiect *literar-descriptiv*[1].

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

Comentariu 5: transferul de la *act* la *text* presupune o explicabilă „distorsiune" prin transferul de la sonoritate la imagine (a literelor, cuvintelor şi a textului în general), determină o slăbire a consistenţei şi relevanţei, precum şi o relativizare a semnificaţiilor (hermeneutica) în virtutea diferenţei radicale de statut ca fenomen. Cele două imagini – sonoră-fenomenală şi, respectiv, textuală, noţional-descriptivă – nu sunt reductibile una la cealaltă (non-reversibile), relaţia funcţionând doar într-un sens univoc – dinspre fenomenul sonor înspre textul noţional-literar.

Poate fi admis, însă, faptul că percepţia ca atare nu este un fenomen pur senzorial, ci mai degrabă unul "împărtăşit" între senzorial şi raţional, între percepţie şi logică. Este vorba aici despre *juxtapunerea* a mai multor proceduri *atributive* aplicabile

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

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

Până la urmă, totul este definit de procedura concatenării sau organizării în *asambluri* cauzale care funcţionează ca punţi între fenomenul perceput şi sensul atribuit. Ori, nu intră în percepţie fenomenele senzoriale care nu deţin deja un comentariu semantic, exact ca în situaţia cu amerindienii care *nu au perceput* corăbiile lui Columb din moment ce nu aveau ***explicaţia*** în egală măsură empirică şi semantică pentru identificarea acelor trei nave.

Comentariu 6: Ca şi concepţie, ştiinţa muzicologiei se prezintă în imaginea unui dublu paradox:

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

6.2. *Paradox 2*: ca metodă, muzicologia se dovedeşte a fi o disciplină compozită în virtutea substanţei sale filologice (noţionale) şi a intenţiei de a descrie totalitatea implicaţiilor posibile ale fenomenului sonor în existenţa culturală. Forma noţional-scriptică permite efectuarea unui împrumut din discipline ştiinţifice-academice concepute în acelaşi format noţional-scriptic. Astfel, este vorba despre nevoia implicării în discursul muzicologic a vocabularelor şi metodelor din mai multe discipline/ştiinţe noţionale precum: filologia (în special comparată), psihologia, pedagogia, sociologia, filosofia, istoria, estetica, antropologia, etnografia, semiotica, estetica, retorica etc., atâta timp cât şi muzicologia intră în domeniul cunoaşterii umanului, deoarece în esenţă muzica este făcută de către oameni, despre oameni şi pentru oameni.

2. Muzicologia ca practică a cunoaşterii şi învăţării şi nu doar

Diferenţieri necesare: este evidentă diferenţa între muzicologia ca *ştiinţă* a cercetării şi, respectiv, ca *disciplină academică* sau *ştiinţă* a învăţării, între ipostaza practicii (euristice-cognitive) de cercetare şi, respectiv, ipostaza propedeutic-formativă, de învăţare a elementelor, relaţiilor, taxonomiilor, sensurilor şi exersarea acestora în condiţii controlate.

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

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

Decizii de ordin *compoziţional*:

a. **materie**-formă
(starea ontologică a lucrării muzicale ca obiect acustic articulat cultural);

b. formă-structură
(determinanta discursivă a formei constând în organizarea logică a elementelor sau, altfel spus, al blocurilor de articulaţii constitutive într-un întreg logic structurat în desfăşurarea lui);

Decizii de ordin *estetic*:

c. structură-conţinut
(acest binom este un "oximoron", ambii constituenţi îşi sunt identici, structura evidentă şi conţinutul "voalat" (cazul Beethoven) sau invers (cazul Debussy); structura fiind doar unul din constituenţii conţinutului unei lucrări muzicale);

d. conţinut-**expresie**
(relevarea aspectelor psiho-afectiv şi imagistic al conţinutului prin accepţiile semantice consensuale, determinate geografic şi istoric);
sinteză: **dialectica materie (sonoră)-expresie (psiho-afectivă şi imagistică)** drept determinante specifice ale unei lucrări muzicale ca obiect cultural;

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

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

a. sunetul muzical/zgomotul;
b. sisteme de organizare sonoră (sintactice şi tonale) şi
c. scheme compoziţionale (titulatura didactică fiind *forme muzicale*);
Al doilea grup (superior, orientat ascendent, tehnici de implementare socială şi standardizare valorică):
d. genurile muzicii;
e. stilurile muzicii şi
f. canoanele muzicii (tipologic diversificabile geografic şi istoric)[1];

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

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

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

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

În ceea ce priveşte accepţiile *conţinutului* (formalizabile prin binomul *formă-conţinut*), drept referinţă istorică poate servi sintagma hanslickiană – *arabescuri sonore mobile*, cu o completare că drept conţinut exclusiv al muzicii servesc chiar sunetele muzicale – o proiecţie *purist*ă tipic romantică, oarecum "extremistă" dar şi evident reducţionistă.

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

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

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

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

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

Şi atunci, accepţia conceptului *conţinut* se dovedeşte a fi una *multi-* sau chiar *omni-*faţetată, atingând *toate* aspectele constitutive ale unei lucrări muzicale. Tot astfel ar putea fi diferenţiate şi conţinuturile metodelor muzicologice în funcţie de focalizarea analitică pe anumite conţinuturi specifice ale gândirii şi existenţei muzicale.

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

Iar luând ca şi criteriu de identificare tehnica de abordare a conţinutului, obţinem alte două tipologii. Ambele tipuri enunţate în paragraful anterior ţin de *muzicologia activă*, una formulată în termenii *obiectului* ei de studiu – lucrarea muzicală şi, mai pe larg, procesele specifice gândirii muzicale. În opoziţie s-ar situa o altfel de muzicologie – *muzicologia pasivă* –, formulată din contră, în termenii *instrumentului* aplicat obiectului de studiu, astfel fiind obţinută *muzicologia filologică*.

3. Tipologii şi evoluţii

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

Tot astfel, momentul Adler (1885) ar putea fi văzut ca reluare la un alt nivel al momentului Alexander Baumgarten (1714-1762) – 1750 –, inventatorul esteticii ca ştiinţă a percepţiilor (senzaţiilor) logicizate. Importantă este această preocupare pentru încadrarea ştiinţifică – noţional-discursivă, logic-raţională şi analitic-descriptivă – a unui principiu (senzaţiile logicizate) sau a unui întreg domeniu al gândirii şi practicii umane (practica muzicii).

3.1. În fapt, ca ştiinţă a muzicii, muzicologia se naşte ca tentativă de a formula ştiinţific imaginea domeniului gândirii muzicale prin împrumutul metodei din moştenirea iluministă: de la ştiinţa istoriei (tipologiile de *grupuri* sociale, conceptul *evoluţiei* istorice şi principiul *periodizării* temporal-geografice) şi, respectiv, de la ştiinţa biologiei (taxonomiile, tipoologiile şi principiul evoluţiei).

Este de remarcat faptul că muzicologia se naşte ca ştiinţă tributară filosofiei *pozitiviste* (Auguste Comte), considerată o ultimă fază în dezvoltarea cunoaşterii umane, această fază urmând după cele *religioasă* şi *metafizică*. Astfel, pozitivismul serveşte drept element unificator, de sinteză, a metodelor istoriei şi biologiei, fiind vorba despre o abordare de tip *empiric*, critic-analitic, a datelor experienţei.

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

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

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

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

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

4.1. Muzicologia este o disciplină academică şi o ştiinţă care se naşte cu o istorie deja gata scrisă şi care nu are nevoie de timp evolutiv pentru a şi-o acumula. În această situaţie ar exista două interpretări:

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

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

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

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

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

Este evident că acest tip de proiectare, în fapt o procedură de *ficţionalizare recuperativă* în termenii prezentului, este singurul disponibil în ceea ce priveşte trecutul, deoarece coeficientul ficţionalizării creşte în funcţie de distanţa temporală până la faptul invocat (eveniment, lucrare, personalitate), exact în termenii muzicologului american Joseph Kerman atunci când el vorbeşte despre tradiţia interpretativă:

> „În absenţa unei tradiţii interpretative internalizate, înţelegerea surselor notate de muzică occidentală de acum două sute de ani deja este echivocă, de acum cinci sute de ani – extrem de speculativă iar de acum o mie de ani, în

anumite aspecte determinate, fără nici o speranţă [de a fi înţelese – O.G.]"[1]

4.1.4. În aceşti termeni de *ficţionalizare recuperativă* şi în egală măsură *legitimatoare* a fost formulată nostalgia neoclasică a lui Brahms şi Debussy. Tot astfel a fost formulat un alt model de *ficţionalizare recuperativă*, însă de această dată polistilistic, în creaţia lui Şostakovici şi Schnittke. În acelaşi sens – recuperativ şi legitimator – a funcţionat şi proiectul canonic al lui Robert Schumann, prin care a fost vizat un dublu scop: primul, de natură evident nostalgică, însă mai important a fost al doilea, de instaurare a "noii ere poetice", în care cantorul orb de la Leipzig şi rebelul surd de la Viena au făcut corp comun – geniul polifoniei şi geniul omofoniei – în concepţia canonică *48+32* de la care muzicienii romantici îşi declarau descendenţa şi îşi afirmau întâietatea valorică drept moştenitori ai unor maieştri ai trecutului.

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

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

---

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

deoarece îl extrage pe Palestrina din domeniul muzicii sacre şi îl situează în zona tradiţiei componistice profesioniste europene drept model şi provocare pentru compozitorii prezentului (incipient romantic). Însă nu este suficient, şi făcând următorul pas, prin *puritatea* muzicii corale *a cappella*, în creaţia lui Palestrina este identificată realizarea concepţiei *muzicii vocale absolute*, un obiectiv doctrinar important pentru Hoffmann. Miezul acestei atitudini stă în faptul că ideea *purităţii absolute* funcţionează întâi de toate în cazul muzicii instrumentale şi în special în cazul muzicii lui Beethoven, aşa cum Hoffmann a prezentat-o în celebra lui analiză a Simfoniei a V-a intitulată *Beethovens Instrumentalmusik* (1810, în *Allgemeine musikalische Zeitung*)[1]. Situat între cele două imagini ale sale, Palestrina apare drept "antichitate" în atitudinea contemporanului său Monteverdi, însă deja în atitudinea lui E. T. A. Hoffmann se produce o mutaţie radicală, deoarece în conştiinţa romantică vechimea este un coeficient al ingenuităţii şi astfel al capacităţii de a reprezenta într-un mod implicit sublimul. Astfel, Palestrina este confirmat drept *geniu* al Renaşterii prin atributele evidente ale *excelenţei profesionale*, ale *inventivităţii*, ale *perfecţiunii tehnice* şi, în consecinţă, ale *exemplarităţii* pentru întreaga etapă istorică.

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

O analiză strălucită a procedurii de rescriere, reatribuire şi, în consecinţă, de recanonizare a unei personalităţi artistice care a fost Josquin, este realizată de Paula Higgins, muzicolog britanic, în studiul ei intitulat *The Apotheosis of Josquin des*

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

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

Practicile de canonizare/recanonizare reprezintă o situaţie uzuală în istoria modernă a muzicii europene şi în acest sens pot fi considerate drept un factor de *înviorare* a dinamicii evolutive chiar începând cu perioada Iluminismului. "Monumentizarea" unor figuri proeminente precum Palestrina, Bach, Beethoven sau Wagner poate fi considerată în egală măsură drept "monetizare" valorică (standard sau referinţă valorică absolută) sau "titluri" ale unor proceduri de reîncărcare culturală. Spre exemplu, figura lui Palestrina este *reîncărcată* într-un mod succesiv de Monteverdi, Fux, E. T. A. Hoffmann, Giuseppe Baini (prima biografie a lui Palestrina) şi până la titanica muncă de editare a operei palestriniene întreprinse de Franz Xaver Haberl şi, ulterior, de Raffaele Casimiri. În termeni asemănători s-a întâmplat şi cu imaginile lui Bach sau Beethoven. Aşa s-a întâmplat şi cu eroii muzicii culturilor naţionale-regionale (Smetana, Szymanowski, Enescu, Ceaikovski şi Rahmaninov ş.a.). Evident, canonizarea acestor personalităţi a fost întâi de toate expresia nevoilor ideologice ale noilor generaţii de compozitori, reprezentanţi, la rându-le, a noi configuraţii culturale împreună cu propriile lor priorităţi de selecţie în ceea ce priveşte *extragerea*, *reîncărcarea* şi *reciclarea* unor figuri ale trecutului în calitatea lor de modele dar şi *material de completare* pentru propriile şiruri valorice.

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

[1] Textul este postat pe Internet şi poate fi descărcat de la adresa: https://www.academia.edu/187240/The_Apotheosis_of_Josquin_des_Prez_and_Other_Mythologies_of_Musical Genius

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

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

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

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

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

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

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

Această evoluţie printr-o continuă autoreinventare critică – practica disputelor cu o puternică dominantă de recanonizare – poate fi considerată drept o *genealogie* axială a muzicologiei, una paralelă cu autoreinventarea critică a artelor compoziţiei şi interpretării. Însă de abia în Renaştere poate fi surprinsă orientarea înspre teoretizare descriptivă şi în egală măsură polemic-evaluativă în virtutea substanţei umanist-filologice a întregii perioade. Şi tot în Renaştere muzicii îi este ataşat coeficientul filologic care înspre sfârşitul secolului al XIX-lea îşi va găsi expresia adecvată în conceptualizarea lui Guido Adler.

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

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

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

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

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

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

5.3.1. Este de remarcat faptul că până în 1885 o serie de discipline precum contrapunctul, armonia, formele şi orchestraţia erau definite ca discipline ale ştiinţei (şi artei) compoziţiei, nefiind vorba despre nicio atribuţie muzicologică a acestora.

5.3.2. Tot astfel au stat lucrurile şi cu teoria esteticii (Baumgarten, 1750). În acelaşi şir se înscriu şi o serie de ştiinţe adaptabile muzicii precum psihologia, sociologia, antropologia, etnografia sau semiotica.

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

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

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

6. Alternative metodologice slabe ca moştenire a umanismului renascentist

6.1. Tot de la sfârşitul Renaşterii datează şi un eveniment care pe bună dreptate ar putea fi considerat drept determinant până şi în cazul naşterii muzicologiei ca ştiinţă de substanţă filologică. Este vorba despre ideea lui Giulio del Bene, membru al *Accademia degli Alterati* din Florenţa, care la 1856 propune transferarea muzicii din *quadriviumul* disciplinelor numeral-cosmologice în *triviumul* disciplinelor filologice. Faptul în sine poate fi considerat ca o răsturnare la nivel de percepţie şi mentalitate a întregului imaginar care până în Renaştere

evoluează fără fisuri, crize şi revoluţii conceptuale[1]. Drept consecinţe ale acestui „puci" conceptual pot fi considerate naşterea operei şi a posibilităţii de implementare a conceptului *stil* în gândirea muzicală, zonă până atunci inaccesibilă artelor lingvistice-filologice.

6.1.1. De aici, exact ca şi în cazul celor patru parametri ai sunetului muzical[2], s-au articulat patru momente de emergenţă şi încetăţenire a ştiinţelor filologice în câmpul gândirii şi practicii muzicale.

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

---

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

[2] Ca şi construct consensual, conceptul de *sunet muzical* este constituit din patru parametri – înălţime, durată, intensitate şi timbru. Această succesiune reflectă ordinea istorică în care calităţile sunetului muzical au fost inventate. Notarea precisă a înălţimilor poate fi atribuită efortului lui Guido d'Arezzo, conceptualizarea duratelor a fost realizată în secolele XIII-XIV printr-un efort cumulat al mai multor teoreticieni, intensitatea la început „terasată" (baroc) a fost dezvoltată prin inventarea procedeielor de *crescendo-diminuendo* în lucrările Şcolii de la Mannheim, iar focalizarea pe timbru datează din a doua jumătate a secolului al XIX-lea romantic, cu o continuare în creaţia lui Debussy şi Schönberg şi cu o serie de consecinţe subîntinse între concepţia bruitistă şi cea sonoristică.

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

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

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

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

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

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

notată (de la tradiţională modernă la grafism) înspre muzica *performată* (fără notaţie).

Slăbiciunea acestor patru discipline nu este una metodologică, deoarece preceptele deja sunt elaborate, probate şi rodate în câmpul lingvisticii şi filologiei, două domenii fără o substanţă şi o descendenţă comună cu muzica.

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

După cum a afirmat J. J. Rousseau în *Eseu despre originea limbilor* (1781), acestea două – *mişcarea* şi *vocea* – sunt cele două "semne sensibile" capabile să acţioneze asupra simţurilor sau două posibilităţi de a lansa "apeluri". De asemenea, vocea şi corpul participă la ecuaţia sincretică limbaj-poezie-muzică (în opinia lui Rousseau) sau, mai precis, la triunitatea mişcare-cânt-rostire (opinia noastră). De abia în secolul al XVIII-lea emerge al treilea *gen* – *instrumentalul*, ca posibilitate de a depăşi pragurile limitative *cardiac* (privind coregraficul) şi pe cea *pulmonar* (privind cantabilul). În fapt, era vorba despre sublimarea raţionalistă a masculinului şi femininului (ca semne ale materialităţii, corpul însuşi fiind reprezentat drept mecanism) în instrumental ca formă de realizare a *muzicii pure* şi *absolute.*

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

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

Concluzie:

În esenţă, în cazul muzicologiei este vorba despre ştiinţa şi, în special, despre tehnica generării de *scenarii de modelare conceptual-discursivă* (fiecare cu propria metodologie şi cu propria identitate ca disciplină constitutivă a câmpului muzicologic) a sensurilor discursului sonor cu referire la criteriul de conţinut[1]: aspectele structurale şi expresiv-sugestive, sau mai precis, a faptului sonor articulat cultural precum actul componistic, actul interpretativ şi inclusiv actul muzicologic însuşi. Într-un al doilea sens, urmând muzicologiei aplicate pe act, este vorba despre muzicologia aplicată pe notaţia muzicală (partitura), acestei prime etape urmând posibilitatea unei muzicologii orientate pe actul pur – performance – fără existenţa vreunui document doveditor precum notaţia.

[1] Prin conţinut înţelegem tot ceea ce conţine o compoziţie muzicală în aspectele ei structurale-morfologice, semantic-programatice şi în cele sugestiv-expresive. Ar fi vorba despre o complexă dialectică a înrâuririi biunivoce între constituenţii structurali şi sugestivi ai unei lucrări muzicale care de altfel funcţionează drept atribute ale finalităţii sonore. Astfel, aşa cum a subliniat chiar Eduard Hanslick în celebra lui scriere *Vom musikalisch shönen* (Leipzig: Rudolph Weigel, 1865) drept conţinut exclusiv al muzicii pot fi considerate doar totalitatea notelor/sunetelor folosite de compozitor într-o lucrare – *arabescurile sonore mobile*. Însă nu poate fi negată cu atâta hotărţre hanslickiană şi funcţia sugestivă a materialului sonor intenţional organizat de către compozitor în vederea realizării şi a unei funcţii sugestive.

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

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

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

Într-un sens mai restrâns, tânăra muzicologie adleriană şi-a construit obiectul concentrându-se pe personalităţile şi producţiile geniilor muzicii, un grup restrâns şi astfel privilegiat de artişti, "olimpienii", selectaţi din mai multe epoci conform unui ansamblu de criterii valorice standardizate şi care din anumite considerente (genetice-vocaţionale, etice-devoţionale şi implicit conjunctural-

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

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

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

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

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

La fel – într-un consens mutual al nerostirii – s-a prezentat şi situaţia compozitorilor de orientare sexuală netradiţională precum Samuel Barber (1910-1981), Leonard Bernstein (1918-1990), Benjamin Britten (1913-1976), Van Cliburn (1934-2013), Aaron Copland (1900-1990), John Corigliano (1938), Hans Werner Henze (1926-2012), Vladimir Horowitz (1903-1989), Wanda Landowska (1879-1959), Harry Partch (1901-1974), Francis Poulenc (1899-1963), Piotr Ilich Ceaikovski (1840-1893), Michael Tippett (1905-1998), Georg Friedrich Händel[2] (1685-1759), Jean-Baptiste Lully (1632-1687), Arcangelo Corelli (1653-1713), Camille Saint-Saëns (1835-1921), Franz Schubert (1797-1828), John Cage (1912-1992), Gian Carlo Menotti (1911-2007) şi, poate, Frédéric Chopin (1810-1849).

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

---

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

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

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

Ori, situaţia apare drept o "capcană", deoarece pentru a fi identificaţi, spre exemplu, drept *compozitori* (Scott Joplin, Duke Ellington, Wynton Marsalis sau Florence Price, cu toţii de origine afro-americană) sau *muzicologi* (cum este cunoscutul muzicolog de origine africană – Republica Ghana – Kofi Agawu şi, spre exemplu, Joseph Hanson Kwabena Nketia, considerat primul muzicolg african), pentru reprezentanţii unor canoane culturale (etnice-rasiale) non-europene, unde nu există definiţii nici măcar aluzive la formulările europene, şansa de a fi *compozitor* sau *muzicolog* se oferă doar între limitele accepţiilor europene, incompatibile cu cele chinezeşti, arabe, indiene şi, în special, cu cele africane, în care nu există nici ideea şi nici terminologia compatibile. Cu alte cuvinte, o persoană dintr-un spaţiu cultural extra-european îşi asumă identitatea de *compozitor* sau *muzicolog* doar asumându-şi definiţia europeană şi ca atare fie prin abandon, fie prin alterarea propriilor valori culturale[2].

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

Trăim chiar într-o *oglindă* perfectă a trecutului clasic, romantic şi chiar modernist, existăm într-o perioadă a metanaraţiunilor detronate. Ne situăm într-o artă muzicală *fără genii* (cel puţin declaraţi), unde în niciun caz nu mai poate fi vorba despre taxonomii

---

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

[2] *Tonality as colonizing force in African Music*, conferinţă susţinută de Kofi Agawu la Prinston University în 19 februarie 2009. https://www.youtube.com/watch?v=z_sFVFsENMg

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

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

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

Şi chiar dacă declarată drept *wissenschaft* (ştiinţă), concepţia adleriană şi-a exercitat funcţia normativă într-un mod invaziv de monopolizare atât a trecutului care începând cu 1885 nu mai putea fi reprezentat decât doar muzicologic, cât şi a viitorului, deoarece *proiectul Adler* a devenit normă şi lege exclusivă în ceea ce priveşte imaginea, structura şi conţinuturile unei ***ştiinţe a muzicii*** pe care astăzi o cunoaştem drept *muzicologie*.

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

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

Sugestii bibliografice:

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

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

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

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

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

SUMMARY
Oleg Garaz
Six exercises of postadlerian musicology

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