

STUDII

Muzica postmodernă: reinventarea artei muzicale după sfârșitul modernității

Oleg Garaz

1. Muzica postmodernă: schița unui "portret-robot"

Întrebarea este una aparent simplă: există oare o muzică specific postmodernă, una în care preceptele ideologice ale postmodernismului și-ar găsi o realizare deplină¹? Putem

¹ O listă reprezentativă în acest sens o oferă cercetătoarea franceză Béatrice Ramaut-Chevassus în cartea intitulată "*Musique et postmodernité*" (Presses Universitaires de France, seria "*Que sais-je?*", 1998), ideile acestei liste, formulate ca titluri de subcapitole, reprezentând două grupaje de precepte extrinseci gândirii și practicilor muzicale: (1) *sfârșitul avangardei* (pag. 8), *sfârșitul istoriei* (pag. 9) și *sfârșitul metanarațiunilor* (pag. 10) și (2) *o nouă atitudine față de trecut* (pag. 11), *un gust pentru eclectism* (pag. 13) și *o cerere pentru comunicabilitate* (pag. 15). Monografia se prezintă drept o excelentă analiză a fenomenului muzical postmodern, îmbinând într-un mod exemplar prezentarea ideologiei postmoderne, reflectarea diferențiată a spectrului de concepții componistice specifice perioadei și analiza detaliată a unei serii de lucrări reprezentative pentru relația terminologică prezentată în titlul cărții. Diferența concepției noastre rezidă într-o atitudine mai puțin "enciclopedică" și cu o miză mai accentuată pe ideea *sfârșitului metanarațiunilor*, care în opinia noastră reprezintă un factor de importanță decisivă în reorientarea gândirii muzicale înspre dominantele valorice ale postmodernismului. În termenii lui Jean-Jacques Nattiez această reorientare ar putea fi exprimată prin deplasarea de la muzica "poietico-centrică" înspre una "estetico-centrică" (în: Jean-Jacques Nattiez, *Le combat de Chronos et*

admite o asemenea corelare prin raportare la contextul unor stiluri muzicale precum Clasicismul și Romantismul austro-german sau Impresionismului francez. În fiecare caz concret este vorba despre un ansamblu de precepte ideologice-estetice care se legitimează printr-un ansamblu corespunzător de lucrări muzicale reprezentative.

Astfel, întrebarea de mai sus presupune și o listă repertorială a muzicii postmoderne, cu titluri de lucrări și, evident, cu nume de compozitori și interpreți. Pentru început ne putem întreba împreună cu muzicologul canadian Friedemann Sallis: "*Și muzica... există oare o muzică postmodernă? Unii cred că da*", iar în trimiterea la subsol notează: "*Utilizând termenul «post avant-garde», David Cope a fost unul dintre primii care a schițat conceptul muzicii postmoderne*"¹. În acest

d'Orphée, Paris, Bourgois, 1993, pag. 180; în: Ramaut-Chevassus, *op. cit.*, pag. 25).

¹ "*Et la musique... existe-t-il une musique postmoderne? Certains pensent que oui*" și "*Utilizant le terme «post avant-garde», David Cope fut un des premiers à esquisser un concept de musique postmoderne*", Friedemann Sallis, *Le paradoxe postmoderne et l'oeuvre tardive de Luigi Nono*, în: *Circuit: musiques contemporaines*, vol. 11, nr. 1, 2000, pag. 71.

În a patra trimitere de la pagina 71 autorul articolului prezintă o listă cu lucrări în care este implicată această accepțiune: D. COPE, *New Directions in Music*, Dubuque, Brown, 1976; M. NYMAN, *Experimental Music: Cage and Beyond*, Cambridge, New-York, Melburn, Cambridge University Press, 1972, 1999; J. ATTALI, *Bruits. Essai sur l'economie politique de la musique*, Vendôme, Presses universitaires de France; W. RIHM, *Trois essais sur le thème de... (une conférence)*, în: *Contrechamps*, nr. 3, 1984, în: P. ALBÉRA (s. la dir. de), *Avant-garde et tradition*, Lausanne, L'Âge d'homme; K. POTTER, *Robert Ashley and Post-Modernist Opera*, *Opera*, vol. 38, 1987; J. BEVERLEY, *The Ideology of Postmodern Music and Left Politics*, *Critical Quarterly*, vol. 31, nr. 1, 1989; McCLARY, *Terminal Prestige: The Case of Avant-Garde Music Composition*, *Cultural Critique*, vol. 12, 1989, precum și *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991; J. J. NATTIEZ (s. la dir. de), *Postmodernisme*, *Circuit*, vol. 1, nr. 1, 1991; I. HOESTEREY (s. la dir. de), *Zeitgeist in Babel: The Postmodernist*

sens, este vorba despre o "specie" particulară a practicilor muzicale contemporane care *răspund* și *corespund* aceluși set de însușiri și valori pe care le determină, așa cum a rostit-o în studiul său Lyotard, focalizându-se pe mutația în domeniul cunoașterii suportată de către societățile postindustriale¹. Această idee poate servi în calitate de o primă aproximare.

Este de remarcat aici termenul „*post-avangarde*” care poate fi interpretat atât ca situare temporală *după* și *în afara* celui de-al treilea avangardism, cât și ca *alteritate* față de criteriile avangardiste în evaluarea calitativă a produsului artistic-muzical potmodern. Văzut ca *post-avangardism* într-o opoziție cu un posibil *neo-avangardism* care ar sugera continuitate, postmodernismul muzical se raportează la etapa artistică anterioară prin prisma unei prezumptive *detașări* de aceasta, însă fără a secționa liniile de continuitate într-un mod

Controversy, Bloomington, Indiana University Press, 1991; S. MILLER (s. la dir. de), *The Last Post: Music After Modernism*, Manchester, University of Manchester Press, 1993; M. CHANAN, *Musica Practica: The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism*, Londres, Verso, 1994; G. LIPSITZ, *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism, and the Poetics of Place*, Londres, Verso, 1994; P. GRIFFITHS, *Modern Music and After*, Oxford, Oxford University Press, 1995; H. de LA MOTTE, *La musique nouvelle en Allemagne depuis 1945*, în: H. DUFORT et J. M. FAUQUET (s. la dir. de), *La musique depuis 1945. Matériau, esthétique et perception*, 1996; S. Connor, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford, Blackwell, 1997; C. FLOROS, *György Ligeti - Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*, Vienne, Lafite, 1996, U. MOSCH (s. la dir. de), *Wolfgang Rihm ausgesprochen, Schriften und Gespräche*, vol. 1, Winterthur, Amadeus, 1997; N. NEHRING, *Popular Music, Gender and Postmodernism*, Austin, University of Texas Press, 1997; S. SIM (s. la dir. de), *The Routledge Critical Dictionary of Postmodern Thought*, New York, Routledge, 1998.

¹ Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge (Theory and history of literature)* (vol. 10), University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.

definitiv. Această idee este formulată în alte cuvinte și imagini de către compozitorul John Rea atunci când el apelează etimologia numelui unui alt compozitor contemporan: "*Alfred Schnittke (precum numele său o sugerează, **schnitten** semnificând în germană «a tăia») Schnittke, deci, culege, recoltează și pune împreună ansamblul muzicilor pe care le-a cosit*"¹.

Un posibil *portret-robot* al muzicii postmoderne îl putem *asambla* pornind, spre exemplu, de la cunoscuta listă a compozitorului și muzicologului american Jonathan D. Kramer, unde sunt enumerate 14 calități ale muzicii care își asumă într-un mod organic ideologia postmodernă. În opinia lui, **muzica postmodernă**:

(1) nu este o simplă repudiere a modernismului sau o continuare a acestuia, **ci (una care) păstrează ambele aspecte**;

(2) este, la un anumit nivel și într-un anumit fel, **ironică**;

(3) **nu respectă delimitările** între sonoritățile și procedurile trecutului și prezentului;

(4) caută **să eludeze barierele** între "cultura înaltă" și "cultura de masă";

(5) prezintă dispreț **față de valoarea (supremă) și indiscutabilă a unității** (coerenței sau integrității) structurale;

(6) **refuză să accepte distincția** între valorile elitiste și populiste;

(7) **evită formele totalizatoare** (spre exemplu, nu admite ca o lucrare muzicală să fie în întregime tonală sau serială sau să fie plasată într-un "mulaj"/tipar formal prescris);

(8) **include citate și referințe** la muzica mai multor tradiții și culturi;

(9) **integrează contradicțiile**,

(10) **desființează opozițiile binare**,

¹ "*Alfred Schnittke (comme son nom le suggère, **schnitten** signifie en allemand «couper») Schnittke, donc, moissonne, récolte et attache ensemble les musiques qu'il a fauchées*", John Rea, *Postmodernité "que me veux-tu"*, în: *Circuit: musiques contemporaines*, vol. 8, nr. 1, 1997, p. 57.

- (11) include fragmentările și discontinuitățile,
- (12) integrează pluralismul și eclecticismul,
- (13) prezintă multiple semnificații, (precum) și multiple temporalități,
- (14) plasează semnificația și chiar structura în auditor, mai degrabă decât în partituri, interpretări sau compozitori.¹

Putem considera această listă drept o sumă de calități care, în primul rând, ar indica o posibilă formă estetică *pură* a unei lucrări muzicale postmoderne în termenii în care aceasta din urmă și-ar asuma o sumă reprezentativă a prescripțiilor *ideologice* postmoderne. Critica meta-narațiunilor ne-ar putea servi în această situație, drept cheie de lectură în identificarea unor "suspecți", deoarece lista de mai sus este concepută într-o conformitate strictă cu atitudinea *anti-meta-narativă*.

¹ "1. is not simply a repudiation of modernism or its continuation, but has aspects of both; 2. is, on some level and in some way, **ironic**; 3. does **not respect boundaries** between sonorities and procedures of the past and of the present; 4. seeks to break down barriers between "highbrow" and "lowbrow" styles; 5. shows disdain for the often unquestioned value of structural unity; 6. refuses to accept the **distinction between elitist and populist values**; 7. avoids totalizing forms (e.g., does not allow an entire piece to be tonal or serial or cast in a prescribed formal mold); 8. includes **quotations** of or **references** to music of many traditions and cultures; 9. embraces contradictions; 10. distrusts binary oppositions; 11. includes **fragmentations** and **discontinuities**; 12. encompasses pluralism and **eclectism**; 13. presents multiple meanings and **multiple temporalities**; 14. locates **meaning and even structure in listeners**, more than in scores, performances, or composers.", în: Jonathan D. Kramer, "Postmodern Concepts of Musical Time", în: Indiana Theory Review, vol. 17/2, 1997 sau în: Jonathan Kramer, *The Nature and Origins of Musical Postmodernism.*, în: *Postmodern Music/Postmodern Thought*, Judy Lochhead and Joseph Aunder (ed.), New York: Routledge 2002. (ISBN 0-8153-3820-1), reeditat în: *Current Musicology* no. 66 (spring 1999): pp. 7–20.

În consecință, nu rămâne decât să începem căutările, procedând prin excludere și urmărind o potrivire cât mai mare, dacă nu și perfectă, între aceste 14 calități, cu funcția evidentă de criterii "identitare", și una sau mai multe lucrări muzicale care le-ar corespunde.

Într-un prim moment putem afirma că postmodernă este muzica recentă, cu care coabităm în același moment de actualitate, atâta timp cât trăim în interiorul aceluia segment istoric-temporal care se identifică drept *postmodernitate*. Nimic mai simplu.

Într-un al doilea moment, însă, ar apărea nevoia de a trasa cu o mai mare precizie anumite delimitări cronologice ale acestei *postmodernități*, și, respectiv, ale acestui *postmodernism*. Și atunci **desemnăm drept o perioadă incipientă a postmodernității**, chiar dacă și cu un anumit grad de aproximare, **segmentul temporal cuprins între limitele "punctului turnant" al anului 1968 și anul 1979**, moment în care Lyotard își definitivează raportul său.

Semnificația primului reper, anul 1968, se referă la aspectul pur muzical al schimbării de paradigmă conceptuală. Este vorba aici despre un cumul de lucrări în care se relevă *diferența calitativă* a unei gândiri muzicale noi (implicate fiind, în special, tehnicile *citatului* și *colajului*, însă nu doar), care se impune drept o *alteritate indiferentă* față de standardul cumulative al gândirii și practicilor muzicale ale celei de a treia avangardă. Deși "plaja" cronologică a lucrărilor muzicale este ceva mai extinsă – aproximativ între mijlocul anilor '60 și începutul anilor '70, este de remarcat această *precipitare* a cantității de lucrări reprezentative înspre "epicentrul" care este anul 1968: *Variations on a Theme of Mahler* (1960-62) de Jan Klusak¹, *Music for a Magic Theater* (1965) de George

¹ Titlul acestei lucrări este simptomatic mai ales prin anticiparea importanței crescânde pe care o va avea muzica lui Gustav Mahler spre sfârșitul anilor '60. Dacă începutul celei de a treia avangarde se revendică, așa cum subliniază Beatrice Ramaut-Chevassus (*op. cit.*, pag. 21), de la figura lui Anton Webern, atunci sfârșitul acesteia devine evident prin relevarea tot mai pronunțată a interesului pentru

Rochberg, *Hymnen* (1966-1967) de Karlheinz Stockhausen, *Baroque Variations* (1967) de Lukas Foss, *November Steps* (1967) de Toru Takemitsu, *Ludwig Van* (1968) de Mauricio Kagel, *Credo* (1968) de Arvo Pärt, *Requiem* (1968) de Berndt Aloysius Zimmermann, *Sinfonia* (1968-1969) și *Opera* (1970) de Luciano Berio, *Sonata nr. 2 pentru vioară și pian (Quasi una Sonata)* (1968) și *Simfonia nr. 1* (1968-1972) de Alfred Schnittke, opera *Votre Faust* (compusă între 1961 și 1967, prezentată în 1969) de Henri Pousseur și *Eight Songs for a Mad King* (1969) de Peter Maxwell Davies.

Al doilea reper temporal, anul 1979, prezintă evoluția aspectului pur conceptual-teoretic, deoarece concomitent cu emergența postmodernismului în câmpul gândirii și practicilor musicale, putem observa și un proces de acumulare în planul gândirii teoretice despre muzică, literatură, arhitectură și filosofie care se structurează ca o succesiune convergentă (și, implicit, de emergență a noului mod de a conceptualiza natura transformării) de titluri reprezentative. Să cităm doar câteva: *The New Image of Music* (1963) de George Rochberg, *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-*

muzica lui Gustav Mahler, însă nu atât pentru imaginea lui de compozitor postromantic, cât prin interesul pentru tehnica *citatului* și *interacțiunii pluristilistice* utilizate în lucrările lui, deși cercetătoarea franceză scoate în evidență un alt aspect al acestui interes: “Fără a dori să facă din Mahler un postmodern, se poate vedea în figura lui, deoarece el era marcat de gândirea lui Nietzsche, pentru care inelul sau spirala Eternei Reîntoarceri reprezintă o totalitate fascinantă, unul dintre prevestitorii unui sentiment de pierdere iremediabilă a totalității – în sens de unitate – a ființei și a cosmosului.” (Ramaut-Chevassus, *op. cit.*, pag. 22). Acest interes crescând pentru muzica lui Mahler coincide cu mai multe orientări conceptuale care ar putea fi grupate sub stindardul postmodernismului (după cum afirmă Gavin Thomas Dixon în lucrarea intitulată “*Polystylism as dialogue: A Bakhtian Interpretation of Schnittke’s Symphonies 3, 4, and his Concerto Grosso no. 4/Symphony no.5*”, Goldsmiths College, 2007, pag. 3), iar partea a III-a din *Sinfonia* lui Luciano Berio reprezintă un model exemplar al acestei atitudini prin citarea materialului musical din *Simfonia nr. 2* a compozitorului austriac.

Century Culture (1967) de Leonard B. Meyer, *The Dismembering of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (1971) a lui Ihab Hassan, *L'anti-OEdipe: Capitalisme et schizophrénie* (1972) de Gilles Deleuze și Félix Guattari, *The Decline and Fall of the Avant-Garde* (1972) de Robert Hughes, *Learning from Las Vegas* (1972) de Robert Venturi și Steven Izenour Brown, *The Future of Music* (1974) de John Cage, *Against Method* (1974) de Paul Feyerabend, *The rise of post-modern architecture* (1975) sau *The language of Post-Modern Architecture* (1977) de Charles Jencks și multe altele.

Însă, între aceste limite, sub "umbrela" postmodernismului vor intra, fără prea multe rețineri și nedumeriri, compozitori din mai multe generații, într-un spectaculos amestec de atitudini, școli și, important, vârste creative: creația târzie a lui John Cage și Dmitri Șostakovici, Luigi Nono și Luciano Berio, muzica stocastică a lui Iannis Xenakis, urmând Olivier Messiaen, Benjamin Britten, Karlheinz Stockhausen, Michael Tippett, Pierre Boulez și, bineînțeles, reprezentanții școlii minimaliste americane - Philip Glass, Terry Riley, La Monte Young și Steve Reich; Alfred Schnittke și Arvo Pärt, urmând, în ordinea cronologică a succesiunii temporale, John Adams, John Rea, și orientări ca New Complexity (Brian Ferneyhough, Michael Finnissy ș.a.), New Simplicity (în germană - *Die neue Einfachheit*, Wolfgang Rihm, Mahnfred Trojan sau Hans Jürgen von Bose), dar și un număr considerabil de producții ale genului de operă precum - *Einstein on the Beach* (1976, Philip Glass), *Nixon in China* (1985-87), *Death of Klinghoffer* (1990-1991) sau hibridul *El Niño* (2000) (John Adams, operă-oratoriu), trilogia *Perfect Lives* (1978-83), *Atalanta* (1985) și *Now Eleanor's Idea* (1993) (Robert Ashley, tetralogie de mini-opere - *Improvement, Foreign Experiences, eL/Aficionado* și *Now Eleanor's Idea*), *The Cave* (1993, Steve Reich), *The Ghosts of Versailles* (1990-91, John Corigliano) etc.

Contrariază atât diversitatea, în imaginea unei eterogenități duse înspre limita ei extremă, cât și un amestec, deși foarte *postmodern*, însă suspect a fi abuziv și eronat deopotrivă, de nume, lucrări și concepții estetice-componistice

chiar prin această abatere de la "puritatea" imaginii unui ansamblu de *genomuri postmoderne* înșiruite în lista lui Jonathan B. Kramer. Și nu este deloc surprinzător faptul ca o asemenea imagine să ridice o multitudine de întrebări, așa cum le formulează Valentina Sandu-Dediu: "... *postmodernismul se constituie oare în calitate de noutate radicală sau reprezintă mai degrabă o expresie radicalizată a modernului? Răspunsurile oferite au marcat multitudinea tipologică a gândirii ultimilor decenii. Conform unor opinii divergente, postmodernul semnifică astfel fie o pierdere a subiectivității, fie o revenire la aceasta; sfârșitul noului sau mai noul; retragerea avangardei sau o avangardă contemporană: fie o anti-estetică, fie o nouă estetică; o concepție regionalistă sau globală; o logică culturală a «capitalismului întârziat» sau opoziția față de el etc.*"¹ Deși, considerăm că toată această „derută” poate fi, mai mult sau mai puțin, redusă până la nivelul unei plauzibilități acceptabile în cazul în care eliminăm din ecuația interogativă termeni precum „modernism” și „avangardă” și, într-un al doilea moment,

¹ "... le post-modernisme se constitue-t-il comme quelque chose de radicalement nouveau, ou est-il plutôt l'expression radicalisée du moderne? Les réponses offertes ont marqué la multiplicité typologique de la pensée des dernières décennies. Conformément aux opinions divergentes, le postmoderne signifie ainsi soit une perte de la subjectivité, soit le retour à la subjectivité; la fin du nouveau ou le plus nouveau; le retrait de l'avant-garde ou une avant-garde contemporaine; soit l'anti-esthétique, soit une nouvelle esthétique; une conception régionaliste ou globale; une logique culturelle du «capitalisme retardé» ou l'opposition à celui-là, etc. Quelle doit être ensuite la distinction minimale entre le **post-moderne** - le **post-modernisme** - la **post-modernité** (respectivement entre leurs correspondants **le moderne** - le **modernisme** - la **modernité**)? Sa signification ne s'entrevoit pas à travers les confusions générées par la négligence de ces délimitations entre les divisions en périodes, les caractéristiques d'état et de style" Valentina Sandu-Dediu, *Points de vue sur le postmodernisme musical*, în: Valentina Sandu-Dediu, *Points de vue sur le postmodernisme musical*, Euresis, nr. 1-4/2009, ICR, București, pag. 72.

recurgem la *eșecul metanarațiunilor* în calitate de grilă de lectură proprie fenomenului muzical postmodern¹.

Putem constata aici o contradicție între (a) *imaginea haosului*, aceasta înțeleasă, la limită, drept imposibilitatea de a identifica o sumă de criterii obiective și de ancorare pe solul ferm al certitudinii și (b) lista lui Kramer în care claritatea cu care sunt formulate aserțiunile sugerează existența unui *referent repertorial* și, implicit, nume de compozitori pe care această listă, în totalitatea ei, le presupune. Chiar aserțiunea de la a opta poziție - ***include citate și referințe la muzica mai multor tradiții și culturi*** - poate fi exemplificată prin partea a treia, *Scherzo*, din *Sinfonia*² în cinci părți, pentru orchestră

¹ Postmodernismul muzical reformulează imaginea eficienței sugestive, însă făcând-o într-o opoziție radicală atât cu *impenetrabilitatea elitist-ermetizată* a muzicii pan-seriale, cât și cu *expresivismul rutinat* al tradiției muzicii tributare, oferind o nouă concepție a accesibilității prin formularea unui al treilea tip de *adresabilitate* cu miza aproape exclusivă pe *referențialitate*. Semnificația acestor criterii – *adresabilitatea* și *referențialitatea* (în accepțiunea lor postmodernă), ar putea fi „lecturată” prin grila unui fenomen postmodern precum *suprimarea delimitărilor între culturile savantă și populară*, însă cu o pronunțată tendință de *revenire la vernacular*. În termenii acestei atitudini, procedeele de *citat* și *colaj* apelează lucrările „sacrosancte” ale trecutului muzical savant, însă prin intermediul unei lecturi *demistificatoare*, extrăgând din consistența lor profiluri melodice-tematice recognoscibile într-un mod spontan („*șlagărele*”) și prezentându-le sub forma unui „folclor” al muzicii serioase, cu nimic diferit, spre exemplu, de folclorul muzical urban contemporan sau de charturile cu *șlagărele* muzicii pop-, rock-sau jazz.

² Etimologia termenului *Sinfonia* - prefixarea grecească *sin-* sau *syn-* semnificând *împreună*, și *phono* - voce, sonoritate -, reprezintă pentru Luciano Berio principiul de bază pentru organizarea materialului muzical al întregii lucrări și în special în partea a treia, *Scherzo*. Discursul este structurat ca paralelism între două "fluvii" sonore - vocal (opt soliști) și instrumental (orchestra), ambele impregnate (până la refuz) cu citate (trimiteri referențiale) din Beethoven, Berlioz, Brahms, Mahler, Richard Strauss, Debussy, Ravel, Stravinski, Schoenberg, Berg, Webern, Hindemith și până la

simfonică și opt voci solistice amplificate (1968-69) de Luciano Berio sau opera *Votre Faust* (1969) de Henri Pousseur, acestea fiind două lucrări reprezentative pentru *simptomatologia* gândirii muzicale postmoderne, așa cum le prezintă Célestine Deliège în monografia lui *Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt a l'IRCAM*¹. În opinia lui Deliège, *Sinfonia* reprezintă unul dintre rarele momente în care conceptul de postmodernism își dezvăluie prezența la modul explicit, pe când opera lui Pousseur atrage atenția prin contribuția adusă la apariția unui adevărat cult al citatului/citării².

Boulez, Stockhausen și Pousseur, dar incluzând și autocitări din propria muzică. În textul soliștilor sunt incluse citate textuale din Lévy-Strauss și Beckett. Atrage atenția includerea citatelor din *Crud și gătit* de Lévy-Strauss, celebru antropolog cu studii despre mitologiile popoarelor naturii. Intuiția lui Berio devine cu atât mai incitantă, cu cât se aliniază perfect la ideea lui Lyotard conform căreia prăbușirea meta-discursului iluminist a dus la proliferarea unei pluralități de micro-discursuri (locale, regionale, identitare etc.), acestea din urmă articulându-se într-un mod similar cu pluralitatea narativă din mitologiile mai sus amintite.

¹ Editions Madraga, 2003.

² Béatrice Ramaut-Chevassus notează diferența specifică între aceste două lucrări: "*Berio utilizează citarea în calitate de **Traumdeutung** și cu virtuozitate, ca un prestidigitator scripitor, în timp ce Pousseur se lansează într-o demonstrație didacticistă care îl determină să țese, în muzică, o istorie esențializată, mergând de la Monteverdi la Webern, într-un dus și chiar întors, apoi, într-o a doua etapă, de la WEbern la zgomotul alb și vice-versa. Prin aceasta, Berio a intrat în istorie și în repertoriu, pe când Pousseur se pare că nu [...] Iar Berio este cu adevărat foarte priceput la a lansa auditoriul într-o aventură între familiar și insolit, între câmpuri de ruine și câmpuri de forță, în care anamneza, memoria de lungă și scurtă durată, construire a unei memorii își face într-un mod evident efectul în lucrarea muzicală.*" ("*Berio utilise la citation comme une **Traumdeutung** et avec virtuosité, comme un prestidigitateur éblouissant, alors que Pousseur se lance dans une démonstration didactique qui le conduit à tisser, en musique, un sorte d'histoire expresse, conduisant de Monteverdi à Webern, en un aller et même retours, puis, en une seconde étape, de Webern au bruit blanc et réciproquement. Berio est par là entré dans*

Astfel, deținem deja un punct de plecare în tentativa de extindere a repertoriului muzical implicit postmodern. Cum procedăm în continuare? Cum realizăm o primă extrapolare pornind chiar de la lista lui Kramer? Am putea proceda la căutarea unei alte liste, însă una cu titluri și nume concrete, iar literatura despre postmodernitate abundă în asemenea oferte. O asemenea listă o găsim la compozitorul și muzicologul german Claus-Steffen Mahnkopf:

"1. Opera muzicală postmodernă este hedonistă: ea afișează o bucurie (produsă de) propria imaginație combinatorie cu un anumit aer frivol și unic în cazul muzicii; receptarea acesteia condiționând un anumit grad al plăcerii (exempli). g(ratia)., Kagel, **Match**).

2. Opera muzicală postmodernă este narativă; ea prezintă o narațiune muzicală și o asamblare compusă din sunete sau structuri (e.g., Rihm, **Musik für drei Streicher**).

3. Opera muzicală postmodernă explicit eteroclită, i(d).e(st) că dificila problemă a formei este soluționată prin intermediul unei raportări explicite la forma existentă anterior (e.g., Ligeti, **Passacaglia unghereze**).

4. Opera muzicală postmodernă nu se raportează la ea însăși, materialul său este preluat din alte muzici (e.g., Schnittke, **Third String Quartet**).

5. Opera muzicală postmodernă este ironică și astfel împinge adevărul artistic spre distorsiunea acestuia și sugerează că ceea ce este prezentat deține o dublă semnificație (e.g., Thomas Adès, **Brahms**)."¹

l'histoire et le répertoire, Pousseur non, me semble-t-il. [...] Et Berio est vraiment très fort pour lancer l'auditeur dans une aventure entre ancrage et inouï, entre champs de ruines et champs de forces, où l'anamnèse, la mémoire longue et la mémoire courte, le faire-mémoire sont à l'oeuvre manifestement dans la composition musicale."), Béatrice Ramaut-Chevassus, «L'évolution historique» et ses marges: éléments pour une lecture critique de **Cinquante ans de modernité musicale** de Deliège, în: *Circuit: musiques contemporaines*, vol. 16, nr. 1, 2005, p. 66 (incluzând și observațiile lui Deliège).

¹ "1. The postmodern musical work is hedonistic; it displays an enjoyment of its own combinatorial imagination with a certain frivolous

Conform lui Mahnkopf, compozitori ca Ligeti (1923-2006, *texturalism micropolifonic* și pluralism de genuri și tehnici), Kagel (1931-2008, *teatru instrumental*), Rihm (n. 1952, Noua simplitate și *neo-romantism*), Schnittke (1934-1998, *polistilistică*) sau Adès (n. 1971, orientare *moderată*, detașată de "excesele" postmoderne) sunt compozitori postmoderni. Însă, chiar dacă spre deosebire de lista lui Kramer, una *simptomatică*, lista lui Mahnkopf deja oferă nume de compozitori și titluri de lucrări, atrage atenția decalajul mult prea mare dintre anii de naștere, acest fapt denotând, ca ipoteză, ideea că cei menționați în listă nu ar putea să facă parte, contrar opiniei lui Mahnkopf, din aceeași orientare¹. Într-un al

*air unique to music; its reception occurs in the mode of pleasure (e.g., Kagel, **Match**).*

2. *The postmodern musical work is narrative; it presents a musical narrative, not a composition of sounds or structures (e.g., Rihm, **Musik für drei Streicher**).*

3. *The postmodern musical work is formally heteronomous, i.e., the difficult problem of form is solved, this being achieved through a strong connection to previously existing and functioning forms (e.g., Ligeti, **Passacaglia ungherese**).*

4. *The postmodern musical work refers outside of itself; its material is taken from other music (e.g., Schnittke, **Third String Quartet**).*

5. *The postmodern musical work is ironic, and thus pushes artistic truth towards a distortion of the truth and shows that what is presented is not intended in the way it is presented (e.g., Thomas Adès, **Brahms**).", Claus-Steffen Mahnkopf, *Musical Modernity. From Classical Modernity up to the Second Modernity - Provisional Considerations*, pag. 5-6, la adresa: http://www.searchnewmusic.org/Mahnkopf_modernity.pdf.*

¹ Deși aici drept exemplu ne poate servi imaginea etapelor parcurse, spre exemplu, de către George Rochberg care sunt trei: serialism riguros, tehnica citatului în manieră Ives și relevarea apetenței pentru neo-tonal. Este de remarcat faptul orientării înspre tehnica (postmodernă) a citării pornind de la crezul aproape "ortodox" în valorile serialismului integral. Tot astfel se întâmplă și în cazul lui Karlheinz Stockhausen sau a lui Louis Andriessen, o următoare și ipotetică etapă reprezentând "revenirea" la gândirea tributară de substanță tonală (neo-romantică). Astfel, putem vorbi despre cazul

doilea sens, nici această din urmă listă nu oferă un algoritm, o cheie de lectură care ne-ar permite o identificare și diferențiere a fenomenelor de substanță modernistă de cele postmoderniste. Altfel spus, nu ne ajută cu criteriile prin care am putea opera o selecție, pentru ca prin extrapolare să putem *asambla* o imagine clară a perioadei postmoderne în specificitatea diferențiată a acesteia.

În concluzie, nici a doua listă nu clarifică lucrurile și se prezintă ca fiind *eterogenă*. În plus, la a doua poziție observăm o însușire pe care ideologia postmodernă, prin Lyotard, o combate drept structură metadiscursivă și anume aserțiunea - *lucrarea muzicală postmodernă este narativă*. Ofr, chiar acest *narativism* muzical (de substanță clasică sau romantică) s-a dorit a fi depășit încă în programul primei avangarde de la începutul secolului XX.

În fapt nu este vorba, din nou, decât despre o *sumă simptomatologică*, parțială, fragmentată și eterogenă, cu exemplificări din orientări conceptuale disparate și generații diferite de muzicieni și, evident, de o relevanță relativă, problema identificării unui *principiu coordonator* fiind în realitate mult mai complexă. Sau, din contră, ar trebui să vorbim nu atât în termeni de *complexitate* ierarhică a definițiilor, cât în termeni de *alteritate*.

Este clar că nu putem continua expunerea noastră fără a fi explicat până la nivelul unei clarități acceptabile un șir de probleme legate de legitimarea postmodernismului muzical în termenii proprii acestuia, deoarece devine evidentă nevoia unei sau mai multor *chei hermeneutice* specifice, care ne-ar permite vizualiza imaginii fenomenului artistic-muzical postmodern în calitatea lui de ansamblu organic de evenimente, sensuri, concepții și artefacte culturale și nu drept *confuzie, eroare și sfârșit al artei*. Este vorba aici despre algoritmul sau, eventual, despre un ansamblu de *principii intrinseci* postmodernismului muzical care l-ar putea, spre exemplu, explica și legitima

acestor trei compozitori drept postmodernism de *infiltrare*, pe când în cazul lui Wolfgang Rihm valorile neo-romantismului tonal se prezintă de la bun început drept program de acțiune.

deopotrivă în calitatea lui de consecință logică și coerentă atât ca *succesor*, cât și ca *moștenitor* al modernismului¹, în pofida "distorsiunilor" de interpretare pe care le induc o sumă de imagini privind caracterul *emergent*, *dublul discurs* al implicării deconstructive, *fragmentarea* ca incoerență asumată și *refuzul* legitimării în termeni de *identitate stilistică* sau participare la *consensul valoric-estetic* în accepțiunea lui modernistă.

Oricât de diferită de modelele istorice anterioare ar fi *ideologia* și *estetica* postmodernă, această *diferență* nu poate, în principiu, să reprezinte o *disfuncționalitate* funciară a *discursului*, precum și a *imaginarului* artistic postmodern. Nu ar putea semnifica *imposibilitatea* sau *inutilitatea* unei abordări care ar urmări convergența și sinteza argumentelor în cadrul articulat al unei imagini clare.

Desincronizarea ideologică și estetică între modernism și postmodernism o putem reprezenta în limitele esteticii *rupturii*², amândouă văzute ca *dominante culturale*, fiecare cu perioada sa istorică-temporală.

Așa cum am arătat mai sus, o ipotetică "linie de sosire" pentru întregul modernism o situăm la limita anului 1968, în

¹ Optăm aici pentru ideea conform căreia *postmodernismul muzical* reprezintă mai întâi de toate consecința logică a evoluției interne a *modernismului muzical* (pe durata desfășurării celor trei avangarde), dar și, implicit, ca posibilitate unică a înaintării evolutive. Considerăm a fi nelucrative imaginile în care *postmodernismul muzical* reprezintă un "accident", o eventuală "direcție greșită" sau o continuare "ineficientă" a proiectului modernist (Habermas).

² Fenomenul *rupturii* reprezintă o trăsătură distinctă a ultimei modernități (a treia) prin care aceasta se diferențiază de valorile estetice-stilistice ale romantismului muzical la început de secol XX. Același algoritm al *rupturii* definește și diferențierea postmodernismului de modernism la nivelul anilor '60 ai aceleiași secol. Însă, chiar dacă vorbim despre același mecanism prin care *noul* se detașează de *vechi*, în fapt este vorba despre două fenomene diferite. În termenii modernismului *ruptura* se impune ca o departajare exclusivistă radicală și totală de valorile trecutului, pe când în termenii postmodernismului *ruptura* este văzută drept una convențională, procedura de "*rupere*" constând în re-interpretarea imaginii trecutului în scopul *încorporării* și nu a excluderii acestuia.

care Luciano Berio începe scrierea lucrării *Sinfonia*¹. Diferența între stările de lucruri înainte și după aceste *determinante mutative* devine cu atât mai vizibilă, dat fiind și cumul evenimentelor social-politice care au co-determinat producerea unei transformări radicale în primul rând în imaginarul colectiv.

Imaginaea câmpului activităților artistice-muzicale în al șaselea deceniu al secolului XX este una prin definiție *eterogenă* (a) atât prin multitudinea curentelor și orientărilor care grupează în jurul lor mai mulți compozitori (spre exemplu, *pan-serialismul*, *experimentalismul*, *minimalismul*) sau concepții care înglobează "genomurile" mai multor imagini stilistice (Stravinski, Ligeti sau Stockhausen), cât și concepții individuale detașate într-un mod clar de *filoanele majore* ale muzicii moderniste (Xenakis, Kagel sau Kurtag). Iar această *eterogenitate*, la rândul-i, reprezintă consecința acumulărilor realizate pe *traectoria* evolutivă a mai multor *filoane conceptuale-estetice* ale gândirii și practicilor muzicale pe durata celor șase decenii ale ideologiei și esteticii avangardiste și nu doar. Ne referim aici la continuitatea celor *două tradiții* - tonală și atonală, amândouă fiind subdivizate în mai multe filoane majore: (1) tradiția tonală - *filonul neo-tonal* (Serghei Prokofiev-Dmitrii Șostakovici, Paul Hindemith, Benjamin Britten) și *neo-modal* (Béla Bartók, Olivier Messiaen) și (2) tradiția atonală: *filonul dodecafonic-serial* (Arnold Schoenberg, Alban Berg, Anton Webern - Pierre Boulez, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen) și *filonul experimentalist* (Luigi Russolo, Charles Ives, Eric Satie, Edgard Varèse, Henry Cowell, John Cage). Evident, este vorba și despre excepții de la această "puritate" tipologică, cazul lui Igor Stravinski prezentând un cumul de "identități" stilistice fără o axă conceptuală principală.

Este vorba despre evoluția paralelă a cel puțin două tradiții cu diverse grade de profunzime a *liniilor de continuitate*, ele fiind diferențiate în mai multe *filoane conceptuale-estetice*, dintre care putem deduce cel puțin patru tipologii principale:

¹ În amândouă cazurile este vorba, cu o minimă aproximare, despre anul 1968.

- **prima tradiție**, cu cea mai întinsă linie de continuitate; în contextul *progresismului avangardist* își adjudecă titulatura de *orientarea moderată sau tributară* concepțiilor stilistice ale secolului XIX (clasicismul vienez și romantismul austro-german, școlile naționale europene și începutul modernismului muzical):

- filonul tonalității la Rachmaninov și neo-tonalismul la Prokofiev, Șostakovici, Hindemith, Orff, Britten, dar și filonul modal la Debussy¹,

- susținut de către filonul neo-modal la Bartók sau Messiaen;

- **a doua tradiție**:

- un prim filon al tradiției *avangardistă* propriu-zisă, opțiunea *atonalistă* diferențiind-o de *tradiția moderată neo-tonală*, cu un start la începutul de secol XX (Schoenberg, Berg și Webern, Stravinski), care se edifică și culminează ca *filon conceptual principal - pan-serialismul*, al întregului modernism muzical la P. Boulez, L. Nono, M. Babbitt sau K. Stockhausen;

- un al doilea filon avangardist și non-tonal deopotrivă, îl reprezintă tradiția *experimentalistă* (muzica concretă / acusmatică, muzica electronică, muzica aleatorică, muzica intuitivă, stocastică și minimalistă) debutând și el la începutul secolului XX, în atmosfera efervescentă a schimbării de paradigmă (epistemologică și estetică) și a mutațiilor în câmpul existenței sociale (Luigi Russolo, Charles Ives, Ruth Crawford, Henry Cowell și Edgar Varèse. Aici s-ar încadra o a doua generație - P. Schaeffer-P. Henry, J. Cage, Morton Feldman, I. Xenakis, W. Lutoslawski, K. Stockhausen, Ph. Glass, Steve Reich, La Monte Young și Terry Riley, H. Pousseur, urmând concepții precum mișcarea "Fluxus" sau, spre exemplu, creația lui Frank Zappa sau Robert Fripp, cu consecințe în mixturi între

¹ Înfrâurirea modală se prezintă la Debussy ca una "multifațetată" din cel puțin trei direcții: a. tradiția exoticului modal extraeuropean (Bali), b. imaginarul antic (*Prélude à l'après midi d'un faune*) sau medieval (*La cathédrale engloutie*), precum și c. pe linia admiraiei față de modalismul lui Mussorgski, Debussy fiind o perioadă profesor de muzică în familia baronesei von Meck, mecenata anonimă a lui Ceaikovski.

minimalism și *rock-ul progresiv* - formația *King Krimson*, în experimente polistilistice - *Emerson, Lake & Palmer* sau neo-renascentiste de substanță polifonică - *Gentle Giant*).

Fiecare dintre aceste *filoane* supraviețuiește în virtutea unei încărcături interne specifice, dar și datorită tensiunilor de *atracție* (implicând *interferența* și chiar *fuziunea* între forme și genuri) sau *respingere-incompatibilitate* care definesc dinamica evolutivă interioară a întregului câmp modernist. *Accesibilitatea* definește persistența *tradiției moderate*, aceasta fiind ancorată într-o atitudine *tributară* de substanță nostalgică (față de ancestralismul și, implicit, exotismul etno-centric, filonul modal, sau față de canonicitatea clasicizantă, filonul neo-tonal), *atonalismul dodecafonic-serial* supraviețuiește prin fixarea ("crisparea") dogmatică (auto-clasicizantă și canonizantă deopotrivă) în jurul moștenirii schoenbergiene, pe când concepția *experimentalistă* persistă prin perpetuarea și permanentizarea *radicalismului* conceptual și a strategiilor prospective în căutarea noutății și insolitului. Toate cele patru filoane își formulează (sau inventează) miza printr-o susținută negociere concentrată atât pe problema *accesibilității și inovării*, cât și pe criteriul (eliminatoriu al) *narativismului* (formulat de Lyotard¹), esteticile fiecărui *filon* apropiindu-se sau îndepărtându-se de *problema asimilării* de către publicul receptor prin gradele mai mult sau mai puțin vizibile de *narativism* pe care le conferă propriilor lucrări.

Consistența fiecărui *filon* presupune și o anumită *energie inertială* în articularea lui evolutivă, stare care-i asigură persistența. Altfel spus, înspre limita anului '68 ajung, majoritatea tradițiilor istorice-stilistice ale muzicii occidentale în calitatea lor de *tradiții practicabile*, chiar dacă și intens mediate prin mutațiile pe care le-au suportat în mod logic pe parcursul *traectoriilor istorice* mai mult sau mai puțin extinse. În acest sens, chiar dacă revoluția atonală schoenbergiană s-a impus prin repudierea radicală a trecutului tonal, acest fapt nu a semnat în nici un caz încetarea practicării muzicii tonale.

¹ Jean-François Lyotard, "*Musique et postmodernité*", în: *Surfaces*, vol. VI. 203 (v.1.OF - 27/11/1996).

Tradiția tonală a persistat, chiar dacă nu într-un prim-plan privilegiat, precum în secolele anterioare și continuă să persiste prin ofertanță și potențialul soluțiilor pe care le oferă în plan conceptual deja la nivelul istoric al postmodernității.

Putem presupune că amândouă tradițiile (tonală, precum și cea atonală) depășesc limita anului '68 și își continuă existența prin reprezentanții săi marcanți, însă deja în *contextul emergenței progresive* a postmodernismului ca ideologie, estetică și nouă concepție dominantă a gândirii artistice, o concepție radical diferită de conținutul și, în egală măsură, de consistența celor două tradiții anterioare „convieuitoare”. Concluzia este evidentă și se rezumă la ideea că

(a) ***nu toate tipurile de practici muzicale existente în perioadă postmodernă răspund și corespund ideologiei și esteticii postmoderne*** (compozitori „neconvertibili” și până la urmă „neconverțiți” la postmodernism ca Olivier Messiaen, Pierre Boulez, John Cage, Dimitri Șostakovici, Benjamin Britten sau Morton Feldman) în aceeași măsură în care

(b) ***nici compozitorii considerați a fi postmoderni nu pot fi comparați între ei*** (Louis Andriessen, Wolfgang Rihm, Brian Ferneyhough sau Maxwell Davis) și

(c) ***nici chiar lucrările unui singur compozitor (postmodern) nu se supun unei sistematizări coerente în limitele unui ansamblu omogen de parametri*** (fie că este vorba despre compozitori „converțiți” de la modernismul avangardist la postmodernism – George Rochberg, Luciano Berio, György Ligeti, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono sau John Adams, fie despre concepția componistică „multifațetată” a lui John Zorn).

Altfel spus, nici un compozitor din cei enumerați mai sus *nu se conformează decât parțial criteriilor formulate în lista lui Kramer sau în lista lui Mahnkopf*. Este vorba aici nu atât despre o simplă diferențiere (tonal-atonal sau modern-postmodern) și nici măcar de una dublă (modern-postmodern, cu o diferențiere ulterioară în interiorul postmodernismului muzical), cât despre o *diferențiere triplă* în interiorul aceleiași perioade (postmoderne), iar ambele liste nu pot fi considerate drept *totalizante* și pe deplin relevante, de vreme ce criteriile pe care acestea le conțin

corespund unui sau altui compozitor doar într-un mod *selectiv* și se prezintă a fi mai degrabă „mozaicate” decât „monolitice”.

Este o cu totul altă situație față de aceea a *clasicismului vienez* sau al *romantismului austro-german*, perioade istorice definibile printr-o *omogenitate stilistică* incomparabil mai avansată, aceasta determinată și de către preexistența unui program ideologic¹, dar și de efortul de canonizare sau, altfel spus, re-inventare a clasicismului vienez în termeni de *referent legitimator* depus de către romantici. Diferența între aceste două contexte ar putea fi rezumată la importanța acordată termenului de *privilegiu*, fetișizat în cazul clasicismului vienez și deconstruit în cazul postmodernismului. Această atitudine de *privilegiere* prin acordarea unui statut *exclusiv* în sens valoric reprezintă un coeficient al procesului de canonizare, *normativă*, spre exemplu, în imaginea romantică asupra lui Beethoven și total *eludată* în atitudinea postmodernismului muzical față de tot trecutul stilistic al muzicii europene.

2. Muzica postmodernă: între dezmembrare și resuscitare

În consecință, imaginea evoluției istorice-stilistice a practicilor muzicale nu poate fi reprezentată la modul *liniar*, drept o simplă concatenare de perioade stilistice, întreaga succesiune fiind orientată, evident, sub forma unei progresii orientată înspre viitor. În termenii acestei imagini "metonimice", postmodernitatea ar trebui să reprezinte o următoare verigă a *lanțului* istoric, postmodernismul ar fi un stil de actualitate

¹ Este evident, însă, că până și în cadrul *clasicismului vienez* lucrurile se prezintă într-un mod diferențiat atât la nivelul *etosului* (ca răspuns la întrebările *ce* și *cum* este exprimat), cât și la nivelul *esteticii* personale (ca imagine a câmpurilor categoriale abordate) în cazurile concrete ale lui Haydn, Mozart și Beethoven. Omogenitatea, însă, se impune la nivelurile de gen și formă, ea fiind definită și elaborată chiar de către acești trei compozitori și persistă cu diverse grade de transformare pe întreaga durată a romantismului (austro-german și a școlilor naționale).

privilegiat, iar celelalte s-ar confirma unei legitime „pensionări” și ar intra, logic, în *muzeul stilistic*.

Însă lucrurile se prezintă într-o ordine totalmente opusă, toată suma de *ambiguități* postmoderne precum *confuzia* cu periodizarea, refuzul unei identificări stilistice "ortodoxe", metisajul genurilor și formelor sau hibridizarea estetică, se prezintă mai degrabă ca ***reacție față de amplificarea și, implicit, diversificarea tipologiilor de practici muzicale, cumulum atingând punctul critic la care se produce o reconexiune calitativă care pune în imposibilitate definițiile, imaginile și reprezentările tradiționale atât asupra funcțiilor și conținuturilor artei, figurii artistului, statutului operei, cât și asupra rolului exercitat de cultură în general.*** Postmodernismul muzical se prezintă ca o „simplificare” și „detensionare” deziderativă deopotrivă prin ignorarea definițiilor totalizatoare cu valoare universalizantă, dar și prin refuzul legitimării obligatorii a valabilității creative prin *birocrația instanțelor evaluative* tradiționale precum gen, formă, stil.

Altfel spus, dacă prima avangardă „pulverizează” *sistemul tonal* „eliberând” înălțimile și conferindu-le o relativă autonomie, atunci în postmodernismul muzical este reluată aceeași procedură, însă de această dată aplicând-o *ierarhiei tipologice* (sunet muzical, sisteme de organizare sonoră, formă, gen, stil, canon), toate componentele acesteia fiind compromise prin statutul lor de *metanarațiuni* muzicale. Sunetul muzical (definit strictamente prin unitatea celor patru parametri – înălțime, durată, intensitate și timbru) conviețuiește cu zgomotul (natural, convențional și artificial), sistemele de organizare sonoră (organizare tonală și, respectiv, organizare sintactică), formele și genurile muzicale tradiționale sunt supuse unor procese de *hibridizare*, definiția stilului muzical nu mai reflectă la modul coerent natura și extrema diversitate a concepțiilor componistice postmoderne, iar canonul însuși este „împrăștiat” într-o multitudine incalculabilă de structuri *micro-canonice*¹.

¹ Jean-François Lyotard nominalizează aceste *metanarațiuni* muzicale în textul lui intitulat “*Musique et postmodernité*” (în: Revista *Surfaces*, vol. VI. 203 (v.1.0F – 27/11/1996) – ISSN: 1188-2492, subcapitolul 2):

Data fiind această situație în postmodernitate, putem proceda printr-o extrapolare inversă, și atunci imaginea "traectoriei" istorice-stilistice între clasicismul vienez și contemporaneitate se structurează ca o continuă *creștere în volum (cantitatea tipologiilor formale, de gen, expresiei, a conținuturilor), expansiune ca suprafață (geografic), diversificare tipologică și interferență între structurile și tipologiile deja existente*. Câmpul practicilor artistice muzicale evoluează în virtutea unei *expansiuni* permanentizate determinând la nivelul anilor '60 ai secolului trecut o „suprapopulare” tipologică și, drept consecință, o autentică *"inflație identitară"* a muzicii, fenomen definit, spre exemplu, drept sfârșit al artei de către filosoful și criticul de artă american Arthur Coleman Danto¹.

Astfel, cumulul critic de tipologii stilistice determină, în același timp, inaplicabilitatea definițiilor liniare, precum și elaborarea unor definiții care ar corespunde contextului în care (1) **pluralismul stilistic** și nu hegemonia unui stil privilegiat reprezintă constanta și, implicit, dominantă culturală a momentului de actualitate. Concomitent, fiecare stil acumulează în evoluția lui o istorie particulară specifică, imposibil de definit prin reducționismul schematic al unor

*“Istoria muzicii occidentale poate fi gândită la modul global ca un mare discurs despre emanciparea (eliberarea – n.n., O.G.) sunetului. S-ar (putea – O.G.) spune că muzicienii (compozitorii) caută să regăsească ceea ce este în stare materialul sonor, însă prin intermediul regulilor și cutumelor artei componistice pe care ei o moștenesc. «Prin intermediul» înseamnă cu ele și în pofida lor: constrângerile asupra timbrurilor impuse prin orchestrație, asupra duratelor și ritmurilor reglate prin măsură, asupra înălțimilor fiind determinate prin intermediul scărilor și modurilor, asupra asamblării unităților sonore, acestea supuse principiilor armoniei și melodiei. **Analiza critică a acestor reguli le face să apară ca și contingente** (s.n. – O.G.)”* În consecință, continuă Lyotard *“Compozitorul de astăzi are sentimentul că totul este posibil și că el trebuie să inventeze pentru fiecare lucrare nu doar forma ei muzicală, ci și regulile muzicii (însăși – O.G.)”*.

¹ Arthur Coleman Danto, "Après la fin de l'art", Éd. du Seuil, 1996.

asertiuni raționale liniare care vor elimina aspectele "nesemnificative", ceea ce determină într-un mod evident mai degrabă încercarea de a inventa o altă definiție decât "castrarea" fenomenului. (2) **istoria liniară privilegiată**¹ este pulverizată într-o multitudine de micro-istorii, **privilegiat** fiind aspectul particular al fiecărui fenomen singular. În acest sens, a considera "detronarea" unei istorii privilegiate în favoarea unui pluralism micro-istoric drept "ieșire din istorie" sau, același lucru, "sfârșitul istoriei", reprezintă în egală măsură o exagerare, o distorsionare și un fals. Iar transferul de la o *istorie liniară, selectivă și exclusivistă* (eliminatorie) la o *istorie văzută ca sincronia unei multiplicități micro-istorice* plasată într-o *continuă expansiune tipologică* (incluzivă) reprezintă un prim pas înspre posibilitatea de a vedea lucrurile la modul real.

Ajungem la o deschidere *în evantai* a posibilităților de reprezentare și, respectiv, interpretare a evenimentelor în plan istoric, de această dată însă, văzute prin *grila de lectură* a postmodernității. Schimbarea punctului de focalizare determină transformarea întregii imagini. Consecuția argumentelor se desfășoară după cum urmează:

1. Drept punct de pornire putem considera această "stilemă" a postmodernității care este *fragmentarea* și, în egală măsură, starea *diseminată, împrăștiată* sau *de-construită* a obiectelor/fenomenelor care generic intră sub incidența determinativului de *postmodern*. Starea *fragmentată* o putem reprezenta atât în sensul unui (a) *corp modernist "mutilat" printr-o dezmembrare* asumată la modul declarat, sub formă de manifest artistic sau program ideologic (relevant este în special titlul lucrării lui Ihab Hassan – *The Dismembering of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (1972), scrierile lui Charles

¹ Atunci când folosim atributul de "privilegiată", ne referim la istoria universală a artei în sensul în care titlaturile stilistice reprezintă consecința unei selecții, aceasta din urmă sinonimă cu *privilegierea* unei dominante artistice, *extragerea* acesteia din consistența unui câmp cultural definibil drept pluralist și *atribuirea* numelui acestei constituente întregii perioade stilistice-istorice drept însușire intrinsecă. Este vorba aici despre titlaturi precum *baroc, modernism, clasicism, romantism, impresionism* etc.

Jencks și Robert Venturi despre arhitectură sau Raportul lui François Lyotard¹) sau (b) drept consecință a unui proces firesc de slăbire și volatilizare a "lipiciului"² conceptual dogmatizant de substanță avangardist-experimentalistă, elementele ansamblului până atunci integru *dispersându-se* într-o infinitate de fragmente autonome, însă existând posibilitatea ca acestea să poată fi re-organizate într-o multitudine incalculabilă de configurații.

2. A doua ipoteză poate avea câștig de cauză atunci când încercăm să ne reprezentăm postmodernitatea drept *consecință a dispersiei ultimei avangarde* (anii '50-'60) în calitatea ei de "port-drapel" al celei de a treia modernități (1890-anii '60 ai secolului XX)³. În această imagine *postmodernitatea*

¹ Ne referim aici la titluri precum *The New Paradigm in Architecture: The Language of Post-Modernism* (Yale University Press, 2002) de Charles Jencks, *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form* de Robert Venturi (The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1972, 1977, 2001 pentru a 18-zecea ediție) și *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir* (Les Editions de Minuit, 1979) de Jean-François Lyotard.

² Henry Cowell folosește imaginea *lipiciului* într-un mod nelipsit de originalitate atunci când vorbește despre muzica experimentală a lui Brown, Cage, Feldman și Wolff: "... here were four composers who were getting rid of glue. That is: Where people had felt the necessity to stick sounds together to make a continuity, [they] felt the opposite necessity to get rid of the glue so that sounds would be themselves"

³ Pentru a evita confuzia cu perioadele istoriei culturale a Europei am adoptat următoarele departajări începând cu Renașterea ca primă epocă de tip modern (laic) în opoziție cu Evul Mediu religios: 1. Prima modernitate - Renaștere-Baroc (1450-1600 - 1750) - emergența laicității, schimbarea paradigmei de la teocentrism la antropocentrism, impunerea raționalismului ca dominantă în gândirea filosofică, 2. A doua modernitate, cu origini în Iluminismul francez - Clasicism-Romantism (1750-1890), ideile de emancipare socială, încrederea în puterea rațiunii și științei drept garanți ai unui viitor mai bun și 3. A treia modernitate (1890-anii '60 ai secolului XX), revoluția industrială, multiple schimbări de paradigmă în filosofie, știință, artă. În cadrul ultimei modernități (muzicale) deosebim trei etape ale curentelor

În general, precum și *postmodernismul (muzical)* în particular, se relevă ca un nor de fragmente "răcite" provenite din destrămarea unui grup de "asteroizi" sau chiar "comete" (ansamblul *filoanelor* stilistice) orientate năvalnic pe o traiectorie *progresistă* de expansiune a volumului și masei și suportând într-un mod legitim procesul de *dezagregare* sub greutatea propriilor acumulări și, implicit, o explicabilă „calcinare” în virtutea unor temperaturi de *ardere deziderativă* mult prea avansate. Postmodernitatea apare ca o ultimă „exhalare” sau „expir” devitalizat al ultimei avangarde, o stare „reziduală” a acesteia, prezentându-se ca atare și legitimându-se ca descriere detaliată a acestei imagini. O altă analogie, una aproape identică în termeni o prezintă contextul nașterii armoniei din *răcirea* "magnei" contrapunctice în segmentele cadențiale dintr-o fugă bachiană. Însă cum formele elaborate ale gândirii armonice nu mai pot fi explicate prin particularitatea contextului generativ polifonic, tot astfel nici postmodernitatea nu mai poate fi înțeleasă *doar* prin recursul argumentativ la o sumă de „justificări” în calitatea lor de descrieri a abuzurilor și crizelor ultimei avangarde.

3. Căpătăm explicitarea și "dezamorsarea" confuziei care domină interpretarea relației între *modernitate* și *postmodernitate* fie în termeni de continuitate (fragmentele răcite aparțin într-un mod cert *modernității*), fie în termeni de antagonism (fragmentele răcite și dispersate nu mai dețin calitatea *modernistă* care le definea integritatea în cadrul vechiului context, pe când în noua lor stare ele adoptă o aparență identitară diferită ca parte a unui nou mod de legitimare ca fenomene ale *postmodernității*).

Postmodernitatea reprezintă în egală măsură ambele ipostaze și se legitimează în imaginea stării *dispersate, răcite* (doar aparența și suprafața ca simulacru)

avangardiste: 1. Prima avangardă - 1890-1918 - antebelică, 2. A doua avangardă (1918-1940-'45) - interbelică și 3. A treia avangardă (1945-anii '60) - postbelică.

și, în același timp, inerte ("încremenite") ale fragmentelor moderniste suspendate în "imponderabilitatea" unei echitemporality generalizate (ca sinonim al meta-referențialității).

Iar această imagine a unei treceri organice, neintenționată și neostentativă, de la modernitate la postmodernitate în calitatea lor de ansambluri simptomatice exclude cu desăvârșire un șir de idei precum: (a) calitatea parazită a postmodernității, (b) atitudinea antagonist-revendicativă sau, la limită, minimalizantă a postmodernității față de epoca anterioară, (c) deconstrucția (textele lui Jacques Derrida sau Michel Foucault¹) se prezintă drept un coeficient de natură conceptuală a acestei metamorfoze sau, altfel spus, drept o posibilitate potențial realizabilă și în consecință realizată nu atât ca determinare a acestei tranziții mutative sau proclamare a unui nou curent, ci de relevare a unei posibilități rațional-filosofică de asimilare a fenomenelor în plină derulare. Altfel spus, chiar dacă postmodernitatea în general, și postmodernismul muzical în particular reprezintă consecința logică a sfârșitului ultimei avangarde, ele amândouă reprezintă în același timp deja un „altceva” calitativ diferit de modernismul anterior, ajungând în consecință să fie definibile în imaginea unei alterități radicale..

În egală măsură devine mult mai clară semnificația particulei post- în accepțiunea ei constatativă (pasivă) mai degrabă decât una declarativă sau determinantă (activă), deoarece **calitatea "slabă" sau "slăbită" a lucrărilor muzicale implicit postmoderne** (de la *Sinfonia* lui Berio sau *Hymnen* de Stockhausen la lucrările lui John Rea, Philip Glass, John Adams sau Wolfgang Rihm în comparație cu lucrările reprezentative ale filonului pan-serial) **semnifică, printre alți coeficienți și indicii, și suspendarea definitivă a**

¹ Ne referim aici la lucrările reprezentative ale post-structuralismului francez: *La dissémination* (Ed. Seuil, 1972) de Jacques Derrida, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, (Paris, Gallimard, 1966) sau *L'Archéologie du savoir*, (Paris, Gallimard, 1969) de Michel Foucault.

propensiunii avangardist-experimentaliste ca determinantă a progresiei liniare și, în același timp, ca determinantă în asigurarea unui viitor ca și context, justificare și legitimare valorice. În cazul postmodernității termenul *slăbire* ar putea să semnifice și *relaxare* ca și consecință a vindecării de "febra" ideologică (aproape religioasă), dar și de "obsesiile" totalizatoare ale modernității. Într-un mod cât se poate de evident, mentalitatea postmodernă nu presupune un viitor în virtutea căruia și-ar putea legitima *hegemonia, exclusivitatea*, precum și *supremația valorică* după modelul mentalității moderniste.

În postmodernitate este de-legitimată însăși imaginea temporalității folosită la modul interesat și implicată în linearitatea unei concepții cauzale, într-o continuă raportare antagonistă-concurențială atât la trecut, cât mai ales - la prezent în intenția de a determina o poziționare privilegiată. Concepția temporalității în postmodernitate refuză *privilegiul* canonizant, precum și *excluderea* pe criterii valorice și rezidă mai degrabă în imaginea unei *echitemporalități* generalizate ca o imensă "boltă" istorică-temporală sub care își regăsesc propriul loc legitim ansamblurile mini-temporale, precum și mini-istoriile lor. Toate aceste mini-temporalități sunt scoase în afara *competiției progresiste-liniare* și le este restituită totalitatea drepturilor în această comunitate an-istorică a tuturor stilurilor, școlilor, orientărilor și concepțiilor din toate timpurile.

Este exact situația pe care o descrie Dujka Smoje atunci când vorbește despre modelele istorice ale conflictelor între *antici și moderni*: "*Să ne imaginăm pentru o clipă un joc al permutărilor între textele citate în anexă, substituind doar datele și numele: Artusi vorbind despre **Le Sacre du printemps**; criticile aduse lui Varèse referitoare la **Arcana** comparate cu acele aduse lui Chopin (Sonate, op. 35) de către Schumann; reproșurile lui Jean XXII față de **l'Ars nova** aplicate lui Schönberg; criticile aduse lui Beethoven (**Quatuor**, op. 130) sau lui Berlioz (**Symphonie fantastique**) adresate lui Boulez și invers; Platon (**Lois, République**) împărțind conținutul*

ukazurilor realismului socialist (Zdanov, 1950), ambii demolând pe «modernii» muzicii din vremea lor...»¹

Dispersia ultimei avangarde nu reprezintă, însă, un fenomen inedit, ci mai degrabă unul implicit procesului de evoluție culturală-artistică și îi putem găsi o analogie sau chiar prototip în *fenomenul de dispersie a romantismului* care într-un mod direct a contribuit la relevarea primei avangarde europene. Aici ajungem la un alt contra-argument adus *imaginii evoluției liniare*, imperturbabil de progresiste, în conceptul de *criză* ca un coeficient al binomului dialectic *antic-modern* sau *vechi-nou*. Lucrurile ajung să funcționeze atunci când sunt reprezentate în interiorul unui *câmp dinamic*, mai degrabă decât aliniate ca vagoanele garniturii unui tren și orientate univoc într-o singură direcție. *Criza* presupune (1) o *dispersie* ulterioară, dar și o (2) *cristalizare* anterioară a unui set de parametri de specificitate, spre exemplu, ale unui stil sau ale unei școli. Obținem astfel trinomul evolutiv *cristalizare-criză-dispersie* ca și coeficienți ai procesului evolutiv în plan stilistic, termenul median - *criza* - reprezentând atât indiciul unei *disfuncții*, cât și imperativul unei *schimbări de paradigmă*.

Termenii marginali ai trinomului - *cristalizare* și *dispersie* - îi putem asocia cu imaginea estetică și ideologică deopotrivă a celor două stări stilistice paradigmatică în esența lor care sunt *clasicismul* și *romantismul* ca "blazoane" istorice ale proceselor de *cristalizare* și *dispersie*². În egală măsură, putem asocia

¹ "Imaginons un instant le jeu d'échange entre les textes cités en annexe, remplaçant juste les dates et les noms: Artusi discutant **Le Sacre du printemps**; les critiques de Varèse concernant **Arcana** comparées à celles de Chopin (Sonate, op. 35) par Schumann; les reproches de Jean XXII à l'endroit de **l'Ars nova** appliqués à Schönberg; les critiques de Beethoven (**Quatuor**, op. 130) ou de Berlioz (**Symphonie fantastique**) transposées à Boulez ou l'inverse; Platon (**Lois, République**) prêtant sa plume aux oukases du réalisme socialite (Zdanov, 1950), tous deux démolissant les «modernes» de la musique de leur temps..." , Dujka Smoje, pag. 83.

² Ideea relaționării *modern/postmodern* după logica binomului *clasic/romantic* se regăsește în articolul "Postmodernism" (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, London:

clasicismul ca tensiune *obiectivizantă*, pe când *romantismul* va tinde înspre radicalizarea *subiectivității*. Chiar mai mult, putem încerca aplicarea acestui binom cel puțin la succesiunea etapelor stilistice cuprinse între Renaștere și Postmodernitate obținând următoarea imagine:

Prima etapă (orfică): Renaștere (cristalizare, clasicism - noua paradigmă - fetișizarea Antichității) - Baroc (dispersare - romantism);

- *perioadă tranzitivă* (pre-clasicism - rococo) -

A doua etapă (prometeică): Clasicismul vienez (cristalizare - clasicism - noua paradigmă - beethovenocentrism) - Romantism (dispersare - romantism); contextul cel mai potrivit exemplificării prin analogia *obiectiv/subiectiv*

- *perioadă tranzitivă* (post-romantism - verism) -

A treia etapă (oedipiană): Avangardism 1 (cristalizare / clasicism / noua paradigmă) - Avangardism 3 (dispersare / romantism)¹

- *perioadă tranzitivă* - emergența postmodernității;

A patra etapă (proteică): dată fiind atât complexitatea (consistența moștenirii moderniste pulverizate), cât și specificul situației (*emergența* gradată, "*în valuri*" a postmodernității), suntem puși în fața unei situații insolite, fără precedent în întreaga istorie muzicală occidentală: o *dublă emergență* - *una negativă*, a modernismului în plină disoluție și *una pozitivă*, a postmodernității (termen care în nici un caz nu reflectă specificului generării, cât, poate, doar originarea). Însă ambele se prezintă doar ca două semnificații, două indicii sau doi

Macmillan, 2000) aparținând muzicologei americane Jann Pasler: "... *the modern/postmodern dialectic is an alternating aesthetic cycle like classic/romantic...*".

¹ În contextul ultimei avangarde (anii '50-'60) creația lui J. Cage, I. Xenakis și a minimaliștilor americani (Ph. Glass, T. Riley, S. Reich și La Monte Young) reprezintă semnul prevestitor al unei dispersii prin însăși poziționarea lor drept "avangardism de reacție" față de ipostaza *pan-serială* adoptată de către continuatorii lui Webern (Boulez, Stockhausen, Nono).

coeficienți, ai aceluiași proces mutativ sau, mai precis de *metamorfozare* gradată astfel încât *fragmentarea progresivă* a unui principiu (modernist) semnifică, într-un mod sincron, *relevarea coagulantă* a celuilalt (postmodernist). Iar situația cu periodizarea se prezintă drept una de o extremă complexitate, deoarece (a) vorbim despre *dispersia* ultimei avangarde și, împreună cu ea, a întregului modernism muzical și (b) postmodernismul muzical se naște din această *dispersie*, însă, surprinzător, adoptând starea *dispersată* drept condiție *sine qua non*, fără a sugera posibilitatea vreunei "cristalizări", "sedimentări", "clasicizări" sau, în orice caz, "clarificări" a stării de fapt. Ineditul situației pune în imposibilitate funcționarea binomului *clasicism-romantism*, de aici decurgând o gamă largă de interpretări alternative care nu întârzie să apară.

Ideea acestei succesiuni stilistice, mai mult sau mai puțin coerentă, văzută prin "vitraliul" binomului dialectic *clasic-romantic*, este completată, dacă nu și contracarată, de un titlu (deja citat mai sus) formulat sub forma unei interogații precum *Le postmodernisme en musique: aventure néo-baroque ou Nouvelle aventure de la modernité?* (s.n. - O.G.) de Francis Dhomont¹. Sugestia fiind mai degrabă una metaforică, conținutul acesteia neliniștește și derutează în egală măsură, deoarece impune amplificarea complexității imaginii și, implicit, a confuziei ale cărei grade avansate intenționam să le reducem până la nivelul unei comprehensibilități și plauzibilitate acceptabile. Rămâne de realizat alegerea între imaginea cercetătorului canadian în care **barocul este plasat sub semnul excesului, marcă distinctă a postmodernismului muzical**, și a considera conceptul și perioada istorică a barocului muzical drept coeficienți ai principiului *romantic* în sensul amplificării, diversificării, hiperbolizării și în final dispersării conținuturilor elaborate și standardizate în limitele principiului *clasic*.

¹ Francis Dhomont, "*Le postmodernisme en musique: aventure néo-baroque ou Nouvelle aventure de la modernité?*", în: *Circuit: musiques contemporaines*, vol. 1, nr. 1, 1990, pp. 27-48.

În articolul său din *New Grove Dictionary of Music and Musicians*¹, muzicoloaga americană Jann Pasler (Universitatea din San Diego) formulează imaginea mai multor stări modale ale postmodernității pornind din anii '60 și până la nivelul anilor '80, atunci când *sfârșitul* modernismului avangardist a devenit vizibil:

1. Un prim postmodernism, de reacție, constă în respingerea nevoii constante de transformare și originalitate (criteriu modernist), dificultatea crescândă și abordarea (pur) intelectuală a moderniștilor determinând revenirea la o muzică mai tradițională și accesibilă: George Rochberg - forme și sintaxă tradițională, David Del Tredici și Ellen Zwillich - revenirea la tonalitate și narativismul convențional, William Bolcom - integrarea idiomurilor muzicii populare, Lorenzo Ferrero - noi concepții ale tonalității, Wolfgang Rihm - neo-romantism ca revenire la emotivism, Arvo Pärt - revenirea la spiritualitate și misticism în lumea contemporană;

2. Al doilea postmodernism se prezintă în imaginea unui **postmodernism de rezistență** sau **radical**: John Adams - ironie la adresa *metanarațiunilor* - a tonalității sau structurii narative, Philip Glass, Steve Reich, Michael Nyman și Louis Andriessen - deconstrucția narativismului prin implicarea principiului repetitiv;

3. Al treilea postmodernism, unul al **conexiunii** și **reinterpretării** în opinia autoarei, rezultă din principiul *juxtapunerii* care implică o *includere eclectică de material* (împrumutat) *din surse disparate și uneori chiar a unor elemente care nu sunt muzicale*: (a) citatul: Luciano Berio - *Sinfonia* (1968), Alfred Schnittke - *Cvartetul nr. 3* (1983); (b) colajul: John Cage - *Musicircus* (1967), John Zorn - juxtapuneri din jazz, swing, pop, reggae, muzică de film și televiziune; (c) disoluția autorului în lucrarea muzicală ca proces/performance - Laurie Anderson (anii '70); (d) anii '90: implicarea muzicii

¹ Jann Pasler, *Postmodernism*, în: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, London: Macmillan, 2000, pp. 213-216; deasemenea, la adresa: www.grovemusic.com

populare comerciale în lucrări proprii - David Lang, Julia Wolfe, Michael Torke și Michael Daugherty.

Deja din această imagine putem configura un răspuns la întrebarea privind calitatea și specificul relaționării între postmodernitate și totalitatea culturilor muzicale anterioare. Aici se impun mai multe imagini ca posibile ipoteze de lucru.

În același timp, Steffen Mahnkopf prezintă o altă *listă*, a fațetelor calitative pe care în opinia lui le deține postmodernismul muzical:

1. *Postmodernitatea polistilistică*: aici aspectul dominant este pluralismul și, implicit, accesibilitatea diferitelor perioade istorice

2. *Postmodernitatea ironică*: intenția majoră vizează travestirea, parodia, ironia și excesul.

3. *Postmodernitatea hibridă*: sunt intenționate efecte de întrepătrundere (metisaj), în special cu muzică din afara sferei artistice europene (de exemplu, muzica pop și "world music")

4. *Postmodernitatea naivă*: aceasta nu reacționează la dezvoltarea modernității sau a avangardei, deoarece nu poate sau nu vrea să le recunoască. Drept exemple servesc neo-tradiționalismul și, într-o oarecare, măsură minimalismul.

5. *Postmodernitatea decăzută*: aceasta ar putea reprezenta expresia stării amorfe, a proximității față de starea de "rebut", de amatorism și șarlatanie.

6. *Postmodernitatea epigonă*: aceasta ar putea reprezenta o nouă fațetă a practicii muzicale – care nu ar fi esențialmente polistilistică sau ironică, dar realizată pe materialul musical al unei generații anterioare, în special pe muzica atonală (în contrast cu preferința postmodernă pentru muzica tonală în anii '70)¹..

¹1. *Poly-stylistic postmodernity*: here the dominant aspect is pluralism, and thus the availability of different historical periods, 2. *Ironic postmodernity*: the main intention is that of travesty, parody, irony and excess, 3. *Hybrid postmodernity*: crossover effects are intended, primarily with forms of music outside of European art music (e.g., pop music or "world music"), 4. *Naïve postmodernity*: this does not react to the developments of modernity or the avant-garde because it does not, or does not want to, recognize them. Examples are neo-

Într-un prim moment, ca un criteriu revelator ne servește însăși titulatura perioadei - **post-modernitatea** - care scoate în prim plan *descendența genealogică* a postmodernității din a treia avangardă (1945-anii '60). Astfel, într-un prim moment am putea concepe postmodernitatea în calitate de *răspuns* la situația din etapa imediat premergătoare. Spre exemplu, *Grand Pianola Music* (1982) de John Adams, o lucrare reprezentativă a post-minimalismului, poate fi imaginată drept un răspuns postmodernist la modernismul unei lucrări precum "*Le Marteau sans maître*" (1954) de Pierre Boulez, un răspuns *post-minimalist* la o lucrare *pan-serială*. Însă lucrurile nu se opresc doar aici.

traditionalism and some minimalism, 5. *Bad postmodernity*: this would be an expression of formlessness, a proximity to trash, amateurism, and charlatanry, 6. *Epigonal postmodernity*: this would be a form of "New Music light" — not primarily poly-stylistic or ironic, but drawing on material from an earlier generation, especially atonal music (in contrast to the postmodern preference for tonal music in the 1970s), în: Claus-Steffen Mahnkopf, *Musical Modernity From Classical Modernity up to the Second Modernity —Provisional Considerations*, pag. 6. În trimiterea la subsolul paginii, muzicologul ține să comenteze conținutul primelor cinci poziții din această a doua listă: "1. Această lucrare nu reprezintă un simplu agreement muzical, ci simultan, în sensul unei duble codificări, se adresează cunoscătorilor care pot avea plăcerea "descifrând" acest joc al posibilităților. Este o indicație clară în direcția manierismului, 2. Narativismul nu este doar un simplu criteriu al postmodernității, ci și al modernității secunde, 3. Soluționarea problemelor formei este, probabil, cea mai dificilă sarcină pentru o lucrare postmodernă, în ideea unei imposibilități de mediere internă între referințele la un material extern și forma autonomă. Cea mai inteligentă soluție este a se folosi o formă preexistentă în totalitatea ei (până la nivelul sintactic). Această (atitudine - n.n.) de asemenea creează o certă asemănare cu clasicismul., 4. Aici întrebarea este cât de mult material ne trimite înafara lucrării. Un singur citat, ca în lucrarea *Senfkorn* de Klaus Huber, nu este suficient ca lucrarea să fie considerată postmodernă, 5. Trebuie să distingem între utilizările izolate ale ironiei și o lucrare cu un caracter completamente ironic.", în: Mahnkopf, Idem, pag. 6.

Tehnica *citării* și *colajului*, generalizarea tehnicii de *pastișă* include, însă, perioade stilistice de la care postmodernitatea nu și-ar putea revendica legitimitatea unei descendențe evidente: impresionismul, romantismul, clasicismul, barocul, renașterea, precum și muzica Evului Mediu.

În realitate, postmodernismul muzical în particular și postmodernitatea în general se prezintă în calitatea lor de *răspuns global* nu doar la modernitatea care le-a precedat, ci la toată istoria culturală a Occidentului (postmodernitatea) și, în egală măsură, drept *concluzie cumulativă meta-istorică* la toată istoria artei (și, în special, a muzicii) stilistice (postmodernismul muzical). Această imagine explică și în egală măsură justifică acea *ambiguitate* și *confuzie* care domină scrierile teoretice referitoare la postmodernismul muzical, divergența de opinii, conflictul interpretărilor și preponderența paradoxului într-un context definibil ca unul de-doxificator, deoarece fenomenul unei *meta-referențialități*, generalizată în imaginea unei inter-textualități globalizante, amplifică exponențial complexitatea și, în același timp, insolitul situației nu atât în cazul practicilor componistice, cât în ceea ce privește încadrarea acestora în imaginea unei istorii liniare, "metonimice" și progresiste a muzicii contemporane. Ideea conform căreia *nu toată muzica practică în postmodernitate se prezintă drept una postmodernă* se impune sub forma unei ***probleme deschise***, departe de a fi soluționată în termenii unei inerții de reprezentare lineară a stării de lucruri. Rămâne, însă, *deschisă* și extrem de acută problema dezamorsării *ambiguității* și *confuziei* atât în planul periodizărilor, cât și în planul unei viziuni organizate pe criterii definite cu claritate, imagine în care fiecare fenomen și-ar ocupa locul care i s-ar cuveni.

3. Ambiguitatea ca instrument euristic în inventarea unei postmodernități accesibile

Traectoria ideatică parcursă în paginile precedente determină o deplasare a privirii de la încercarea sistematizării **tuturor** practicilor muzicale existente în perioada intitulată *postmodernitate* (cu un început *emergent* în anii '60 ai secolului XX) înspre identificarea unor practici muzicale explicit *postmoderne*, care într-un mod evident ar "întrupa" suma însușirilor specifice ale acestei perioade. Aparent, o asemenea întreprindere nu ar fi una imposibilă, atâta timp cât există modele de interdeterminare între un *canon* ideologic (de substanță estetică) și, respectiv, un *canon* implicit muzical, precum *clasicismul*, *romantismul*, *impresionismul* sau *expresionismul* muzical.

De fiecare dată atunci când este vorba despre identificarea unui *stil*, *curent*, a unei *orientări* sau *tendențe* conceptuale în plan muzical-artistic, este vorba în primul rând despre **o listă repertorială**, ceea ce într-un mod evident semnifică o tipologie de *structură canonică*, oricare ar fi aplicabilitatea acesteia - canon ideologic (estetic-stilistic), canon structural-conceptual (componistic), canon interpretativ (interpretarea muzicală) sau canon didactic (învățământ muzical). Astfel, oricare tip de polemizare sau de incursiune analitică pe marginea identității și categoriilor postmodernismului artistic determină într-un mod implacabil implicarea problemei *canonului*.

Ceea ce ar rămâne, însă, de făcut înaintea *ceremoniei de nominalizare* (a titlurilor de lucrări, a numelor de compozitori, a "etichetelor" stilistice sau a listelor canonice) ar fi identificarea unui ansamblu de coeficienți ai distorsiunii semantice care similar prafului depus pe sticla unui geam ar împiedica vizualizarea completă a unui peisaj într-o zi senină și ar deforma imaginea însăși determinând o explicabilă frustrare.

(1) O primă idee ar fi clarificarea modului în care postmodernitatea s-ar defini în raportul ei cu modernitatea. Într-un mod cu totul paradoxal, un criteriu relevant ar fi unul *termic*

și o simplă luare a temperaturii clarifică lucrurile într-un mod eficient. Așa cum am menționat mai sus, avem de a face cu ***un ansamblu de fragmente "răcite"ale modernității, suspendate într-un vid conceptual și fără nici o relaționare aparentă între ele.*** Astfel putem explica sensul și utilitatea celebrei sintagme "*anything goes*". Nu există nici o specificare impusă, de ordin formal sau stilistic, referitoare la tehnicile componistice "privilegiate" sau de prim-plan (spre exemplu, *pan-serialismul* în cadrul celei de a treia avangardă). Ne putem aminti că Schoenberg a avut nevoie de o solidă *explicitare justificativă* de ordin teoretic a propriei sale *revoluții* pentru a o putea implementa la toate cele patru *niveluri canonice* - ideologic-estetic, componistic, interpretativ și propedeutic-pedagogic. Toate presupun o implicație imaginativ-volitivă de o extremă intensitate sau, altfel spus, o *temperatură* extremă a *combustiei deziderative*.

Postmodernitatea ar putea să însemne modernism *minus* temperaturile arderii deziderative sau/și coercitive sau, altfel spus, **modernismul *minus* ansamblul însoțitor al metanarațiunilor¹**, o formă inversată a definiției comunismului

¹ Prin *metanarațiuni*, în sensul lor original, înțelegem *discursurile* sau *definițiile* cu caracter totalizator și aplicabilitate universală care sunt implementate în conștiința colectivă pentru a servi drept *explicație* și "*justificare*" a orientării înspre un obiectiv ideal. Astfel, calitatea de *metanarațiune* sau *metadiscurs* o dețin idei precum (a) credința iluministă în verosimilitatea de a dobândi bunăstarea materială și libertatea individuală/colectivă prin respectarea legităților rațiunii și științei (calea rațional-scientistă), (b) credința în posibilitatea unei eliberări de păcatul original, mântuirea, - a doua venire a lui Christos (calea religioasă-creștină) sau (c) credința în posibilitatea eliberării de exploatare prin intermediul luptei de clasă (teoria economic-politică a lui Marx). Caracterul *consensual* al acestor *discursuri* sau *definiții* cu valoare "transcendentală" este obținut printr-un proces de *omogenizare* (reducere a tuturor opiniilor la numitorul comun al *adevărului metanarativ*), unul cu atât mai *violent*, cu cât numărul indivizilor *de convins* este mai mare. Și este normal ca atunci când toate aceste *metadiscursuri* istorice totalizatoare au fost supuse *neîncrederii* postmoderne, totul să se *reechilibreze* printr-o aparentă "fărămițare" într-o multitudine de micro-discursuri particulare de o

leninist conform căreia "*comunism înseamnă socialism plus electrificare*", șocul electric determinând, în opinia marxiștilor bolșevici, șansele de supraviețuire a întregii concepții. Ce putem deduce de aici ?:

(a) Un număr însemnat de interpretări este axat pe *identificarea genealogică* a fragmentelor, căutând unul sau mai multe sensuri în contextul *originar* al acestora și neluând în seamă prioritatea, precum și pertinența identificării aceluia grad de *distorsiune* și, poate, chiar *reinventare* semantică aplicată fragmentelor în contextul imediat al actualității.

Or, o idee lămuritoare ar putea fi că postmodernitatea într-adevăr *moștenește* modernitatea, însă ***o preia sub forma unui ansamblu de fragmente***, deja deconstruită, ***pe care o re-asamblează*** sau, mai bine-zis ***o re-inventează atribuindu-i propria rațiune de a exista (una postmodernă) și, evident, propria logică a organizării structurale interne (definind doar natura relaționării fragmentelor moștenite)***. Această mutație are loc, însă, mai degrabă ***în termenii proprii postmodernității atâta timp cât nu mai este posibil s-o resusciteze în termenii concepției originare***. Astfel, postmodernitate ar putea însemna *proiectul modernist al lui Habermas*¹, ***minus conștiința colectivă (deja în faza de) post-mutație, minus posibilitatea de re-lipire a fragmentelor, minus disponibilitatea, dar și capacitatea de a o face***. Fragmentul reprezintă unitatea primară, indivizibilă a conștiinței postmoderne. Fragmentul devine, el însuși, un întreg în sine, definiția întregului în termeni moderniști nemaifiind nici practică și nici practicabilă în noua ordine a lumii, în noile stări de conștiință colectivă, precum și în noua stare a gândirii muzicale.

infinită diversitate. În acest sens, postmodernitatea reprezintă epoca *bunului simț* de abandon al *adevărurilor contrafăcute* și de "*dezinstalare*" a tuturor *teoriilor totalizante* de înaintare pe calea eliberării colective, oricare ar fi natura acestora.

¹ Jürgen Habermas, *Modernity - An Incomplete Project*, în: Hal Foster (editor), *The Anti-aesthetic: Essays on postmodern culture*, Bay Press, 1983, pp. 3-15.

Situația se prezintă drept una comică, dar și absurdă în egală măsură, deoarece ne-o putem imagina desfășurându-se la o creșă, pe Habermas, educatorul, stând în fața unei grămezi de *cioburi ale unei "amfore" iluministe*, sparte în urma *năstrușniciei sabotoare* a unuia dintre copii (care este Lyotard). Educatorul, enervat și oripilat deopotrivă, îi îndeamnă să repare greșeala, însă copiii *neascultători* preferă mai degrabă să se joace cu cioburile multicolore, suficiente ca număr pentru toată grupa, decât s-o refacă în calitatea ei de obiect singular și, pe deasupra, proprietate a educatorului. Putem admite că educatorul le-a dat până și "*lipiciul*" și că ei chiar ar încerca să refacă artefactul antic ale cărui senzori nu le înțeleg, însă performanța maximă a unor *preșcolari* (în termenii modernității) se rezumă la a produce ansambluri mozaicate de fragmente disparate și totalmente dezarticulate, un *colaj* (de la: *a lipi*) care ar oglindi mai degrabă apetența *ludică*, precum și *improvizatorică* a unor *ignoranți* pentru care *starea fragmentată*, dar și *fragmentul* în sine, reprezintă realitatea primară, deci una normală, iar istoria *obiectelor întregi* este pentru ei doar o *foarte tristă și anacronică poveste despre conștiința nefericită și rătăcirea inexplicabil de înflăcărată a predecesorilor* (moderniști-avangardiști).

Ne putem întreba în mod logic, **dacă valorile modernității ar fi putut fi moștenite altfel decât într-o formă *distorsionată, adică fragmentată***. Iar răspunsul ar putea fi unul negativ, dacă prin comparație luăm în considerare modelul modernist al *rupturii* radicale de trecut, *tabularasismul* avangardist militant, și îl raportăm la simpla *incredulitate* și, în același timp, *indiferență* a postmodernității, două atitudini care de la bun început exclud *exclusivismul eliminatoriu* cu care modernismul și-a tratat trecutul, indiferent cât de îndepărtat ar fi acesta.

Deseori în diverse scrieri conținutul fragmentelor, precum și o posibilă imagine a relaționării lor sunt realizate prin extrapolarea modelului modernist și căutarea unor potriviri cu contextul postmodern. Sau din contră, mai degrabă se caută o potrivire a contextului postmodern, mult prea ambiguu, la claritatea și simplitatea imaginii, ambele fiind împrumutate din

modernitate. Atâta timp cât intenția este de *resuscitare*, deci de *re-încălzire*, eșecul este garantat, deoarece se încearcă a se vorbi în termeni de *căldură* despre fragmentele funciamente *reci*, în termeni de *viu* (alive) despre fenomene *ne-vii* (un-dead) sau, altfel spus, *simulacre*. Iar numitorul comun este evident - confuzia. Un prim cuvânt cheie ar fi **fragment**, precum și un șir derivat de aici - *fragmentat, fragmentare, fragmentarism* etc.;

(b) Un al doilea cuvânt-cheie s-ar referi la strategiile de operare cu *fragmentele* moștenite și aici este vorba despre procedura de *reciclare*. Invocăm aici semnificația exactă pe care termenul o are nu atât în titlul ediției engleze - "*Retromania: Pop Culture's Addiction to its Own Past*" (*Retromania: Dependența culturii pop de propriul său trecut*), cât în titlul ediției franceze a cărții - "*Retromania. Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur*" (*Retromania. Cum își reciclează cultura pop trecutul pentru a-și inventa viitorul*) de Simon Reynolds¹.

Reciclare reprezintă o cheie de lectură aproape universală a postmodernității, deoarece nu mai este nevoie să explicăm starea "răcită" a fragmentelor moderniste, este evident că ele sunt "resuscitate", însă prin reinventarea lor sub aparența de *simulacre*². La fel de firesc se relevă înțelegerea procedurilor de *citare* sau *pastișare*, dar și de *colaj*, în diverse configurații de agregare, spectrul lucrărilor obținute fiind unul extrem de larg.

(c) O a treia imagine utilizabilă în termeni de cheie de lectură s-ar referi la ideea că recurgând la *pastișă* și *reciclând*, practic, totalitatea *istoriei stilistice* a muzicii, **artiștii postmoderni nu o fac sub presiunea unui sentiment de**

¹ Datele de ediție pentru ediția în limba engleză: *Retromania: Pop Culture's Addiction to its Own Past*, Faber and Faber Ltd, 2009; și pentru ediția în limba franceză: *Rétromania: Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur*, Le mot et le reste, 2012.

² Ca o replică la conceptul de *simulacre* în proza savantă a lui Baudrillard, putem considera *realitatea virtuală* în proza *cyberpunk* a scriitorului american William Gibson în care realitatea obiectivă devine una din posibilele extensii ale *meta-realului virtual* cu un rol determinant în viețile și destinele personajelor.

nostalgie¹, astfel încât ei nu *citesc* trecutul într-o cheie similară cu Brahms sau Reger, Ceaikovski, Stravinski, Orff, Prokofiev sau Hindemith. Chiar dacă putem constata existența unei determinante emoționale, aceasta ar putea fi recunoscută mai degrabă drept o **imensă lehamite** față de oricare *aserțiune cu valoare totalizatoare, mobilizatoare* și în egală măsură *coercitivă*.

Altfel spus, **o lehamite față de oricare tip de structură metanarativă** și față de *narativismul* însuși ca principiu de articulare a discursului. Alegerile sunt făcute în favoarea unei *totalități de fragmente istorice statice*, "încremenite" sau în egală măsură în favoarea unei *pluralități de micro-istorii stilistice*, ambele semnificații acceptate în disponibilitatea și ofertanța lor necondiționată precum și în favoarea unui *vagabondaj neimplicat* prin depozitele supraîncărcate ale istoriei muzicale, însă într-un mod *ludic* și *ironic* deopotrivă.

(2) O a doua idee prin care intenționăm îndepărtarea ambiguității și confuziei ar fi încercarea unei delimitări ceva mai clare între tipologiile *modernistă* și *postmodernă* a concepțiilor componistice, văzute atât *genealogic* - ca descendență, și "termic" - prin gradele arderii conceptuale, cât și prin claritatea *coagulantă* în formularea propriului stil. Drept exemplu invocăm aici șapte personalități de compozitori, care într-un număr de scrieri sunt valorizați ca și artiști prin definiție postmoderni. Este vorba despre John Cage, Iannis Xenakis, Alfred Schnittke, precum și despre membrii școlii minimaliste americane - Philip Glass, Terry Riley, Steve Reich și La Monte Young.

¹ Această calitate non-nostalgică reprezintă și ea, ca și multe alte stări ale conștiinței și sensibilității postmoerne, un efect tardiv al unei cauze anterioare, mai precis, un "recul" față de o autentică tradiție, o a treia, **a nostalgiei** în muzica europeană. Anume prin practicarea intensă a acestei atitudini au fost elaborate mijloacele și tehnicile de absorbție și reiterare a trecutului muzical. Postmodernismul muzical moștenește această a treia tradiție, pe lângă primele două - tonală și atonală, însă fără coeficientul sentimentului. Astfel, prezentificarea prin stilizare și citatul implicat expresiv și structural, ambele, sunt reduse în postmodernism la simpla "tehnică" a colajului și pastişei.

Conform criteriului *genealogic*, al identității și provenienței, toți sunt compozitori moderniști din mai multe motive:

(a) Fiecare dintre cei menționați mai sus își formulează propria ideologie, estetică și stil în termenii unei raportări *critice* prin *negarea exclusivă a referentului* determinant care era orientarea *pan-serialistă* (serialismul integral) definitorie în ipostaza ei de *hegemon* în interiorul celei de a treia avangarde. În afară de Alfred Schnittke (orientarea polistilistică) și, poate, Iannis Xenakis (muzica stocastică), John Cage și minimaliștii aparțin de orientarea *experimentalistă*, astfel încât cu toții își formulează *propriile estetici* ca *imagine negativă* a criteriilor *complexității*, *ultradeterminismului* și *incomprehensibilității* ca efecte implicate unei scriituri de tip pan-serial.

Atitudinea lui John Cage se concentrează pe expulzarea radicală a *controlului* procesual, concepția lui culminând în egală măsură în *aleatorismul necontrolat* (*intuitivism* sau *chance music*, principiu bazat și pe "importul" de spiritualitate extra-europeană - spre exemplu, tradiția și practica divinatorie / *Ching* ca strategie componistică)¹, iar ca reacție la "totalitarismul" pan-serial este reprezentativă celebra și nu mai puțin scandaloaasă lucrare "mută" - "4'33" (1952).

Spre exemplu, Iannis Xenakis pornește direct de la constatarea efectelor de *masă sonoră* produse de scriitura *serialistă* și indeductibilitatea componentei structurale din ansamblul supraaglomerat al sonorității unei lucrări ale acestui stil. În 1954 el publică în revista "*Gravesanner Blätter*"² un text în care explicitează *genealogia* principiului stocastic ca fiind

¹ Formularea propriei concepții estetice-componistice o găsim în: John Cage, "*Silence. Conférences et écrits*", Edition Héros-Limite, Genève, 2003.

² Revistă editată de Hermann Scherchen la Gravesano (Elveția). Este vorba despre publicarea în limba franceză a unor fragmente din volumul publicat ulterior cu titlul *Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition* (Pendragon Press, 1992) în numerele 1, 6, 9, 11/12, 18-22 și 29 (1955-1965) ale revistei mai sus pomenite. Capitolele I-VI au apărut inițial în volumul intitulat *Musiques Formelles* (Editions Richrd-Masse, Paris, 1963).

fondat pe *calculul probabilistic* spre deosebire de *hiperdeterminismul* principiului serial. Opțiunea este pentru un efect similar, însă unul produs cu mijloacele altui algoritm structural pe care Xenakis îl definește drept *stocastic*.

"*Music as Gradual Process*" (1968) reprezintă reacția textuală a lui Steve Reich, ca detașare prin definiție *minimalistă* de abuzurile pan-seriale, însă de această dată față de parametrul *complexității*, muzica minimalistă reprezentând o *regresie* până la nivelul unui *neo-primitivism* structural, revenirea la o concepție cvasi-tonală și, ca reacție la *intuitivismul* lui Cage, menținerea unui control drastic asupra procesualității, etichetabil drept *New Determinism* (Terry Riley, *In C* - 1964 sau Steve Reich - *Piano Phase* - 1967).

Este **suficientă oare repudierea asumată a hegemonului pan-serial pentru a-i considera pe acești compozitori drept aparținând postmodernismului?** Sau, invers, **această "dezlegare" virulentă de pan-serialism determină posibilitatea formulării și realizării unui set de principii identificabile drept postmoderne?** Sau, mult mai probabil, este vorba, poate, despre dialectica internă prin care modernismul înalt își articulează sensurile și energia evolutivă, nefiind (încă) vorba despre generarea unor calități funciarmente diferite?

Intensitatea *contestației* serialismului realizată în formulări explicite ("manifeste" conceptuale) sub forma unor estetici asumate până la ultimele consecințe îi identifică drept reprezentanți ai modernității. Este vorba despre tensiunile "intestine" între diverse tipologii de programe estetice-ideologice: stocasticismul, minimalismul și aleatorismul intuitivist, toate trei formulând o atitudine critică față serialismul integral.

Drept relevant se impune faptul că *hegemonia programului* ideologic și estetic a serialismului integral este contracarată, surprinzător, printr-o strategie **similară** - prin formularea unor programe (sau manifeste) ideologice-estetice alternative care au ca scop afișarea dezacordului radical față de orientarea dominantă. La fel de *modernistă* este și atitudinea afișării unei titulaturi stilistice - stocasticism, minimalism, aleatorism/intuitivism, evident, în intenția de a se prezenta într-

un mod *concurrential* solid, însă tot prin **similitudine** și nu pur și simplu printr-o *indiferență deconstructivă*, doar aceasta putând să-i prezinte drept compozitori cu adevărat postmoderni.

"*Temperatura*" atitudinală fiind de o evidentă *incandescență* inovativă și, simultan, contestatară, dacă ne gândim la componenta *experimentalistă* a muzicii, îi considerăm pe compozitorii enumerați mai sus ca aparținând ultimei avangarde, chiar dacă toți cei menționați afișează elemente implicate ulterior în concepții artistice definibile drept postmoderne.

Spre exemplu, John Cage proclamă prin òpus-urile sale *disoluția* și ulterior ***moartea autorului***, Iannis Xenakis își edifică întreaga concepție pe **re-interpretarea critică a abuzurilor pan-seriale**, iar minimaliștii americani își formulează programul în termenii unei atitudini aproape **ironice-condescendente** față de exagerările unei **concepții seriale deja anacronice** de pe vechiul continent. Oricât de *contestat* ar fi aceste reacții la adresa pan-serialismului, considerăm că această disociere nu este suficientă pentru a-i defini pe compozitorii mai sus enumerați drept postmoderni. Este vorba doar despre ecuația unei evoluții interne a modernismului muzical înalt și, în același timp, despre o prefigurare a unei foarte apropiate dispersii a celei de a treia avangardă și împreună cu ea a întregului modernism muzical.

(b) Cazul lui Alfred Schnittke, precum și a orientării *polistilistice*, ridică aceeași problemă a apartenenței la postmodernitate, însă dintr-un cu totul alt *unghi de atac*. Din același unghi de atac din care se pune și problema apartenenței *minimalismului american* la postmodernitate, chiar dacă și cu mici diferențe graduale. În ambele situații termenul-cheie îl reprezintă fenomenul de *stil*, iar întrebarea este **dacă un artefact muzical definibil cu claritate în termenii unei apartenențe stilistice poate fi atribuit postmodernității?** Ca și *canonul*, ca listă a referențelor valorici, în istoria muzicii occidentale *stilul* se prezintă ca o structură metanarativă - totalizatoare, determinantă și coercitivă, deci prin definiție modernistă și implicată în postmodernitate doar în calitate de *referent* și în limitele procedurii de *pastişare*.

Ca și Reich, Cage ori Xenakis, Schnittke nu ezită să-și formuleze concepția componistică în diverse scrieri și interviuri, aici își spun cuvântul atât formația sa de muzicolog, cât și cariera de profesor de istoria muzicii la Școala de Muzică "Gnesina" (Moscova). Înainte de a-l atribui pe Schnittke postmodernității, ar trebui să facem o comparație între semnificația pe care o are tehnica citatului în *Sinfonia* lui Berio și, spre exemplu, în *Concertul pentru violă și orchestră* de Schnittke, pentru a face diferența între **funcția pastişizantă a citatului** în primul caz și, într-un sens cu totul diferit, **funcția implicită de sudură și sudare structurală**¹ pe care citatul o exercită la Schnittke.

Însăși juxtapunerea sau chiar sincronia materialului original cu inserția străină nu reprezintă o simplă alăturare, ci din contră, un factor generator de tensiune sugestivă (intertextuală), discursivă (citatul stând drept semn pentru întregul câmpul stilistic originar cu sintaxa lui specifică) și procesuală (determinând aglomerări sau rarefierii, accelerări sau încetiniri de ordin narativ).

Altfel spus, estetica polistilistică nu comportă *detașarea* (estetică și structurală) funcțională necesară pentru a se potrivi definiției postmoderne, ci dovedește în fiecare lucrare o *implicare* funcțională a citatului și citării în calitate de *structură de rezistență* determinantă la nivelul întregului discurs. În cazul esteticii polistilistice este vorba mai degrabă despre construirea unei *polifonii narative* cu valorizarea *citatelor* nu în calitatea lor de *inserții mimetice* sau ca elemente ale unui joc intertextual (ca la Berio) însoțite de doza implicită de *ironie* ca semn *devalorizant* sau *re-semnificant*. La Schnittke fenomenul

¹ În acest context merită amintită prima parte din *Simfonia nr. 15*, op. 141, în La major (1971, p.a.a. - 1972) de Dmitrii Șostakovici, în care totalmente surprinzător și, evident, într-o notă umoristică, apare citatul din Uvertura la opera *Wilhelm (Guillaume) Tell* de Gioachino Rossini (partea I) sau, spre sfârșitul părții a patra - un motiv din opera *Tristan și Isolda* de Richard Wagner. Amândouă citatele, pe lângă altele utilizate în această simfonie, dețin atât o funcție expresivă propriu-zisă, dar și una alegorică, de trimitere mediate la biografia compozitorului.

compresiei stilistice ajunge în punctul culminant și final deopotrivă în întreaga *istorie stilistică* a muzicii occidentale, punând în balanță o legitimă interogație cu privire la utilitatea *stilului* și soarta acestuia în muzica generațiilor viitoare de muzicieni. Însă asumarea programatică a tehnicii *polistilistice*, dar și formularea, cu implicita identificare, sub egida unui determinativ de structură *stilistică* ridică o legitimă întrebare privind apartenența muzicii lui Schnittke la postmodernitate, mai ales în situația în care **cazul curentului minimalist relevă într-un mod radical problema compatibilității între gândirea stilistică și mentalitatea postmodernă** soluționând-o într-un mod negativ.

Minimalismul american ridică aceeași problemă a determinantei stilistice ca un criteriu de identificare. Aparținând ultimei avangarde moderniste, în opinia lui Kyle Gann minimalismul se prezintă drept **un ultim nou stil identificabil în istoria muzicii**¹.

Textul lui Robert Fink² afișează o impresionantă "cascadă" de idei și referințe care într-un mod cumulat și univoc determină o singură concluzie: **chiar dacă minimalismul ar putea fi imaginat drept propunere pentru un stil privilegiat (the mainstream of music) și în calitate de o următoare etapă în evoluția unei noi "drame stilistice", minimalismul este tot mai des văzut ca și finis Terrae musicologicae, ca și un ultim nou stil identificabil în istoria muzicii.**

În opinia lui Michael Nyman³ *minimalismul reprezintă un ultim capitol al tradiției experimentale post-Cage* (ceea ce confirmă apartenența minimalismului la ultima avangardă), iar

¹ Kyle Gann, *New Musical Currents Since Minimalism*, Bard College, Fall 1998, în: Robert Fink, *(Post-) minimalisms 1970-2000: the search for a new mainstream*; capitol în: *Cambridge Histories Online*, Cambridge University Press, 2008, pag. 539.

² Robert Fink, *(Post-) minimalisms 1970-2000: the search for a new mainstream*; capitol în: *Cambridge Histories Online*, Cambridge University Press, 2008.

³ Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond (Music in the Twentieth Century)*, Cambridge University Press, 1999.

Leonard Meyer¹ îi prezintă pe Cage și adepții lui drept (participanți la) *începutul sfârșitului unei tradiții (vechi) de patru sute de ani a muzicii umaniste, sfârșitul 'Renașterii', minimalismul reprezentând o ultimă suflare, un sfârșit al sfârșitului acesteia.*

După acest colaps, continuă Meyer, urmează sfârșitul istoriei muzicale: fără orientări principale (mainstreams), fără progresie stilistică, doar o perioadă indefinibilă a unei *staze fluctuante* pe a cărei durată vor apărea mai multe stiluri, artiștii vor avea libertatea de a se deplasa liber între ele, iar criteriul succesului va fi *eleganța* și nu *originalitatea*². Astfel, predicția lui Meyer s-a formalizat în ceea ce cunoaștem astăzi drept postmodernism muzical, care la rândul lui angajează două problematizări importante în legitimarea lui prin două idei derivate din situația *ultimului stil nou identificabil* care a fost minimalismul: (a) problema **post-minimalismului** văzut prin dialectica celor două accepțiuni ale lui - ca o continuare (evoluată și transformată) a minimalismului, un minimalism postmodern(izat), sau ca definire generală a situației *după sfârșitul minimalismului*³ și (b) problema **stării post-stilistice**

¹ Leonard Myer, *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, The University of Chicago, 1967.

² Robert Fink, pp. 539-540.

³ Ca explicitare a acestei idei sunt relevante două citate din textul lui Robert Fink: (1) "*Proiectul modernist al acestui secol a fost definitivat, cu aproximare, în anii șaizeci în fenomenul minimalismului ca apogeu al modernismului* (s.n. – O.G.), *ca o reușită în deconstrucția muzicii până la semnificații ei de bază: pulsația, acordul, sonoritatea. Muzica anilor șaptezeci a marcat începutul perioadei postmoderne.*" ((1) "*The modernist project of this century was concluded, give or take a few years, during the sixties with the phenomenon of minimalism, the apogee of modernism, with succeeded in deconstructing music to its basic signifiers: a beat, a chord, a sound. The music of the seventies heralded the beginning of the post-modern period*"), Rhys Chattham, *Composers' Notebook* 1990 (http://perso.wanadoo.fr/rhys.chattham/Essay_1970-90.html), în: Robert Fink, pag. 540, și (2) "*Pentru Chatham, 'post-minimalism' reprezintă tot ceea ce s-a întâmplat după minimalism, ultimul modernism, treptat mistuindu-se în totalitate, ducând cu el chiar ideea*

ca o caracteristică definitorie a gândirii muzicale în postmodernitate.

(3) Un al treilea coeficient al ambiguității și confuziei îl reprezintă modul în care **postmodernitatea se relevă deja printre constituentele stilistice ale celei de a treia avangarde**. Drept exemplu relevant al acestei *emergențe* poate servi, din nou, multcitata parte a treia din *Sinfonia* (1968) lui Luciano Berio. Putem constata *emergența* unui *proto-postmodernism* deja în creația lui Charles Ives, prin implicarea tehnicii *citatului*, aceasta utilizată în special în *Simfonia nr. 2* (1899-1902), precum și în *Simfonia nr. 4* (1910-1916). Atrage atenția *mixajul* realizat în cea dintâi între *citade* din muzica populară americană și invocări ale muzicii clasice drept referenți servind muzica lui Brahms și Dvorak.

Această **emergență** a unei gândiri postmoderne o putem reprezenta prin analogia unui proces de **infiltrare** sau **contaminare**, în orice caz manifestate în limitele unui **proces invaziv parțial** sau realizat la modul **gradat** și niciodată cu pretenția *cuceririi*, precum și *înstăpânirii* definitive în teritoriile avangardismului orientat pe traiectoria descendentă a dispersiei. Putem prezuma astfel, că *ambiguitatea* rezultă din conflictul dintre cele două atitudini sau strategii de manifestare și legitimare pe care le dețin *gândirea modernistă* - cu pretenția unei *privilegieri* și *hegemonii* necondiționate, și, de cealaltă parte, *gândirea postmodernistă* caracterizată prin refuzul asumării oricărei atitudini totalizante și coercitive deopotrivă.

Într-o altă ordine de idei, este în egală măsură incitant și sugestiv *jocul* pe care îl întreprinde John Rea atunci când încearcă o resemnificare a istoriei muzicii filtrând-o prin grila de lectură a binomului *modern-postmodern*: "*După epoca lui Wagner, toți compozitorii moderniști, precum și cei*

unui stil identificabil și vandabil (și al unui curent principal)", ((b) "*For Chatham, 'post-minimalism' is anything and everything that happened after minimalism, the last modernism, burnt itself reductively out, taking the very idea of an identifiable, marketable style (and the musical mainstream) with it.*"), în: Robert Fink, Idem.

postmoderniști mizează pe un «timp istoric», deoarece istoria și conștiința istorică sivesc ambele categorii de artiști. În fapt, miza este anume aceasta și nu alta! În această perspectivă Brahms este postmodern, în timp ce Wagner este modern. Brahms pariază pe **trecutul** istoriei și compune, în consecință, simfonii, aceasta însemnând că scrie pentru un ansamblu orchestral fix postmodern, orchestra simfonică. Wagner, din contră, mizează pe **viitorul** istoriei și evită, deci, formațiile fixe postmoderne (nu are nevoie de simfonii, nu, Domnule!), preferându-le o orchestră flexibilă de operă cu o geometrie variabilă care corespunde necesităților sale interioare. "¹

Paradoxal, însă într-o ordine imaginară a lucrurilor, sistemul funcționează, însă compozitorul nu se oprește doar aici: "Stravinsky după 1918, precum «Les Six» ("Grupul celor șase") și alți epigoni ai perioadei cuprinse între 1918 și 1945 sunt postmoderni în raport cu Schönberg și față de modernismul cercului său. Penderecki, după a sa **Simfonie nr. 2**, scrisă în 1972, este postmodern față de propriul modernism din operele pe care le-a impus între anii 1959-1969 precum **Threni pentru victimele din Hiroshima, Anaklasis, De natura sonoris**, etc. Atunci când scrie **Pasiunile după Luca** în 1964, el este un compozitor politic și nu religios, dar probabil încă modernist (s.n. - O.G.)"²

¹ "Depuis l'époque de Wagner, tout les compositeurs modernistes que les composerus postmodernistes misent sue le «temps historique», car l'histoire et la conscience historique servent les deux catégories d'artistes. En réalité, l'enjeu, c'est cela et rien d'autre! Dans cette perspective, Brahms est postmoderne alors que Wagner est moderne. Brahms parie sur le **passé** de l'histoire et compose par conséquent des symphonies, c'est-à-dire qu'il écrit pour un ensemble fixe postmoderne, l'orchestre symphonique. Wagner, par contre, mise sur le **futur** de l'histoire et évite donc les formations fixes postmodernes (pas de symphonies pour lui, non Monsieur!), leur préférant l'orchestre d'opéra flexible et à géométrie variable qui répond à ses nécessités intérieures.", John Rea, Postmodernité, "que me veux-tu", în: Circuit: musiques contemporaines, vol. 8, nr. 1, 1997, pp. 60-61.

² "Stravinsky après 1918 de même que «Les Six» et tous les autres épigones de la périodes allant de 1918 à 1945 sont postmodernes par

Vizualizat astfel, postmodernismul reprezintă o cheie de lectură funcțională în *interpretarea* trecutului nu doar cu scopul *privilegerii* canonizante a unor contexte punctuale și, poate, chiar extrase dintr-un context firesc, organic și în orice caz mult mai complex, ci mai degrabă pentru a reuși *interpretarea* trecutului în imaginea unei interacțiuni dinamice a unei pluralități de factori nu neapărat identificabili în limitele unor *asertiuni liniare*.

4. Concluzii

Ipoteza unei periodizări a muzicii postmoderne

Postmodernismul muzical poate fi văzut ca o *eroare*, drept o *regretabilă abatere* de la „proiectul neterminat” al lui Jürgen Habermas sau ca o *anomalie* emanând din „cimitirul” ultimei avangarde. În același timp, ar putea fi reprezentat drept ceva mai puțin „vinovat” și în același timp mult mai liber și independent de moștenirea compromisă a modernismului, chiar dacă o continuă în termenii eliberării de ideea progresului și emancipării însăși.

Pornind de la această a doua imagine se impun două observații.

Prima, vizează legitimitatea termenului *fragmentarism* (*fragment, fragmentare*) și a nepotrivirii semantice între acest cuvânt, care presupune procedura de *sfărâmare, dezmembrare, fragmentare, secționare, împrăștiere* sau *risipire*, și a ansamblului de atitudini postmoderne, din ale căror conținuturi nu putem deduce existența unor intenții care ar fi determinat această *destrămare*. Altfel spus, postmodernismul

*rapport à Schönberg et au modernisme de son milieu. Penderecki, après sa **Symphonie n° 2** écrite en 1972, est postmoderne par rapport à son propre modernisme dans les oeuvres qu'il a composées entre 1959 et 1969, comme les **Thrènes pour les victimes d'Hiroshima, Anaklasis, De natura sonoris**, etc. Lorsqu'il écrit la **Passion selon saint Luc** en 1964, il est un compositeur politique, pas religieux, mais il est probablement encore moderniste.", John Rea, pag. 61.*

nu a reprezentat un program de *sabotare* a proiectului modernist și de *deconstruire* sau de *dezinstalare* programată, ci s-a relevat treptat și susținut ca o *neîncredere* în *plauzibilitatea* soluțiilor pe care acesta le oferea.

Astfel, termenul *fragmentarism* nu pare să aparțină unei definiții proprii postmodernismului, ci mai degrabă se impune drept o imagine *în negativ* a stării *totalizate* pe care lucrurile o dețineau în modernitate. Mai mult, acest termen se prezintă ca făcând parte mai degrabă dintr-un dicționar avangardist și semnifică *imperfecțiunea*, precum și *insuficiența* câmpului de fenomene postmoderne văzut din optica modernistă a *controlului* și *hiperdeterminării*. Dezacordul de a împărtăși o *idee unificatoare*, *totalizatoare* și, în egală măsură, cu pretenția *universalității* unui stil internațional, așa cum se prezenta pan-serialismul, a fost exprimat cu toată claritatea de către Luciano Berio în 1983 într-un interviu acordat revistei „*Libération*”, în care el a afirmat: „*Acela care își spune avangardist este un cretin [...] avangarda este nulă*”¹.

În comparație cu termenul *fragmentarism*, în calitatea lui de *depreciativ avangardist*, mult mai pertinentă se prezintă a fi imaginea *multi-* sau *pluri-fațetată*² a postmodernismului muzical. Ochiul *multi-fațetat* de libelulă, spre deosebire de *privirea pietrificatoare*, în egală măsură *ciclopică* și *medusiană*, prezintă o realitate surprinzător de diversificată într-o infinitate de *detalii*, fiecare fiind *important* în felul său particular. Această idee a *particularității importante multiple*, una înspăimântătoare și nulă deopotrivă pentru mentalitatea de tip avangardist, reprezintă, surprinzător, o redefinire a aceleiași idei moderniste de *totalitate*, însă aplicând o inversare radicală a sensului – concepția unei *totalități exclusiviste* este reformulată în termenii

¹ Ramaut-Chevassus, *op. cit.*, pag. 11. Această replică vine în calitate de răspuns la celebra afirmație făcută de Pierre Boulez în 1952 în articolul „Schoenberg este mort”: „*Compozitorul este inutil în afara cercetărilor seriale*”, în: idem., pag. 21.

² Ramaut-Chevassus, *op. cit.*, pag. 127. Este vorba despre titlul Părții a treia din textul citat – „*DE MULTIPLES FACETTES*”, idee pe care o implicăm în ecuația textului nostru.

unei *totalități recuperative*. Abandonul *metanarațiunilor* ca și grile restrictive de lectură eliminatorie a fenomenelor artistice determină un aflux inimaginabil de extins și consistent de conținuturi și idei *marginalizate* și chiar *ignorante*, transformând câmpul activităților artistice dintr-un *tribunal inchiuzitorial* și *confruntare obligatorie a contrariilor dialectice* într-un *banchet rabelaisian* cu *intrare liberă*.

În același sens, a adoptării unui punct „optic” modernist, putem interpreta și problema „*impurității*” de care dă dovadă câmpul activităților muzicale postmoderne în opinia lui Guy Scarpetta în cartea intitulată **L'IMPURETÉ (EDITURA Grasset, 1985)**.

A doua observație se referă la statutul și, respectiv, imaginea canonului muzical în postmodernitate, deși deja aici ar trebui să admitem o dedublare a interogației, deoarece (a) ne putem focaliza pe mutațiile pe care le suportă în postmodernism ideea tradițională a canonului muzical așa cum a fost aceasta formulată, spre exemplu, în perioada romantismului sau (b) ne putem întreba dacă în virtutea *neîncrederii* cu care postmodernismul tratează oricare structură *metanarativă*, canonul muzical ar mai putea reprezenta un concept aplicabil în gândirea și practicile muzicale postmoderne, dat fiind statutul său evident metanarativ. Aceeași soartă, în virtutea suspiciunii și ironiei postmoderne, ar trebui s-o împărtășească și *substructurile* canonice precum stilul (ieșirea din tiparele stilistice), genul (implozia și hibridizarea tipologiilor de gen), formele (metisajul tipologiilor de formă), sistemele de organizare sonoră (invalidarea modelelor tradiționale de sisteme de organizare tonală și sintactică) și suspendarea accepțiunii tradiționale a sunetului muzical (prin diversificarea tehnicilor de sinteză sonoră).

În realitate, însă, lucrurile nu se prezintă într-un mod atât de grav, deoarece în postmodernitate nu mai este aplicat *tabularasismul eliminatoriu* caracteristic mai degrabă atitudinii de tip modernist-avangardist. Cuvintele-cheie ale atitudinii postmoderne sunt (1) *hiper-toleranța* (blamată drept *impuritate*) în virtutea unei atitudini (2) *recuperative* (ridicuzată drept incapacitate de diferențiere) care nu presupun *tăierea*

legăturilor cu trecutul, ci chiar formularea unor noi tehnici de asimilare a acestuia în imaginea unei (3) *continuități generative*. Astfel, putem constata co-abitarea, cel puțin într-o primă perioadă de emergență a postmodernismului muzical, a reprezentanților mai multor *filoane tradiționale* – neo-tonal (Dmitri Șostakovici, Benjamin Britten), neo-modal (Olivier Messiaen), atonal (Pierre Boulez), experimentalist (John Cage, Iannis Xenakis, Helmut Lachenmann), cu compozitori situați într-o *tranziție* sau *orientare* spre postmodernism (George Rochberg, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Luigi Nono, György Ligeti, Krzysztof Penderecki, Mauricio Kagel, Steve Reich, Terry Riley, Philip Glass și ulterior, plecând de la premisele minimalismului sau chiar a serialismului – John Adams, Michael Torke, Loius Andriessen, Wolfgang Rihm, Manfred Trojahn, Hans-Jürgen von Bose, John Zorn etc.). Fiecare *filon* al tradiției conservă într-un mod implicit propriul *canon* și atunci apare o legitimă întrebare: despre *fragmentarea* și *inoperanța* cărui canon poate fi vorba în postmodernitate, atâta timp cât canonul reprezintă, în esență, *modelul procedurii evaluative* fără de care nu poate fi imaginată existența și articularea normală a practicii muzicale însăși?

În acest caz, ar trebui să admitem că *filonul tradiției tonale*, precum și cel al *tradiției atonale* supraviețuiesc în formulările lor originale și își continuă existența într-un mod neperturbat de nici o *fragmentare*, contestației fiind supusă doar exclusivitatea, supremația și universalitatea lor în calitate de *metanarațiuni* muzicale și nu specificul organizării tehnicilor sau limbajului muzical. Tot astfel, spre exemplu, nu poate fi vorba despre un abandon a tipologiilor stilistice, ci doar de o reformulare *recuperativă* în substanța ei – revenirea de la stilurile gândirii *organice* (tradiția tonală și atonală) înspre stilurile gândirii *retorice*, însă la un cu totul alt nivel substanțial decât cel existent în perioada Barocului muzical.

Ceea ce dintr-o optică modernist-criticistă se prezenta drept *descompunere* prin *fragmentare* a conceptului de canon *universal* în *ansambluri micro-canonice*, ca dovadă a *incapacității* unui *referent monolitic*, într-o imagine postmodernă apare drept dovadă a puterii *generative* pe care în continuare o

deține ideea și conceptul canonului muzical. Iar consecințele sunt vizibile prin proliferarea unei multitudini de *tipologii canonice* în jurul acelor deja consacrate prin tradiția unor practici istorice.

Pentru a finaliza șirul considerentelor expuse mai sus, ne propunem schițarea unei liste repertoriale a postmodernismului muzical, aceasta subdivizată în aproximativ trei etape într-o imagine evident ipotetică și aproximativă. Însă formularea unei *periodizări* vizează la modul direct invocarea *fenomenului canonic*, deoarece conținutul unui termen periodizant precum *postmodernismul* (muzical) reclamă explicitarea unei *liste repertoriale*.

Etapa 1 (1968-1979). Războiul din Vietnam și proliferarea mișcărilor pacifiste (sfârșitul anilor '60), revoluția "de catifea" în Cehoslovacia (1968), revoluția rock (implicând o multitudine de orientări și curente constitutive, precum *revoluția hippy* sau *revoluția sexuală*) și multiplicarea curentelor și orientărilor muzicii populare de masă (sfârșitul anilor '60 - începutul anilor '70), debarcarea americană pe Lună (1969).

Deceniul emergent, ale cărui limite le reprezintă anul în care este scrisă *Sinfonia* (1968-1969) și *Opera* (1970), ambele de Luciano Berio - 1968 (-1969), Alfred Schnittke începe scrierea *Simfoniei nr. 1* (1969-1972), iar Jean-François Lyotard finalizează *Raportul* său în 1979. Perioadă incipientă, de *emergență* a postmodernismului muzical și de identificare "sinonimală" a acestuia cu *disoluția* treptată a trăsăturilor ultimei avangarde (anii '50-'60).

Repartizarea *câmpului stilistic*, grosso modo, între (a) muzica stocastică (I. Xenakis), (b) orientarea polistilistică (A. Schnittke) și (c) minimalismul american (Ph. Glass & Co.), anii '70 reprezentând *consacrarea* și *clasicizarea* minimalismului ca "trend" internațional.

Emergența postmodernismului prin creația unor artiști ca Laurie Andeson (performance), George Rochberg (care își începe cariera componisitică prin orientarea înspre serialism, pentru a o "rectifica" prin orientarea înspre tehnica de *citat* și *colaj* și ulterior înspre neo-romantism: reminiscențe din creația

târzie a lui Beethoven, precum și din muzica lui Mahler), Kalrheinz Stockhausen se prezintă prin lucrări de tentă postmodernă precum *Hymnen* (1966-1967), *Mantra*¹ (1970), *Inori*^{*} (1974) sau *Tierkreis*^{*} (1976), Arvo Pärt compune *Simfonia a III-a*^{*} (1971), cantata *Laul armastatule*^{*} (*Cânt pentru îndrăgostiți*) și *Tabula rasa*^{*} (1977), implicarea tehnicii de colaj în *Rozart Mix* (1965) de John Cage sau *Ludvig van* (1968) de Mauricio Kagel, Bernd Alois Zimmermann prezintă *Requiem für einen jungen Dichter* (1969, *Requiem pentru un tânăr poet*), Betsy Jolas – *Lassus Ricercare* (1970), Pierre Henry definitivează *Simfonia a X-a (Hommage à Beethoven, 1979)*^{*}. Începutul creației lui John Adams prin respingerea serialismului și a conceptualismului post-Cage-ean² și aderarea la principiile orientării *minimaliste*. Activitatea danezului Louis Andriessen: experimentarea tehnicii de *collage* în *Anachronie I și II* (1966-69), *fuziunea* mai multor referințe stilistice - Stravinski, jazz, tradiția boogie-woogie - în *On Jimmy Yancey* (1973) și *Workers Union* (1975) și orientarea înspre post-minimalismul euro-american în *Hoketus* (1975-77).

Intrarea în scenă a genului de *operă postmodernă* prin lucrarea lui Henri Pousseur – *Votre Faust* (1969) cu o “culminație” în *Einstein on the Beach* (1976) de Philip Glass.

Etapa 2 (1980-1991+). Sfârșitul războiului rece (a doua jumătate a anilor '80), încheierea războiului în Afganistan (1989), căderea zidului Berlinului (1989) și prăbușirea Uniunii Sovietice (1991). Compromiterea definitivă a metanarațiunilor colective.

Deceniul *clasicizant*. Constatarea sfârșitului perioadei moderniste și împreună cu ea, trecerea în istorie a ultimei avangarde occidentale (europene și americane). Perioada *cristalizării* și *consacrării* muzicii postmoderne.

Relevarea post-minimalismului ca *metisaj* între moștenirea minimalistă propriu-zisă și *resuscitarea* elementelor

¹ Titlurile de lucrări marcate cu o steluță - * - reprezintă titluri selectate din: Ramaut-Chevassus, *op.cit.*

² Robert Fink, pag. 544.

tonale în creația lui John Adams - fuziunea între procesualitatea post-minimalistă, tipologia de simfonie postromantică și pasișă operistică postmodernă. Adams definește această orientare prin titulatura "*On the Dominant Divide*"¹.

Emanciparea în interiorul câmpului postmodern a tendințelor de "*resuscitare*" a stării (neo)-avangardiste prin orientările *New Simplicity* (*Die neue Einfachheit*, Hans-Jürgen Bose, Wolfgang Rihm, Manfred Trojahn ș.a.), ca replică apărând orientarea *New Complexity* (Michael Finissy, Brian Ferneyhough ș.a.), în calitatea lor de emulație postmodernă a relației antinomice între principiile *complexității* (principiul *stochastic* la Xenakis sau muzica lui Morton Feldman) și *simplicității* (Cage, Kagel sau Stockhausen) în cadrul ultimei avangarde.

Generalizarea procedurii de *pasișă* și a tehnicii de *collage* ca proceduri legitime de operare cu un material muzical tradițional (*Grand Pianola Music* (1982) de John Adams). Activitatea lui Gavin Bryars, fondatorul formației *Gavin Bryars Ensemble: Glorious Hills* (1988, lucrare comandată de către membrii *Hilliard Ensemble*), *Incipit Vita Nova* (1989), *Four Elements* (1990, comandată de către Rambert Dance Company) și *Sub Rosa* (1986, interpretată de către *Gavin Bryars Ensemble*).

De abia la nivelul acestei etape devine vizibilă cantitatea spectaculoasă a numărului de compozitori importanți, dar și expansiunea impresionantă a cantității de lucrări scrise. Atrag atenția nume precum Michael Nyman și Wolfgang Rihm, ca și compozitori deosebit de prolifici. Este de remarcat atenția pe care Michael Nyman o acordă, spre exemplu, genului muzicii de film și colaborările acestuia cu regizorul Peter Greenaway – *The Draughtsman's Contract* (1982, coloana sonoră editată sub formă de album la casa de discuri *Charisma*), *A Zed & Two Noughts* (1985, *Editions EG*), *Drowning by Numbers* (1988, *Venture*), *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover* (1989, *Venture*) și *Prospero's Books* (1991, *Decca*). Această experiență este comparabilă cu aceea a lui Alfred Schnittke în

¹ Robert Fink, pag. 544.

muzica pe care a scris-o pentru peste treizeci de titluri cinematografice.

Evoluția genului de *operă postmodernă* în creația lui Philip Glass – *Akhnaten* (1984), Michael Nyman - *The Man who Mistook his Wife for a Hat* (1986), John Adams - *Nixon in China* (1987), *OEdipus* (1987) de inspirație hölderliană de Wolfgang Rihm, precum și o surprinzătoare infiltrare postmodernă în muzica lui Karlheinz Stockhausen - ciclul săptămânal de opere cu titlul *Licht* (1978-2002), spre exemplu, ziua de joi având opera *Donnerstag aus Licht* (1978-1980) sau *Europeras* (1987) de John Cage.

Etapa 3 (1991-2000+). Începutul războaielor de secesiune națională (Transnistria, fosta Republică Iugoslavă), precum și a războaielor "petroliere" (cele două războaie ale Alianței Nord-Atlantice cu Irakul și războaiele Rusiei cu Cecenia), proliferarea terorismului internațional. *Emergența* noii ordini mondiale.

Deceniul "Anything goes". *Formularea ideii de ieșire din istoria stilistică a muzicii occidentale* (Leonard Meyer, John Adams, Michael Nyman, Kyle Gann, Rhys Chatham, Robert Fink), aceasta fiind văzută ca succesiune de concepții stilistice organizate în imaginea unei progresii liniare.

Iminența unor posibilități alternative de definire a fenomenului muzical precum *parametrismul* sau *și stiletismul* (termenii ne aparțin - O.G.) ca oglindire a stării *fragmentate* a câmpului activităților muzicale savante. Criteriul *accesibilității* ca "arbitru" în lupta pentru succesul comercial. Progresul tehnologic tot mai avansat în materie de *hardware* și *software* (echipament electronic de mixaj și generare timbrală, compoziția "computerizată", expansiunea genurilor muzicii electronice - albume de muzică electronică experimentală - Aphex Twin, Chemical Brothers, Amon Tobin, emulații minimaliste precum genul muzicii *drum'n'base* sau *dubstep*) permite operarea cu *grefe* stilistice și crearea imaginii de "*palimpsest*" muzical prin paleta tot mai diversificată în materie de sinteză.

Generalizarea *metisajului* între muzica electronică, principiul minimalist-repetitiv și genurile muzicii comerciale de masă (hip-hop, techno, rap etc.), incluzând multiple posibilități alternative în generarea de genuri și ansambluri de gen.

Evoluția susținută a genului de *operă postmodernă* prin *The Ghosts of Versailles* (1991) de John Corigliano, *The Death of Klinghoffer* (1991) de John Adams, genul de *operă multimedia - The Fatal Fall* (1992) de Terry Riley, *King of Hearts* de Michael Torke (difuzată în Marea Britanie în februarie 1995) etc.

Evenimentele primului deceniu al secolului XXI reprezintă în opinia noastră o tematizare de maxim interes analitic, deoarece însăși natura spațiului cultural - elementele acestuia, dar în special relațiile de interdeterminare directă sau cu diverse grade de mediere, presupun, propun și, în același timp, permit și îndeamnă înspre incursiuni tot mai îndrăznețe și incitante deopotrivă în teritorii muzicale comparabile, poate, cu Indiile lui Columb sau Teatrul Magic al lui Harry Haller (*Lupul de stepă*, Hermann Hesse). Iar acest ultim deceniu se confruntă cu o dublă provocare identitară - clasicizarea tot mai pronunțată a postmodernității ca atitudine creativă și emergența altor imagini, teorii și propuneri pentru alte identități estetice, noi și diferite, pentru deceniul deja consumat, dar și vizând, retroversiv, deceniile anterioare ale postmodernismului muzical.

Ideea lui Klaus-Steffen Mahnkopf, deja citat în text cu cele două liste ale principiilor și tipologiilor muzicale postmoderne, despre *modernitatea secundă* vine să completeze, să salveze sensurile tipologice, încadrabile într-o succesiune temporală coerentă, și să confere o identitate legitimă stărilor de lucruri moștenite din consistența câmpului "fragmentat" și "împrăștiat" al postmodernității "cleptomane" și "obosite"¹. "*Dacă în modernitatea clasică era negat mediul*

¹ Amândouă expresiile aparțin muzicologei franceze Brigitte François-Sappey și se prezintă într-o formă mai lungă: 1. prima expresie - "*kleptomane d'objets trouvés*" este folosită cu referire la răspândirea în postmodernitatea muzicală a preocupării pentru *citat* sau *colaj* în virtutea atitudinii de *recuperare* și *reciclare* a trecutului istoric muzical;

("atonalitatea", în defavoarea "tonalității" - n.n.), iar avangarda a negat principiul operei¹, în postmodernitate este negat principiul adevărului. Postmodernitatea operează cu negația, iar principiul non-adevărului poate fi detaliat prin termeni ca: ironia, minciuna, șmecheria, falsitatea, ipocrizia, bășcălia - în toate aceste cazuri excluderea adevărului rămânând un criteriu decisiv în situarea înafara avangardei² (pp. 4-5). Modernitatea secundă neagă negația adevărului în postmodernitate, astfel relevându-se tendința de de-postmodernizare în primul deceniu al secolului XXI. Astfel, termenul "modernitatea secundă" se referă, în orice caz provizoriu, la ceea ce urmează postmodernității atât într-un sens temporal, cât și în sensul formulării unor concluzii în plan estetic. "În muzică, modernitatea secundă reprezintă o abordare care rupe cu convingerile estetice fundamentale ale postmodernității. În primul rând, cu credința că un material modern, nou, inovativ nu mai este posibil și toate tipologiile de material (muzical - n.n.), cu referire la contextul lor istoric, stilistic sau funcțional, este în egală măsură utilizabil, și din această cauză un stil auto-consistent definit prin referința la prezent nu este posibilă și, în

2. a doua expresie - "Les héros sont fatigués", cu referire la eroii ultimei avangarde și la eforturile lor (tot mai anacronice ca substanță) de a se menține în prim-planul atenției publicului, în: Brigitte François-Sappey, *Histoire de la musique en Europe*, Presse Universitaires de France, 1992 (seria "Que sais-je?"), pp. 117 și 121.

¹ Iată de ce, în opinia lui Mahnkopf, compozitorii ultimei avangarde excelează nu atât în formularea mai multor concepții ale lucrării muzicale, cât mai degrabă, devin specialiști în diverse tipologii ale materialului muzical: Cage pentru principiul șanseii, Boulez pentru principiul structurii, Stockhausen pentru principiul formulei, Grisey pentru principiul spectrului, Xenakis pentru principiul procesului stocastic, Scelsi pentru muzica unei singure note, Nono pentru principiul sonorității și tăcerii/liniștii, Lachenmann pentru principiul bruiajului, Ferneyhough pentru principiul gândirii parametrice, totul dispersându-se în urma acestei spargerii a barierelor: de la Fluxus, aleatorism, teatru muzical înspre instalații sau ontologii private à la Stockhausen; în: Mahnkopf, Idem., pag. 10.

² Mahnkopf, Idem., pp. 4-5.

egală măsură, nedorită."¹. În continuarea textului, Klaus-Steffen Mahnkopf prezintă lista compozitorilor care, în opinia lui, aderă la această ultimă tendință și care îi include pe Mark André, Richard Barrett, Pierluigi Billone, Chaya Czernowin, Sebastian Claren, Frank Cox, Liza Lim, Claus-Steffen Mahnkopf, Chris Mercer, Brice Pauset, Enno Poppe, Wolfram Schurig, Steven Kazuo Takasugi, Franck Yeznikian ș.a.

Drept argument în favoarea *modernității secunde* ca și concept (cronologic sau estetic), muzicologul german citează trinomul conceptuală *Moderne-Postmoderne-Zweite Moderne*, care apare în titlul monografiei lui Heinrich Klotz, apărută în 1994 - "*Kunst im 20. Jahrhundert: Moderne-Postmodern-Zweite Moderne*" (Munich, 1994).

În consistența ei intimă *modernitatea secundă* se prezintă ca o soluție la problemele nerezolvate ale postmodernității, în special problemele esteticii postmoderne (neangajarea conceptuală prin reducerea atitudinii artistice la procedurile de recuperare și reciclare prin intermediul unui filtru ironic). Iar soluțiile la această "incapacitate" postmodernă este căutată prin revenirea la o stare caracteristică într-o perioadă anterioară, pre-postmodernă, ale cărei concepte pot servi la deschiderea unor "uși" spre viitor. Spre exemplu, orientarea "*New Complexity*" s-ar putea prezenta ca făcând parte din *Modernitatea secundă* prin însăși faptul de a încerca și a reuși o recuperare a (1) *atitudinii serioase, implicate și asumate estetic față de procedura componistică în sine* (principiu negat în postmodernitate), prin (2) *atitudinea serioasă față de ideea lucrării muzicale* (principiu negat în ultima avangardă), dar și prin (3) *autenticitatea materialului muzical* implicat în ecuația lucrării muzicale (negată, la rândul ei, în postmodernitate). Această revenire la o stare pre-postmodernă nu trebuie, însă, receptată *ad literam*, ci ca idei referitoare mai degrabă la *organicitatea procesului generativ în planul activității muzicale* în toate cele trei aspecte ale lui - proces, material, operă. "*Modernitatea secundă se străduiește să creeze lucrări multi-perspectivale, i.e. non-reducționiste și cultivând idealul stilurilor*

¹ Mahnkopf, Idem., pag. 7.

*integrale*¹. În ce măsură această declarație de intenții va reuși să evite spectrul *manierismului* și se va impune ca o *autentică diferență* conceptuală față de postmodernismul muzical considerat depășit, se va releva doar la o următoare schimbare de paradigmă².

BIBLIOGRAFIE

Monografii:

CHARLES, Daniel, *La Fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Paris, P. U. F., 2001

DANTO, Arthur C., "Après la fin de l'art", Éd. du Seuil, 1996

FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte, *Histoire de la musique en Europe*, Presse Universitaire de France, 1992

¹ Mahnkopf, Idem., pag. 12.

² "În istoriografia mai recentă muzicologiei (de exemplu, Reese, Bukofzer, Blume) au divizat muzica începând de la anul 1000 și (astfel – n.n.) stiluri de epocă precum *Ars Antiqua*, *Ars Nova*, *Renașterea*, *Barocul*, *Clasicismul* și *Romantismul* au devenit concepte familiare. Blume a argumentat convingător în ceea ce privește coerența interioară a *Clasicismului* și *Romantismului* drept o singură perioadă stilistică, iar aceste epoci ajung să depindă, deci, de schimbări stilistice semnificative sau radicale (care au loc – O.G.) la intervale de aproximativ 150 de ani [...]", (în: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2006). Periodizarea propusă reflectă, cu o minimă aproximare, succesiunea etapelor stilistice începând cel puțin din *Renaștere*. Astfel, pornind de la anul 1450, data aproximativă a începutului *Renașterii* (ca schimbare în planul mai multor paradigme – de la teo- la antro-po-centrism, de la geo- la helio-centrism, articularea valorilor umanismului și raționalismului, relevarea tot mai puternică a laicității etc.), la 1600 ar trebui să plasăm începutul *Barocului* (ce-i drept, cu un decalaj de câteva decenii), la 1750 – începutul *clasicismului* (incluzând perioada *Preclasică* și activitatea timpurie a lui Haydn, nașterea lui Mozart la 1561 și a lui Beethoven la 1770, după *Clasicismul* vienez urmând *Romantismul*), iar la 1900 – începutul *Modernismului* (incluzând *Postmodernismul* și, iată, *Modernitatea secundă* a lui Mahnkopf). Continuând șirul, o următoare schimbare a paradigmei ar trebui să intervină în jurul anului 2050.

LYOTARD, Jean-François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge (Theory and history of literature)* (vol. 10), University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.

MEYER, Leonard, *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, The University of Chicago, 1967

NYMAN, Michael, *Experimental Music. Cage and Beyond*, Cambridge University Press, (datele pentru ediția a doua - Mychael Nyman și Cambridge University Press, 1999)

RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice, *Musique et postmodernité*, (seria *Que sais-je?*), Presses, Universitaires de France, 1998

REYNOLDS, Simon, "Retromania. Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur", *Le mot et le reste*, 2012.

Teze:

DIXON, Gavin Thomas, "Polystylism as dialogue: A Bakhtian Interpretation of Schnittke's Symphonies 3, 4, and his Concerto Grosso no. 4/Symphony no.5", Goldsmiths College, 2007

Articole în reviste:

BAYARD, Caroline, *Postmodernités européennes. Ethos et polis de fin de siècle*, în: *Études littéraires*, vol. 27, nr. 1, 1994, p. 89-112.

DARBON, Nicholas, *L'opéra postmoderne la quête de l'Unitas multiplex*, în: *Labyrinthe*, nr. 10, 2001.

DHOMONT, Francis, "Le postmodernisme en musique: aventure néo-baroque ou Nouvelle aventure de la modernité?", în: *Circuit: musiques contemporaines*, vol. 1, nr. 1, 1990, pp. 27-48.

KRAMER, Jonathan D., "Postmodern Concepts of Musical Time", în: *Indiana Theory Review*, vol. 17/2, 1997.

LYOTARD, Jean-François, *Musique et postmodernité*, în: *Surfaces*, vol. VI, 27.11.1996.

NATTIEZ, Jean-Jacques, *De quelle tonalité parlez-vous?*, în: *Circuit: musiques contemporaines*, vol. 9, nr. 1, 1998, pp. 47-52.

OLIVIER, Dominique, *Musique actuelle et ambiguïté*, în: *Circuit: musiques contemporaines*, vol. 6, nr. 2, 1995, pp. 35-38.

RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice, «L'évolution historique» et ses marges: éléments pour une lecture critique de Cinquante ans de modernité musicale de Delègue, în: *Circuit: musiques contemporaines*, vol. 16, nr. 1, 2005.

REA, John, *Postmodernité "que me veux-tu"*, în: *Circuit: musiques contemporaines*, vol. 8, nr. 1, 1997.

RHÉAUME, Martine, *Considérations philosophiques sur la pertinence de la notion d'unité dans la musique postmoderne*, în: *Horizons philosophiques*, vol. 16, nr. 1, 2005, pp. 38-52.

Revista MUZICA Nr.3 / 2012

SALLIS, Friedemann, Le paradoxe postmoderne et l'oeuvre tardive de Luigi Nono, în: Circuit: musiques contemporaines, vol. 11, nr. 1, 2000, pp. 68-84.

SANDU-DEDIU, Valentina, Points de vue sur le postmodernisme musical, Euresis, nr. 1-4/2009, ICR, București.

SMOJE, Dujka, Les crises du modernisme dans l'histoire musicale, în: Circuit: musiques contemporaines, vol. 7, nr. 1, 1996, pp. 83-92.

Materiale de pe Internet:

DANTO, Arthur C., The End of Art: A Philosophical Defense (în: History and Theory, Vol. 37, Nr. 4, Theme Issue 37: Danto and His Critics: Art History, Historiography and After the End of Art (Dec., 1998), p. 127-143, la adresa: <http://links.jstor.org>

FINK, Robert, (Post-)minimalism 1970-2000: the search for a new mainstream, Cambridge Histories Online (© Cambridge University Press, 2008)

MAHNKOPF, Claus-Steffen, Musical Modernity. From Classical Modernity up to the Second Modernity - Provisional Considerations, pag. 5-6, la adresa: http://www.searchnewmusic.org/Mahnkopf_modernity.pdf.

TOOP, Richard, Expanding horizons: the international avant-garde, 1962-1975, Cambridge Histories Online (© Cambridge University Press, 2008)

WHITTAL, Arnold, Individualism and accessibility: the moderate mainstream, 1945-1975, Cambridge Histories Online (© Cambridge University Press, 2008)

Dicționare:

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd edition, London: Macmillan, 2000