

Fenomenul compresiei stilistice în muzica europeană (II)

Oleg Garaz

3.1. Stilul „monolit” ca semn al atitudinii retorice

O primă precizare o putem face referitor la perioada selectată pentru exemplificare. Pentru o mai mare claritate și vizibilitate a modului în care funcționează compresia la nivel stilistic, selectăm secolul al XVIII-lea drept punct de pornire, însă nu în accepțiunea lui barocă, preclasică sau clasică, ci în accepțiunea lui iluministă, de convergență aproximativ simetrică a Barocului și Clasicismului muzical, marcată prin limita pe care o reprezintă anul morții lui Johann Sebastian Bach – 1750.

A doua precizare se referă la relevanța figurii lui Bach ca reprezentant de vârf nu doar a Barocului, ci pentru întreaga evoluție a culturii muzicale europene care i-a premers și pe care o putem defini drept „Ev polifonic”. Într-un alt sens, Bach apare ca un ultim reprezentant al acestui „Ev” în ideea lui Marcel Gauchet, conform căreia anul 1700 reprezintă limita până la care se poate vorbi despre o istorie religioasă a Europei, ceea ce urmează, Iluminismul, alegând direcția laicizării și despărțirii de mentalitatea și imaginarul creștin.

Creația lui Johann Sebastian Bach (1685-1750) reprezintă o primă tipologie stilistică – **stilul „monolit”**¹, integru, fără „fisuri” și „inegalități”, un stil care, pe întreaga desfășurare a vieții compozitorului, și-a păstrat un nivel constant al consistenței structurale, expresive, valorice. Fără

¹ Este relevant modul în care Steve Reich evocă muzica lui Bach: „*Bach este evocat [de către Steve Reich – n.O.G.] pentru această pulsație neîncetată activă, egală și care dă naștere unui muzici perfect omogene*”, Ramaut-Chevassus, *op. cit.*, pp. 62-63.

abateri, alegerile făcute fiind de natură mai degrabă „conformistă” (la nivelul genurilor abordate), însă investite cu un indescriptibil și „inevaluabil” spor de creativitate, ingeniozitate și fantezie, la nivelul concepției structurale și expresive deopotrivă.

Această formulare o putem explica și prin caracterul *sintetic* pe care îl deține creația lui Bach, atât în opinia lui Manfred Bukofzer, cât și în formularea din textul articolului „Style” din dicționarul *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ediția 2006): „Stilul poate fi văzut și ca sinteză a altor stiluri; cazurile evidente sunt stilul lucrărilor pentru instrumentele cu clape al lui J.S. Bach și stilul operistic al lui Mozart¹: amândouă cuprind stiluri distincte de scriitură, stiluri armonice distincte, stiluri melodice distincte etc., și ambele reprezintă fuziuni ale diferitelor tradiții stilistice”². Judecând după structura cărții lui Bukofzer, nu îl putem reprezenta pe Bach decât doar în calitatea lui de „geamăn” al unui alt german, Georg Friedrich Händel, ceea ce consună și cu descrierea acestei relații de „îngemănare” prin „poliglotismul” lor stilistic, așa cum o face Brigitte François-Sappey: „Rămâne traseul gemenilor germani. Poliglot în arta, precum și în existența lui, Haendel amestecă preludii și fugi à l’allemande, dansuri à la française, arii melismatice și allegro concertante à l’italienne (*Suitele pentru clavecin*, 1720), și, campion al reangajării, el se

¹ Fiind considerat pe bună dreptate ca făcând parte din grupul celor trei clasici vienezi, Wolfgang Amadeus Mozart „păcătuiește” într-un mod flagrant printr-o mai mult decât evidentă „nostalgie” barocă. Astfel, dovezile „incriminatorii” sunt împrăștiate prin întreaga lui creație, drept indicii relevante servindu-ne, spre exemplu, opțiunea pentru tipologia de *barform* (AAB – stollen, stollen, abgesang, cu descendență istorică până în arta *minnesang*-ului german al secolelor XII-XIV, urmând *meistersang*-ul secolului al XV-lea, coralele protestante bachiene sau „ecourile” acestei tradiții în creația lui Brahms și Wagner) în constituirea profilurilor tematice în sonatele pentru pian sau cele două opere-seria –*Mitridate*, *re di Ponto* (1770) și *La clemenza di Tito* (1791), dar și personajul Contesa Rosina, conceput muzical după tiparul unui personaj al operei-seria.

² „A style may be seen as a synthesis of other styles; obvious cases are J.S. Bach’s keyboard style or Mozart’s operatic style (both comprise distinctive textural styles, distinctive harmonic styles, distinctive melodic styles, etc., and both are fusions of various stylistic traditions)”.

împrumută fără rușine. [...] La clavecin, Bach, care a amestecat nu mai puține stiluri europene, preferă să disocieze genurile: toccate, suite și partite, *Concertul italian* (și concerte pentru clavier și orchestră), *Clavecinul bine temperat*, *Variațiunile Goldberg*, Arta fugii, sunt tot atâtea universuri însușite într-un mod lucid.”¹

3.2. Stilul „antropomorfic” sa semn al atitudinii organice

A doua „specie” stilistică este una radical diferită, dată fiind energia ei evolutivă, care „fisurează” sau, mai precis, „defoliază” din interior și, deci, „stratifică” sau „fragmentează” derularea omogenă, compactă și imperturbabilă a vieții și creației (precum cazul lui Bach) –stilul „**antropomorfic**” al muzicii lui Ludwig van Beethoven (1770-1827). Este vorba aici despre un „comportament” stilistic diferit în cadrul fiecărei perioade a creației, fiecare etapă fiind incitată ca urmând unui „salt” calitativ, unei „mutații” cu sensul de „ruptură”. Structurat în imaginea „vârstelor” omenești, pe care le putem recepta drept „stiluri” diferite, „biografia” stilistică a lui Beethoven reflectă la modul fidel mutațiile trăite de către compozitorul însuși pe parcursul evoluției lui personale, aceasta fiind reprezentată la modul mediat prin structura și etosul lucrărilor muzicale corespunzătoare cronologic evoluției „biografice” a compozitorului.

Concepția celor *trei* stiluri beethoveniene aparține scriitorului Wilhelm von Lenz (1809-1883), autor al volumului intitulat *Beethoven et ses trois styles* (1855), conceput oarecum în „trena” volumului *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (1835-1844) de François-

¹ Brigitte François-Sappey, *op. cit.*, p. 48: „Reste le parcours des jumeaux allemands. Polyglotte dans son art comme dans la vie, Haendel malaxe prélude et fugue à l'allemande, danses à la françaises, arias mélismatiques et allegros concertants à l'italienne (Suites pour clavecin, 1720), et, champion du emploi, ils s'emprunte sans vergogne. [...] Au clavecin, Bach, qui ne fusionne pas moins les styles européens, préfère dissocier les genres: toccatas, suites et partitas, Concerto italien (et concertos pour clavier[s] et orchestre), Clavier bien tempéré, Variations Goldberg, L'art de la fugue sont autant d'univers lucidement appréhendés.”

Joseph Fétis (1784-1871) (articolul „Beethoven”, pp. 100-112) și ca răspuns la denigrarea personalității Beethoven de către Alexandr Ulîbîșev (1794-1858) în monografia lui intitulată *Nouvelle biographie de Mozart* (1843).

(1) Perioada incipientă începe din 1794, odată cu definitivarea celor trei *Trio-uri pentru pian, vioară și violoncel*, opus 1 (1795), și durează până în (aproximativ) 1800 / 1802, incluzând primele două simfonii – nr. 1, op. 21, în Do major (1799-1800), și nr. 2, op. op. 36, în Re major (1801-1802), primele două concerte pentru pian și orchestră – nr. 1, op. 15, în Do major (1796-1797) și nr. 2, op. 19, în Si-bemol major (1787-1795), precum și cele șase *Cvartete op. 18* (între 1799-1800) etc.

(2) A doua perioadă, de maturitate, durează unsprezece ani, între 1803-1814. În mod tradițional, începutul perioadei este marcat prin definitivarea *Simfoniei nr. 3*, op. 55, în Mi-bemol major, „*Eroica*” (1803-1804), incluzând sonatele pentru pian de la *Sonata pentru pian nr. 14*, op. 27, nr. 2, în do-diez minor („*Sonata luni*”) și până la *Sonata pentru pian nr. 27*, op. 90, în mi minor, *Concertul pentru pian și orchestră nr. 3*, op. 37, în do minor (1800-1801), incluzându-le și pe următoarele două, nr. 4, op. 58, în Sol major (1805-1806), și nr. 5, op. 73, în Mi-bemol major, „*Imperialul*” (1809-1810) etc.

(3) A treia perioadă – a creației târzii – este cuprinsă între anii 1815-1827. Dintre lucrările reprezentative putem menționa: ultimele cinci sonate pentru pian, între op. 90, în mi minor (1814) și op. 111, în do minor (1822), ultimele șase cvartete, între op. 127, în Mi-bemol major (1823/24) și op. 135, în Fa major (1826), precum și *Simfonia nr. 9*, op. 125, în re minor, „*Corală*” (1817-1824).

Comparația între biografiile lui Bach și Beethoven relevă această diferență specifică întrei cei doi compozitori, a căror parcurs existențial nu a fost marcat de criteriul deplasărilor în calitatea lor de rupturi și, concomitent, de incizii ale unor noi stări ale biografiei și creației, precum în cazul lui Händel („geamănul” lui Bach), Haydn (în ultima perioadă a vieții), Mozart (mai ales în perioada copilăriei), Wagner, Liszt sau Stravinski. Tocmai acest fapt al puținătății datelor explicite –

între Eisenach și Leipzig în cazul lui Bach, sau între Bonn și Viena, în cazul lui Beethoven, fără ieșiri din spațiul culturii germane. Această absență a unor evenimente explicite (călătorii îndelungate, schimbări frecvente de orașe sau țări, pribegii sau turnee etc.) permite abordarea directă a unei imagini limpezi referitoare la specificul „structural” al vieții și, mai ales, al creației.

Or, astfel devin vizibile două tipologii radical diferite ale gândirii muzicale – *retorică* (în cazul lui Bach) și *organică* (în cazul lui Beethoven), fiecare în felul ei specific determinând „monolitismul” sau „fragmentarismul” ca stări ale percepției și gândirii sau ca „mulaje” psiho-identitare ale contextelor istorice în care au trăit ambii compozitori. Care ar fi, însă, motivul determinant al acestei schimbări, din moment ce criteriul explicit, *geografic* (al deplasărilor), cel implicit, *psiho-fiziologic* (al caracterului și temperamentului) sau cel pur *existențial* (modul de viață, condiția matrimonială, aspirațiile și filosofia personale) nu sunt suficiente pentru a explica natura și calitatea *radicală* a acestei diferențe?

Răspunsul este evident și, în egală măsură, surprinzător: ambii compozitori, fiecare în parte, nu au existat în aceeași ordine a lumii sau, altfel spus, mai degrabă în două lumi diferite, chiar dacă aparent este vorba despre același spațiu al Germaniei secolului al XVIII-lea. Iar criteriul de diferențiere îl reprezintă contextul istoric al Iluminismului. Stilul „monolit” bachian și stilul beethovenian, „defoliat” pe criteriul „antropomorfic”, se prezintă în acest fel și în virtutea poziționării lor înainte și după emergența determinantă a ideilor progresiste ale Iluminismului, care au *dinamizat* și, totodată, au *dinamizat* cursul „izoritmnic” al existenței sociale și individuale. Diferența specifică între stilul *retoric* al Barocului și stilul *organic*, al unui Romantism emergent, rezidă în *universalitatea* celui dintâi și *particularitatea individualizantă* a celui de-al doilea.

Specificul conceptualizării de tip *retoric* îl putem contura în trei secvențe de text din lucrarea Ancăi Oroveanu dedicată artelor plastice:

(1) o idee generală a atitudinii retorice – „Modelul *retoric* (s.n. – O.G.) presupune un anume grad de exterioritate a stilului

față de utilizatorul său: recurgi la stilul înalt, magnific sau umil, la stilul sobru sau înflorit în funcție de împrejurări, context, destinatar, ținta discursului tău, natura subiectului”¹;

(2) o imagine a cadrului, a limitărilor impuse de către acesta și a posibilităților de alegere – „O astfel de concepție nu e întru totul incompatibilă cu o a doua: opțiunea pentru un stil anume poate avea motivații psihologice: cutare artist e prin fire mai în largul său în zona stilului înalt, sau umil etc. și, ne spun teoreticienii, nu trebuie să-ți forțezi natura către ceea ce îi e impropriu. Teoria tradițională a *decorumului*, reglând potriviri, conveniențe între stil și subiect, stil și destinatar, stil și emițător, oferă cadrul unificator unor atare disparități, chiar dacă inaptitudinea de a te sluji de *toate stilurile* (s.n. – O.G.) e înțeleasă ca o limitare, o neputință, și *idealul e cel al absenței unui stil personal și al unei universale disponibilități stilistice* (s.n. – O.G.), care asigură universalitatea artistică.”² Putem deduce din această imagine sensul mutației operate în Iluminism în ceea ce privește reorientarea de la *universalitatea retorică* înspre *particularitatea organică*, dar și imaginea *neputinței* și a *puținătății* în care s-ar fi prezentat modelul organic și individualist al lui Beethoven în contextul gândirii muzicale baroce, deoarece „Din perspectiva unui ideal complet, rezultând din însumarea, sinteza contribuțiilor individuale, stilul în înțelesul său individual este atunci de văzut ca o carență, o nedesăvârșire, inaptitudine a *unui* singur de a realiza *totul*, nu doar în termeni cantitativi, ci și în termeni calitativi; slăbiciune inerentă condiției umane.”³

(c) ideea împrumutului de mijloace din știința antică a retoricii – „Apare aici, în teoria artistică a secolului al XV-lea mai ales, un echivoc, hrănit poate și de felul în care sursele retorice sunt adaptate la teoria picturii prin Alberti. Când acesta preia din teoria retorică antică *ideea diversității stilurilor și a dezirabilității, pentru retorul perfect, de a le stăpâni pe toate* (s.n. – O.G.), el o transpune în sfera picturii, într-un context în

¹ Anca Oroveanu, *Teoria europeană a artei și psihanaliza*, București, Editura Meridiane, 2000, p. 189.

² *Ibidem*, pp. 189-190.

³ *Ibidem*, p. 191.

care ideea unui stil personal e încă extrem de cețoasă, și o deplasează către un teren diferit: cel al aptitudinii de a reprezenta toate lucrurile, limitată de capacitățile fiecăruia, ceea ce face (după un model care își găsește și el legitimiarea prin exemplul antic, de această dată cu recurs la Pliniu) ca unii artiști să se priceapă mai bine să zugrăvească unele lucruri decât altele.”¹

Toate cele trei secvențe de text, dar mai ales ultima, explicitează într-un mod clar atât caracterul *sintetic* al operei lui Bach, cât și calitatea „monolitică” a stilului acestuia, adică prin tentativa (reușită) de realizare a idealului retoric de încorporare și înfăptuire a *tuturor* posibilităților pe care le oferă totalitatea tipologiilor retorice.

Într-o opoziție iconciliabilă cu această concepție se prezintă, în termenii Ancăi Oroveanu, modelul „psihologic” sau, în termenii noștri – modelul antropomorfic și organic: „Stilul va dobândi de aici încolo (deși acest proces e departe de a fi unul non-contradictoriu, liniar) diverse formulări, dar grupate în jurul unei constante, convergând în direcția ei: stilul e o expresie a sinelui, rezultanta involuntară, dar indelebilă a personalității sau a dialogului acesteia ca nucleu prim, generator, cu circumstanțele externe; chipul pe care îl capătă acest dialog; «a avea stil» nu înseamnă *a-l adopta* (s.n. – O.G.), ci a accede la el ca mod deplin de manifestare a singularității tale ca artist.”²

Și atunci, chiar dacă definiția stilului în formularea lui Leonard B. Meyer îi conține pe amândoi compozitorii, pe Bach și pe Beethoven, în fapt este vorba despre două accepțiuni diferite ale fenomenului stilistic și care necesită formulări separate pentru a le releva specificul într-un mod corespunzător. Cu alte cuvinte, pentru fiecare compozitor trebuie elaborată și aplicată o definiție specifică a accepțiunii termenului „stil”, în concordanță cu epoca în care a trăit și a compus, spre exemplu, Bach sau Beethoven.

Este firesc să nu-i putem aplica lui Bach definiția lui Buffon – „Stilul este omul” –, deoarece, în cazul lui Bach, după

¹ *Ibidem*, p. 190.

² *Ibidem*, p. 197.

cum afirmă Anca Oroveanu în prima secvență de text, „*modelul retoric presupune un anumit grad de exterioritate a stilului față de utilizatorul său*”¹. Stilul lui Bach nu este Bach însuși și nu oglindește profilul real al compozitorului decât într-un mod indirect și oarecum incomplet, pe când, în cazul lui Beethoven, specificul structural și expresiv al lucrărilor lui îl conțin și îl exprimă într-un mod coerent și, am putea spune, complet în caracterele reprezentative ale personalității lui. Între aceste două posibilități de a opta – (a) posibilitatea de a îngloba toate stilurile (și în sens retoric, dar și în sens muzical) sau (b) racordarea univocă și ireversibilă a propriei gândiri, caracter și temperament la o singură tipologie stilistică, ceea ce în termenii retoricii (muzicale) reprezintă cea mai slabă și mai imperfectă formă de asumare stilistică –, generația beethoveniană și urmașii acesteia aleg, după cum deja știm, varianta a doua.

Acest pas de la „monolitic”-retoric la „antropomorfic”-organic este realizat prin opțiunea pentru un „fragment” al primei concepții: o singură tipologie dintr-o multitudine de tipologii stilistice disponibile, și aceasta, la rândul ei, nu neapărat una puternică, integră și eficientă din punctul de vedere al unui compozitor al Barocului. Însă, această opțiune „minimalizantă” și oarecum de „autosacrificiu” a fost selectată în virtutea nevoii de amplificare atât a spectului abordabil de tipologii conceptuale-expressive, cât și în vederea lărgirii și perfectării spectrului de tipologii conceptuale-structurale. A mai

¹ Această definiție a retoricului sună foarte familiar, mai ales în ceea ce privește referirea la starea lucrurilor în postmodernismul muzical, iar ipoteza Ancăi Oroveanu pare a fi cât se poate de plauzibilă: „ceva semnificativ îmi pare să se fi petrecut în această artă în ce privește comportamentele, strategiile în raport cu problema stilului, indicând emergența unei concepții diferite de cea moștenită și încă activă, pe care o conturam mai sus. Istorismul postmodern se manifestă adesea ca o revizitare și reactualizare a stilurilor preexistente, mai distante sau mai apropiate în timp, fie în globalitatea lor (clasicism, romantism, expresionism, dar și minimalism), fie în exemplificările lor singulare. Stilul își redobândește (sau tinde să o facă) exterioritatea față de utilizatorul său. Înseamnă asta că potrivit unei logici a succesiunilor istorice modelul alternativ (cel al stilului «retoric») a fost reactivat?”, (*Ibidem*, p. 198).

fost nevoie, însă, de încă un pas decisiv în „compensarea” acestei alegeri aparent perdante.

Raționamentul a fost unul simplu:

(1) dacă nu este posibil să fie păstrată totalitatea accepțiunilor și a tipologiilor stilistice prin care poate fi realizată o autentică unitate sintetică (dată fiind acumularea și diversificarea continuă a mijloacelor, tehnicilor, tipurilor de expresie, spunându-și cuvântul și nevoia de transformare, înaintare și noutate), iar

(2) din toată această totalitate opțiunea pentru *stilul personal* (date fiind dezideratele umanismului iluminist) este una dintre cele mai slabe și ineficiente (din punctul de vedere al teoriei retorice), atunci (3) singura cale de a anula un logic și legitim sentiment de frustrare provocat de pierderea irevocabilă a „pietrei filosofale” retorice este de a reformula definiția stilului însuși.

Astfel, ceea ce în cadrul teoriei retorice (a afectelor) reprezenta o tipologie stilistică (stilul înalt, magnific sau umil, stilul sobru sau înflorit) a fost reconvertit în definiția unui mijloc de expresie sau procedeu tehnic. Iar definiția stilului a fost reformulată exact în termenii de care era nevoie în contextul unui romantism emergent și care sunt practicabili și în prezent: **„stilul este omul” sau, cu alte cuvinte, stilul reprezintă suma calităților și a însușirilor reprezentative (ca frecvență în manifestare) prin care acesta poate fi identificat în unicitatea caracterului și temperamentului lui (definiția lui Boris Asafiev).**

Doar astfel, stilul devine o formă de „comportament” propriu gândirii (artistice, științifice, politice), mediat prin mijloacele specifice ale unui anumit domeniu de activitate. În acest sens, putem identifica și deosebi stilul Romantismului de stilul Barocului, Renașterii, Clasicismului sau Modernismului (stil de epocă), stilul german, italian, francez, englez sau rus (stil național) sau stilul lui Beethoven de stilul lui Bach, Mozart, Debussy sau Verdi (stil individual).

Raportarea *cazului stilistic beethovenian* la specificul implementării și realizării acestei concepții organice în muzica întregului secol al XIX-lea îl valorizează pe compozitor ca un

punct nodal, o sursă sau o intersecție conceptuală, justificând și legitimând cu de la sine putere imaginea „beethovenocentrismului” lui Ivan Ivanovici Sollertinski. Prin raportarea la trecut, Beethoven se prezintă ca un prim practicant al concepției organice, în opoziție cu întreg trecutul retoric-polifonic al Renașterii și Barocului muzical. Prin raportarea la viitor, el se prezintă fie în calitatea lui de „prevestitor”, fie în calitatea lui de compozitor deja romantic (dat fiind și paralelismul cu existența lui Franz Schubert), impunând *organicismul* drept doctrină dominantă a romantismului muzical.

Schimbarea de opțiune conceptuală de la operarea cu „prefabricate” retorice, tehnica asamblării lor mai mult sau mai puțin mecanică și imaginea compozitorului ca „retor complet”, la ipostaza compozitorului ca „plantator” sau „cultivator”, sau chiar ca „homuncul” alchimic (compoziția muzicală) ce se naște dintr-o sămânță ideatică sau, într-o totală analogie cu zămislirea unui copil, în urma întrepătrunderii fecunde între imaginația creatoare și dinamismul realității, a determinat o „răsturnare a lumii” în sensul propriu al cuvântului.

Consecința directă a schimbării de paradigmă a fost configurarea gândirii muzicale de tip *simfonic*, cu tot ceea ce presupunea aceasta:

(1) geneza întregului discurs muzical dintr-un singur „sâmbure”, „grăunte”, „sămânță”, „miez”, „celulă” (spre deosebire de „figura” și „figurativitatea” retorică renescentistă sau barocă) sau – în termenii lui Boris Asafiev¹ – din *intonajie*, pe care o putem defini, la limita simplității, ca interval între două sunete, ele fiind înțelese ca *potențial relațional generativ* care, printr-o amplificare gradată, permite transfigurarea succesivă a intonației înspre ipostaze de motiv, frază, perioadă, articulație formală, ansamblu de articulații, ciclul de părți etc., toate presupunând prezența intonației inițiale într-o formă recunoscutibilă în calitatea ei de funcție *structurală-architectonică*

¹ Boris Asafiev, *Muzikalnaia forma kak proțes* (Forma muzicală ca proces), Leningrad, Editura Muzika, 1971.

și, în egală măsură, *procesuală*, drept garant al unității, omogenității și integrității discursive a tuturor părților constitutive ale ciclului simfonic;

(2) ideea *simfonismului*, într-o primă accepțiune, s-ar referi la definiția de gen – calitatea unei lucrări de a fi simfonică (monumentală) în opoziție cu concepția muzicii de cameră.

În concepția lui Asafiev, simfonismul reprezintă ceva mai mult, deoarece nu este limitat la identitatea de gen, ci se prezintă ca un mediu natural de realizare a concepției organice. O singură diferență se impune, însă, deoarece Asafiev nu recurge la metafora creșterii organice, ci, mai degrabă, la ideea elanului vital care străbate întreaga operă muzicală¹;

(3) ideea *dialogului*, însă nu în imaginea *competiției concertistice*, ca în lucrările instrumentale ale Barocului, ci în starea care decurge din însăși „*înrudirea*” temelor muzicale bazată pe aceeași intonația-sursă.

Relația *dialogală* presupune o relaționare *evolutivă* complexă, ca alegorie a relației între două sau mai multe personaje ale unui roman, de vreme ce putem considera simfonia și romanul ca două forme esențialmente romantice de inventare și formulare a unor orizonturi deziderative imaginative, psiho-afective și chiar mergând până la inventarea unui anumit tip de public, „coagularea” indivizilor umani în comunități de receptori sau chiar de configurare a unei anumite

¹ Gavin Thomas Dixon, *Polystylism as dialogue: A bakhtinian interpretation of Schnittke's symphonies 3, 4, and his concerto grosso no.4/Symphony no.5*, Goldsmiths College, PhD, 2007, p. 37: „Organicism is a key part of symphonism. Asafiev's conception of an organic basis to artistic formulation was significantly influenced by the writings of Henri Bergson (1859-1941) who was a major influence on the Neo-Kantian cultural climate of pre-revolution Petrograd where Asafiev had studied. Bergson's primary organic metaphor is not growth or unity, but rather *élan vital*, a living essence that ensures that art is neither arbitrary nor mechanistic. This too, is the primary organic impression of being motivated by a sense of inner life.”

concepții asupra ființei umane în general¹. Dialogismul tematic al unei concepții simfonice se manifestă în cel puțin două momente-cheie, care asigură evoluția expansivă a întregului discurs: (1) contrastul tonal-expresiv T-D între blocurile tematice principal și secund, precum și (2) contrastul relației tonale-expresive între blocurile tematice în secțiunea Expoziție și Repriză, deoarece evoluția de la prima secțiune la ultima este orientată înspre relevarea identității („înrudirii” intonaționale) între temele „încleștate” și, ulterior, „împăcate”.

Acești trei parametri – *intonația* ca sursă a întregului discurs, *simfonismul* ca elan vital în sens procesual, care străbate (prin) întreaga lucrare (sugestiv fiind germanul *durch*, englezescul *through* sau rusescul *skvozi*) și *dialogismul* ca principiu conflictual-generativ, definesc natura mutației și diferența specifică între gândirea de tip retoric și gândirea de tip organic.

O limită superioară a gândirii de acest tip, precum și o formă împinsă spre o evidentă hiperbolizare conceptuală o identificăm în imaginea ideii *Gesamtkunstwerk* – a operei de

¹ În opinia muzicologului rus Mihail Aranovski, simfonia ca gen reprezintă o formă specifică a concepției asupra Omului (sau Ființei) și este încadrată în imaginea unei evoluții istorice pe care aceasta o suportă, trecând prin etapele successive dominate de genurile Mizei, Oratoriului sau Operei și cu un ipotetic punct final între limitele concepției de Simfonie. Extrapolând spre viitor caracterele Mizei ca gen purtător al concepției teocentrice asupra Omului, Aranovski emite o ipoteză asupra unui gen corespunzător ca imagine și funcții, însă într-un context diferit, al concepției antropocentrice ca și *dominantă culturală*: „Un asemenea gen trebuia să corespundă unui șir de condiții: 1) să dețină posibilități potențiale de a crea o «nouă sobornicitate», altfel spus să fie capabil ca, în virtutea condițiilor lui de interpretare, să se adreseze unui auditor numeros; 2) de aici decurge și condiția ca acest gen să se bazeze pe o formă și un ansamblu interpretativ mari, deci să aibă posibilitatea, în primul rând, a unei înrâuriri durabile, și în al doilea rând, o înrâurire acustică asupra auditorului; 3) un asemenea gen trebuie să dețină o formă canonizată pentru a putea determina un anumit orizont al așteptării din partea auditorului; 4) canonizarea formei trebuie, de fapt, să reprezinte expresia formală a funcțiilor semantice atribuite fiecăreia din părțile formei; 5) funcțiile semantice ale părților trebuie să corespundă [să conțină și să exprime – n.o.G.] unei anumite concepții asupra Omului.” (Mihail Aranovski, *Căutările simfonice*, Leningrad, Editura Sovetskii Kompozitor, 1979, p. 16.)

artă totale, aparținându-i lui Richard Wagner (1813-1883), un alt compozitor de pe lista canonică, după Bach și Beethoven.

Fuziunea simfonicei și operisticii în concepția dramei muzicale ca totalitate sincretică a tuturor elementelor constitutive (incluzând și baletul, în versiunea pariziană – în patru acte – a operei *Tannhäuser*) a determinat, pentru început și în virtutea unui astfel de „metisaj”, extinderea ideii organice de la o singură entitate generatoare (motivul-rachetă sau motivul destinului) în accepțiunea beethoveniană la *un ansamblu* de motive și fraze muzicale repetabile și înzestrate cu un conținut invariabil. Ideea lui Wagner venea oarecum dintr-o direcție opusă atitudinii lui Beethoven. Aparținând ultimei generații de compozitori romantici, Wagner evoluează ca și compozitor într-o atmosferă muzicală definibilă drept una organică, și în care figura lui Beethoven guverna în calitatea ei de arhetip și, implicit, de fetiș (cât de mult poate să spună în acest sens doar un titlu precum *Pelerinajul la Beethoven*) al artistului-geniu ca erou cultural de anvergură titanică și chiar mitologică, datorită valorii și importanței pe care o avea muzica lui pentru întreg secolul al XIX-lea. Pentru Wagner, ideea creșterii dintr-o celulă generativă a unei simfonii reprezintă un dat pe care el îl ia ca atare, în calitatea lui de „alfabet”, însă el merge mai departe, deoarece atât concepția simfonismului, cât și concepția operistică sunt văzute de către el doar ca soluții *parțiale* (simfonismul lui Brahms sau operistica lui Verdi), drept componente *autonomizate*, deci *divizate*, ale unei concepții mai extinse, care într-un mod organic le-ar sintetiza pe amândouă într-un întreg coerent, însă unul amplificat, idee pe care Wagner o realizează în concepția operei ideale ca fuziune totală între cele două componente – simfonia și opera.

Fiind astfel formulată problema unei concepții mai ample în sens estetic, acest fapt a determinat într-un mod implicit și o dimensiune fizică mai extinsă în sens procesual-temporal a unei lucrări concrete. Devenea evidentă și diferența între vechea *dramma per musica* barocă și clasică și *drama muzicală* romantică, relație cuantificabilă prin comparația între sonatele lui Domenico Scarlatti și Sonata nr. 29, „*Hammerklavier*” de Ludwig van Beethoven. Iar o asemenea

originalitate și densitate ideatică și estetică avea nevoie de un suport structural de o cu totul altă consistență. Sinteza elementelor simfonic-operistice a fost realizată prin *sistemul de leitmotive* – o proiecție amplificată a concepției organice, doar că de această dată lucrarea nu creștea dintr-o singură entitate generativă, ci dintr-un întreg ansamblu de asemenea entități. Fie că este vorba despre funcția de *Grundthema* (idea de bază), fie despre *Hauptmotiv* (motivul principal), Wagner alege titulatura de *Leitmotiv* (motivul-ghid sau conducător) drept singurul termen eficient în orientarea prin hiperdensitatea structurală și de scriitură a operelor lui.

Însă, pe lângă funcția *tematică-organică* pe care o dețin leitmotivele, ca „reziduuri” ale ideii de elaborare simfonică, este implicită și funcția de *figuri simbolice* a acestor entități frazice (care desemnează persoane, obiecte, locuri, stări sau fenomene) – altfel spus, de *figuri* înzestrate cu funcții *retorice*, ca „reziduuri” ale concepției operistice.

În acest punct al evoluției Romantismului, figura lui Richard Wagner reprezintă un al doilea moment de sinteză, într-o opoziție evidentă cu caracterul inovativ-progresiv al creației lui Ludwig van Beethoven, însă cu o orientare regresivă, determinată de continuitatea deloc surprinzătoare ca asemănare cu figura lui Johann Sebastian Bach. Ambii compozitori, Wagner și Bach, realizează sinteze ale stilurilor anterioare, fiecare în termenii epocii lui, și amândoi recurg la retoric – Bach într-un mod implicit mentalității baroce, însă Wagner procedând într-un mod explicit, dată fiind această „sensibilitate” față de retoric a componentei operistice a dramei muzicale. Asocierea cu Bach ar putea fi explicitată atât prin *pan-germanismul* ca structură de fond a personalității și gândirii lui Wagner, cât și prin temele religios-mitologice abordate în operele lui. Aici putem vorbi atât despre un imaginar *legendar* (*Tristan și Isolda*, *Lohengrin* sau *Olandezul zburător*), unul *mitologic* (tetralogia *Inelul Nibelungilor*), un subiect cu tentă *realistă* (*Maeștrii cântăreți din Nürnberg* – imaginea *meistersang*-ului german) sau o „insertie” a imaginarului creștin (*Tannhäuser* sau *Parsifal* – implicarea genului de *coral protestant*).

O componentă semnificativă a contextului în care trăiește și crează Wagner, și care într-un mod indirect determină nevoia unei *sinteze*, este reprezentată de fenomenul de *defoliere* stilistică, generalizat la scara întregului Romanticism, ca extrapolare a acestui proces detectabil încă la nivelul celor trei stări *defoliate* ale stilului lui Beethoven. „ca stil de epocă, romantismul deține o trăsătură care într-un anumit sens determină particularitatea imaginii generale a activităților muzicale aparținând timpului nostru. Este vorba despre amplificarea stratificării sistemului stilistic unitar de epocă într-un șir de sub-sisteme stilistice, care afișează deseori un contrast evident. Acest fapt este datorat unei tendințe generale de creștere în importanță și consistență a creației individuale, dar și naționale, proces cu proveniență din epoca Renașterii, amplificându-se progresiv în Baroc și Clasicism și continuând în Romanticism.”¹ Cu alte cuvinte, această *defoliere stilistică* semnifică nu altceva decât relevarea tot mai pronunțată a stării *pluricanonice* în sensul în care putem vorbi despre cele trei canoane ale genului de operă – canonul italian, canonul francez și canonul german, precum și despre cel puțin două canoane ale muzicii simfonice – cel german și cel francez.

Figura lui Wagner reprezintă și o limită superioară a stilului romantic, similar lui Bach, a cărui moarte marchează sfârșitul Barocului, chiar dacă Händel va mai trăi încă nouă ani. Ca și în cazul lui Bach, după moartea lui Wagner, în 1883, poate fi constatat începutul unui proces de *dispersie* a romantismului, perioadă în care unitatea stilistică dominantă până la acea dată sub egida titlaturii de Romanticism muzical european se *divide* în mai multe direcții: (1) continuatorii romantismului (încă romanticul Anton Bruckner, postromanticii Richard Strauss, Gustav Mahler, tânărul Arnold Schönberg), precum și nostalgici neo-clasici (Johannes Brahms, Max Reger, César Franck, pe linia muzicii instrumentale), (2) contestatarii *veriști* (Ruggiero Leoncavallo, Pietro Mascagni, Umberto Giordano, Francesco Cilea și Giacomo Puccini, pe linia muzicii de operă) și (3) contestarea romantismului pe linia ideologiei

¹ Mihail Mihailov, *Stilul în muzică*, Leningrad, Editura Muzîka, 1981, p. 224.

impresioniste (Claude Debussy, cu o concepție proprie asupra muzicii instrumentale-simfonice și de operă); (4) continuitatea poate fi constatată, însă, în contextul școlii ruse, după *romantismul tributar* al lui Piotr Ilici Ceaikovski impunându-se reprezentanții *postromantismului rus*, Alexandr Nikolaievici Scriabin, Serghei Vasilievici Rahmaninov sau Alexandr Konstantinovici Glazunov, și (5) urmând tradiția *fantastică* din creația lui Rimski-Korsakov – în cadrul celor trei balete ale lui Igor Stravinski (elev al lui Rimski-Korsakov) se observă trecerea de la *Pasărea de foc* (1910) spre un *modernism* tot mai evident în următoarele două, „*Petrușka*” (1911) și „*Primăvara sacră*” (1913).

3.3. Stilul-„catenă” ca semn al unei ontologii tehniciste

A treia formă evolutivă a tipologiei stilistice ca model de formulare, practicare și asumare, o identificăm în imaginea evolutivă a creației lui Arnold Schönberg (1784-1951) și Igor Stravinski (1882-1971). Opțiunea pentru aceste două modele (considerate reprezentative sau privilegiate), în detrimentul altor imagini conceptuale este realizată pornind de la câteva considerente nelipsite, în opinia noastră, de o anumită importanță care le impune ca modele *referențiale* în noul context social-politic-artistic al începutului de secol XX.

(1) În cel mai general sens posibil, creația celor doi compozitori pornește de la un context definibil ca intersecție a mai multor tendințe de *reformulare* a dominantelor valorice (nașterea psihanalizei freudiene, reconsiderarea legităților fizicii prin teoria relativității einsteiniene, intuitivismul bergsonian în filosofie, hegemonia marxismului în reformularea imaginii interacțiunii sociale, teoria evoluționistă darwiniană sau nașterea geopoliticii ca imagine asupra interacțiunii, formulării și distribuirii de autoritate și putere la nivel mondial). Juxtapunerea celor două secole – al XIX-lea și al XX-lea – se articulează ca una extrem de violentă și evoluează sub imperiul ideii de *ruptură* de vechea ordine a lumii sau, altfel spus, prin revoluționarea radicală a tempo-ului existenței și conștiinței colective.

(a) *Industrializarea* accelerată a statelor occidentale determină un dinamism corespunzător al interacțiunii sociale, ceea ce, la rândul-i, cauzează o rată tot mai avansată a transformării și mutațiilor tot mai frecvente. Iar acestea din urmă se precipită în imaginea unei succesiuni de rupturi, „fracturând” continuitatea firească a lucrurilor.

(b) În ideea *rupturii* se articulează și dialectica între *revoluțiile și războaiele* secolului al XX-lea, aceasta putând fi interpretată ca un exponent al mutațiilor în plan economic, de stimulare, distribuire și implementare a progresului și a noii ordini sociale.

Cel puțin aceste două criterii determină transformarea perspectivei și evoluția de la ideea „localismului” înspre „mondialitate”. Timpul romantic sau, într-un alt sens, timpul victorian nu mai este suficient pentru a asimila frecvența, intensitatea și consistența transformărilor, lăsând loc timpului și, implicit, mentalității și identității de tip *modernist* și de o cu totul altă deschidere către spațiul *mondialității*. Analogiile aferente acestei noi specii temporale sunt *tehnicismul* (cu fetișizarea implicită a puterii, vitezei, eficientizării, mecanicismului și progresului etc.) în opoziție cu *organicismul*, a *masei* în opoziție cu *individul*, a *inconștientului* (ca absență a rațiunii) în opoziție cu *raționalitatea* și *spiritualitatea*. Ideea dominantă este organizată în jurul imaginii de *ruptură* de o ordine prestabilită sau tradițională, ruperea însăși devenind o stare permanentizată, substituind curgerea continuă și coerentă a existenței. Chiar mai mult, este permanentizată însăși ideea „lipsei de temeieri”, pe care o dezvoltă filosoful rus Lev Șestov.

(2) Un al doilea set de considerente se referă la tipul de funcție pe care îl realizează acești doi compozitori, Schönberg și Stravinski, în succesiunea dialectică a generațiilor de compozitori și, implicit, a perioadelor stilistice. Iar această dialectică o putem formula în termeni de *incitare-inhibare* a opțiunilor pentru extrapolarea *identității* sau a *alterității*, ceea ce ar putea fi traductibil în termeni de *deschidere-închidere* a unui ciclu cultural în sens stilistic.

Închiderea semnifică tendința de sinteză și decelerare (inhibare) a proceselor de transformare, acest fapt determinând

privilegierea omogenității și stabilității, ceea ce ne trimite la tipologia de stil „monolitic”. Ca model referențial putem recurge la imaginea stilului „monolitic” bachian sau wagnerian, ambii compozitori realizând sinteze ale stilurilor anterioare și încheind astfel un ciclu stilistic. Nefiind relevante transformările în planul interior al creației, indiciul diferențelor implicite vieții și activității îl reprezintă criteriul geografic al deplasărilor. În cazul lui Bach este vorba despre asocierea etapelor vieții și activității cu deplasările între orașele Eisenach (în care s-a născut), Lüneburg, Weimar, Köthen și Leipzig, iar în cazul lui Wagner este relevantă perioada „pelerinajului” – reperele principale fiind Riga, Dresda, Zürich și Weimar.

Deschiderea indică, într-un prim moment, tendința de *lest* caz, accentul cade pe imaginea evoluției interioare, ca răspuns la întrebările ce este reformulat și, mai ales, *cum* este reformulat. Evoluția stilului lui Beethoven reprezintă un model referențial în acest sens, deoarece, înainte de a vorbi despre procesul de evoluție stratificată în trei etape a întregului Romantism muzical (în limitele arealului austro-german), putem considera însăși imaginea evoluției stilului „antropomorfic” beethovenian – „defoliat” în trei „stiluri” sau „vârste” – drept prototip evolutiv pentru întreaga perioadă romantică.

Acest model al deschiderii unui nou ciclu stilistic, cu *re-canonizarea* implicită, îl urmează și creația lui Arnold Schönberg, în balanță fiind puse ambele criterii de evaluare – (a) cel implicit, stilistic, al evoluției și diferențierii interioare a creației și (b) cel explicit, geografic, al deplasărilor, viața și creația lui fiind divizate în două mari perioade – europeană și americană (ca și în cazul lui Serghei Rahmaninov sau Igor Stravinski), limita separatoare fiind anul 1933.

În celebra lucrare intitulată *Philosophie der neuen Musik* (1949), Theodor W. Adorno îi prezintă pe Schönberg și Stravinski în calitatea lor pur „tehnică”, funcțională, ca participanți „antagoniști” la dialectica relației între tendința *progresistă* (Schönberg) și tendința *conservativă* (Stravinski). Această optică ne interesează mai puțin aici, de interes primordial fiind pentru noi modul în care este formulată definiția și imaginea stilului însuși, aflat în continuitate sau opoziție cu

accepțiunile și concepțiile perioadelor stilistice anterioare. Ca referent aici ne servesc „schema” și „conținuturile” stilului beethovenian, în imaginea lui „defoliată”, însă păstrându-și integritatea prin apartenența la imaginea personalității compozitorului. Altfel spus, spre deosebire de „monolitismul” stilului bachian, cele trei „stiluri” beethoveniene se prezintă ca trei forme „variate” ale aceleiași „teme” identitare.

Optica de substanță *modernistă* asupra concepției stilistice comportă o sumă de diferențe notabile, reformulând stilurile anterioare ca fiind integre și stabile, liniare, deci, ca fidele unei singure idei pe durata întregii lor evoluții, și „temperate” ca *tempo* evolutiv și frecvență a unor transformări vizibile. În această lumină, stilul bachian este definibil ca „monolit” și „static”, iar stilul beethovenian ca puțin sau ușor „variabil” într-un spațiu conceptual foarte restrâns, ca potențial transformațional. Într-un sens mai general, stilurile individuale, ca formulare practicabilă până la sfârșitul secolului al XIX-lea inclusiv, se raportează între ele ca tipologii distincte, separate prin însăși evidența apartenenței lor la o definiție estetică și compozițională integră și constantă pe întreaga durată a vieții unui compozitor dat. Tipologiile tehnico-estetice – monodic, polifon, omofon, modal, tonal, atonal, cu corelativele („etichetele”) implicite de Ev Mediu, Renaștere, Baroc, Clasicism și Romantism – „ambalează” sau, altfel spus, fixează și, în același timp, marchează limitele de semnificare ale unui „bloc” temporal, în calitatea lor de indicii cronologice, neputând fi amestecate între ele tocmai în virtutea acestei *fixații* într-o anumită perioadă istorică, ale cărei semne distinctive se prezintă a fi. Distanța temporală între tipologii, omogenitatea constituirii interioare, stabilitatea ca rezistență la schimbare și liniaritatea evoluției identicului sunt, astfel, criteriile fundamentale în constituirea unei structuri stilistice. Această imagine rezistă, însă, doar până la limita despărțitoare a începutului de secol XX.

Existența și activitatea de creație ale lui Schönberg și Stravinski propun și, până la urmă, impun un model stilistic radical diferit de concepțiile anterioare:

Stilul ambilor compozitori reprezintă *constituiri* sau *ansambluri* stilistice compuse din mai multe „compartimente” reprezentative distincte, aliniate în ideea de *catenă* tipologic-temporală.

În cazul lui Arnold Schönberg este vorba despre succesiunea a cinci perioade stilistice (similar etapelor / „vârstelor” beethoveniene), fiecare intitulată în conformitate cu tipologia tehnicii de organizare sonoră sau a tehnicii de scriitură: (a) perioada incipientă (post-romantică), (b) perioada atonală, (c) perioada dodecafonică, (d) perioada serială și (e) ultima perioadă, de revenire la principiul organizării tonale. Reprezentative sunt, în esență, cele trei perioade mediene, în care compozitorul își formulează și își implementează principiile „revoluției atonale”.

Activitatea componistică a lui Igor Stravinski este subdivizibilă în trei perioade, fiecare purtând ca titlatură (a) fie referirea la apartenența etnică a imagisticii și expresiei (cele trei baletе ale perioadei ruse), fie, precum în cazul lui Schönberg, denumirile legate de (b) aspectul estetic asumat – neo-clasicismul perioadei a doua –, sau (c) aspectul tehnicii adoptate – atonalismul ultimei perioade de creație.

O primă evaluare îl înfățișează pe Schönberg în imaginea *omogenității* conceptuale și *coerenței* în fidelitatea lui față de principiile propriei revoluții – atonală, dodecafonică și serială –, iar pe Stravinski în imaginea *eterogenității* funciare sau, altfel spus, a *eclectismului* asumat ca indiciu al evoluției lui muzicale.

Deja de la acest nivel devine vizibilă *îngustarea* treptată și orientarea înspre semnificații cu aplicabilitate directă și tot mai precisă a termenilor periodizanți, dar și separarea acestora de termenii propriu-zis stilistici:

(1) un prim grup conține termeni care îmbină ambele funcții – de indicatori cronologici-istorici, precum și, cu un sens mai slab, de indicatori stilistici: termeni periodizanți care fac referire la etapele istorice și indică „blocuri” temporale extinse – Antichitate, Ev Mediu, Renaștere, Modernitate (modernism) sau Postmodernitate (postmodernism);

(2) în al doilea grup intră termeni periodizanți cu referire la conținutul stilistic al perioadelor istorice – Baroc, Preclasicism, Clasicism, Romantism, Postromantism, Impresionism și Expresionism;

(3) al treilea grup conține termeni cu referire mai degrabă la aspectul componistic-tehnic, procedural intra-stilistic: atonal, dodecafonic, serial, neo-modal, neo-tonal, stocastic, minimalist, aleatoric etc.

Astfel, dacă muzica lui Johann Sebastian Bach este definibilă univoc drept muzică barocă (a Barocului), muzica lui Ludwig van Beethoven se identifică drept muzică clasică (a Clasicismului vienez), muzica lui Richard Wagner drept muzică romantică (a Romantismului târziu), creația lui Arnold Schönberg ar fi definibilă stilistic prin intermediul unei *secvențe* terminologice, fiecare termen cauzând o focalizare tot mai accentuată pe particularitatea fenomenului indicat: (a) muzică lui este definibilă ca aparținând ultimei modernități – o primă etapă a *modernismului* secolului XX (perioada antebelică), deci deținând calitatea de a fi *modernistă*, (b) ea fiind încadrabilă, în interiorul acestui din urmă termen, în curentul *expresionist*, întrucât e vizibilă orientarea termenului înspre semnificația estetică-stilistică, (c) iar în interiorul expresionismului creația lui se va subdivide, la rândul ei, în termeni cu funcție de corelativi *tehnic*, câte unul pentru fiecare perioadă definibilă ca atare: *post-romantică*, *atonală*, *dodecafonică*, *serială*, *tonală*. Însă fiecare din cele cinci tipologii de termeni își poate asuma și funcția stilistică: stil modernist, stil expresionist sau stilul muzicii atonale, dodecafonică, serială etc. Lucrurile tind către un *retorism eterogen*, unul similar cu starea de lucruri în Baroc, unde era vorba despre stil înalt, stil afectat, stil narativ sau expresiv etc.

Mai puțin stratificat se prezintă cazul creației lui Igor Stravinski: (a) el este un compozitor modernist (aparținând modernismului muzical), (b) în interiorul modernismului perioadele creației lui se succed adoptând termeni *eterogeni* (spre deosebire de contextul creației lui Schönberg, unde lucrurile se prezintă coerent): o primă perioadă definibilă printr-

un corelativ *geografic* – perioada rusă, a doua, printr-un corelativ *estetic-stilistic* – perioada neoclasică, și o a treia, printr-un corelativ pur *tehnic* – perioada atonală. Este evidentă și aici o focalizare tot mai mare, în „trepte” succesive, pe termeni cu semnificație tot mai restrânsă și mai concretă.

În situația ambilor compozitori, nu mai poate fi vorba de o singură tipologie stilistică, menținută cu fidelitate și asumare pe întreaga durată a biografiei creative. Ceea ce era considerat drept *stil* în epoca clasicismului suportă o mutație considerabilă de la identificarea *stilului individual* cu *stilul de epocă* la *stilul individual* drept constituentă a epocii și ca un potențial „receptacol” al mai multor tipologii stilistice concatenate.

Spre exemplu, ceea ce la Beethoven corespunde câte unei „vârste” în limitele unui singur program estetic unitar – idealul clasicismului –, la Stravinski suportă o mutație atât de puternică, încât acestor imagini ale fiecărei „vârste” stilistice beethoveniene ca etapă constitutivă a creației, le corespunde la Stravinski câte un program estetic-stilistic, fiecare cu un propriu set de idealuri.

Cu alte cuvinte, dacă în cazul lui Bach durata și, implicit (pentru perioada Barocului), durabilitatea stilului corespundea cu durata vieții compozitorului (adică un stil pe viață), în situația lui Schönberg și Stravinski, iar numele lor reprezintă corelativul existenței lor fizice, devine posibilă articularea mai multor concepții stilistice concatenate și *eterogene* ca și conținut.

De abia la acest nivel al evoluției istorice a conceptului și tipologiilor de stil devin vizibile efectele *comprimării*, determinată de o anumită presiune sau, stilistic vorbind, de un set de constrângeri (factorii exteriori ai existenței sociale și mutațiile implicite în planul imaginarului colectiv), constatabile doar prin alăturarea cât mai multor forme „punctuale”, reprezentative în plan istoric, ale gândirii stilistice. Nevoia implicării perspectivei temporale în relevarea mutațiilor în plan stilistic, precum și în edificarea și funcționarea canonului, reprezintă un argument suplimentar al importanței și utilității pe care o reprezintă tratarea sincronă a ambelor problematici, deoarece numai un asemenea tip de abordare relevă

concomitența mutațiilor în planul fiecărei concepții luată separat.

Devine vizibil faptul că se impun, drept *canonici*, compozitorii care, prin natura metodei componistice, a programului ideologic-estetic asumat și a efectelor de înrâurire pe care le-au produs, se situează fie la *începutul* (funcția de deschidere), fie la *sfârșitul* (funcția de sinteză) unui ciclu cultural sau, într-o altă optică, determină *deschiderea* sau *închiderea* acestuia¹.

A doua ipoteză oferă un spor de plauzibilitate, deoarece semnificația *canonicității* unui stil se referă într-un mod direct la *puterea determinantă* a unei personalități de a înrâuri direcția evoluției ulterioare și de a legitima alegerile făcute în calitatea lor de modele referențiale, chiar în virtutea faptului că aceste alegeri asigură un potențial conceptual explorabil pe durata mai multor generații de compozitori, iar acest fapt conferă întregii evoluții creative stabilitate, coerență și integritate ca proces

¹ Durata existenței biologice reprezintă și el un criteriu relevant și se referă la o mărime relativ precisă, chiar dacă variabilitatea oscilează între limite uneori destul de îndepărtate – 31 de ani de viață ai lui Franz Schubert, 35 ai lui Wolfgang Amadeus Mozart, 39 ai lui Frederic Chopin și 82 de ani ai lui György Ligeti, 84 ai lui Olivier Messiaen, 87 de ani ai lui Pierre Boulez (în viață), 88 ai lui Giuseppe Verdi sau 89 de ani ai lui Igor Stravinski. Chiar dacă am putea interpreta durata vieții ca potențial temporal utilizat pentru realizarea unui număr cât mai consistent de lucrări, argumentul este irelevant, dată fiind existența unui decalaj grăitor între 31 de lucrări (cu număr de ópus) ale lui Anton Webern și 1128 poziții (lucrări) în catalogul BWV (Bach-Werke-Verzeichnis – creația lui Bach, fără a include pozițiile din Appendix) sau cele peste 621 de poziții din catalogul lui Köchel (Köchel Verzeichnis – creația lui Mozart). Webern este împușcat la vârsta de 62 de ani, Bach trăiește 65 de ani, iar Mozart moare la vârsta de 35 de ani. Putem deduce de aici că în cazul fiecărui compozitor, ca exponent a propriei „personalități” stilistice, condițiile „canonizării” impun o analiză amănunțită a factorilor particulari prin a căror convergență lucrările acestuia devin reprezentative în sens valoric. Canonizarea lui Webern imediat după moartea lui de către reprezentanții ultimei avangarde (Boulez, Stockhausen), recanonizarea lui Mahler în a doua jumătate a anilor '60 (deja în termenii postmodernismului emergent) sau canonizarea lui Schönberg în absența aproape totală a unei tradiții interpretative canonizate sunt exemple relevante în acest sens.

temporal. Modelul valoric al creației beethoveniene este un semn pentru această primă tipologie – una a *deschiderii* și *inițierii* – la care aderă și modelul lui Schönberg: Joseph Haydn (1732-1809), ca inițiator al reformulării *regulilor* retorice ale Barocului muzical, și Franz Schubert (1793-1828), ca unul dintre primii compozitori inițiatori ai romantismului muzical.

A doua tipologie, a *închiderii* unui ciclu stilistic (modelul bachian și wagnerian) prezintă o altă fațetă a puterii determinante, aceea de a deveni reprezentativă pentru toată evoluția premergătoare, concentrând într-o sinteză structurală-estetică de ordin superior totalitatea elementelor relevante în definirea unui stil, dar și a unei epoci stilistice în general. Sfârșitul unui ciclu stilistic poate să semnifice, în egală măsură, încheierea care presupune, totuși, un potențial de continuitate, dar și închiderea ca epuizare a acestuia. Spre exemplu, în cazul lui Bach este vorba despre o sinteză cu caracter de epuizare a potențialului de continuare, fără soluții pentru viitor, așa cum este și în cazul lui Dmitri Șostakovici sau Béla Bartók. Beethoven realizează, însă, ambele funcții: (1) de *încheiere-închidere* a Clasicismului muzical, însă chiar această procedură semnifică, într-un mod simultan, (2) *inițierea-deschiderea* unui următor ciclu, Schönberg configurând un model asemănător prin reformularea potențialului postromantic în termenii procedurii atonale, cu un ecou tardiv la Iannis Xenakis, prin reformularea modelului pan-serial în termenii metodei stocastice. Dacă Bach „închide” sau finalizează într-un mod sintetic epoca Barocului muzical, iar Wagner sintetizează și el, împingând abuziv sistemul tonal spre limitele lui de rezistență, atunci Pierre Boulez reia ideea *sintezei* bachiene și a *abuzului* wagnerian, pentru a împinge la consecințele lui ultime însuși sistemul serial, prin concepția *serialismului total* – pan-serialismul, întreaga lui creație prezentând un caz tipic al unui model de *închidere* de ciclu stilistic. Prin supralicitare ideologică-estetică și prin intenția evidentă de auto-canonizare clasicizantă, pan-serialismul își atinge limitele

La această imagine deopotrivă organică și antropomorfică a succesiunii celor două etape de inițiere și încheiere a unui ciclu stilistic, putem adăuga și etapa mediană,

relativ staționară și stabilă, în absența funcțiilor de închidere sau deschidere a ciclului stilistic de care aparțin. Compozitori ca Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847), Robert Schumann (1810-1856) sau Frédéric Chopin (1810-1849) sunt reprezentativi pentru forma istorică de stil intermediar, situație care în cazul Romantismului muzical chiar corespunde etapei a doua, de mijloc, a acestui ciclu stilistic.

Însă concomitent cu aceste funcții „arhetipale” ale articulării fenomenului stilistic (intrare-staționare-ieșire), la un nivel superior al constituirii acestuia, funcționează un alt ansamblu de legități al căror specific este determinat de înrâurirea „corozivă” a timpului cronologic consumat. Este vorba aici despre consecințele unei ontologii particulare a structurii stilistice, care presupun o „uzură” temporală și, implicit, morală, a acesteia din urmă. Această „uzură” sau „erodare” a rezistenței stilului este cu atât mai mare cu cât mai extinsă este perioada temporală parcursă, deși, de fapt, este vorba mai degrabă despre uzura termenilor elaborați pentru a descrie *ce este și ce poate* stilul ca imagine și discurs.

Bineînțeles, poate fi vorba și despre etape succesive de re-inventare ale unor definiții stilistice tot mai eficiente, mai încăpătoare și mai permeabile la o multitudine tot mai mare de tipologii antrenate într-un continuu proces de diversificare. În acest sens, o „etichetă” stilistică diferită marchează cu toată claritatea un „teritoriu” istoric diferit în interiorul căruia relațiile între fenomene se articulează într-o ordine evident diferită de „teritoriile” aflate sub dominația altor „etichete”. Fiecare context istoric poate fi tratat în termenii specifici pe care îi presupune drept configurație particulară, care reclamă un ansamblu de termeni, categorii și definiții funcționale în această arie temporală strict determinată. Aceasta este ideea cercetătoarei americane Marcia Citron atunci când ea notează: „Succesiunea lineară nu trebuie să ocupe o astfel de poziție centrală în studiul istoriei. Ea scoate în evidență continuitatea directă, cauzalitatea și evoluția, care sugerează o moștenire comună și o linie

continuă a descendenței. [...] Pe scurt, istoria este studiul trecutului, însă nu neapărat a unui trecut liniar.”¹

Însă o asemenea imagine ar anula posibilitatea stabilirii unor linii de continuitate, interzicând, practic, verosimilitatea realizării unor comparații fecunde, în situația în care nu ar exista „săgeata” unei temporalități comune pentru toate varietățile „speciilor” stilistice, spre exemplu, de la *Ars Antiqua* a lui Léonin și Pérotin și până la ultimele experimente meta-stilistice ale lui John Zorn, sau situând punctul „zero” mai aproape, în perioada Iluminismului, și începând „numărătoarea” în limitele câmpului în care definiția stilistică deja ne este familiară – de la Beethoven (fără a-l uita, însă, pe Bach) și până la Alfred Schnittke. În ideea unei asemenea continuități funcționează ideea lui Friedrich Blume atunci când el „a arătat în ce mod etichetele de «Clasic» și «Romantic» elaborate pentru blocuri succesive de timp istoric, ascund și denaturează importanța permanentă a formei de sonată în secolul al XIX-lea. Pentru Blume, soluția este o perioadă «Clasic-Romantică» mai largă și care le combină pe ambele. Această îndepărtează delimitările care contracarează recunoașterea unei omogenități stilistice – una îngropată cu ușurință în retorica despre inovație și exces în secolul al XIX-lea.”² Numitorul comun al formei de sonată permite astfel luarea în considerare a *fuziunii* între două „blocuri” temporale, ale căror departajări ar fi „dizolvate” în virtutea unei continuități evolutive susținute pe întreaga desfășurare a secolului al XIX-lea. Iar această ipoteză a lui Friedrich Blume nu reprezintă un caz izolat.

¹ Marcia Citron, *op. cit.*, p. 216: „*Linear succession need not occupy such a central position in the study of history. It emphasizes direct outgrowth, causality, and evolution, which suggest a common heritage and a continuous line of descent. [...] In short, history is the study of the past and not necessarily of a linear past.*”

² *Ibidem*, pp. 211-212: „*In music, for example, Friedrich Blume has shown how the labels 'Classic' and 'Romantic' for successive blocks of historical time conceal and distort the continued importance of sonata form in the nineteenth century. For Blume the solution is a larger 'Classic-Romantic' era that combines the two. This removes barriers that thwart recognition of an important stylistic commonality – one easily buried in the rhetoric about the innovation and excess of the nineteenth century.*”

Ideea *compresiei stilistice* nu pretinde relevarea liniilor de continuitate (chiar dacă într-un mod indirect le determină), a descendenței sau a unei moșteniri comune și nu presupune reducerea la un numitor comun ce ar privilegia anumite fenomene în detrimentul altora. De fapt, este vorba despre constatarea funcționării unui fenomen de *diferențiere* gradată a accepțiunilor care vizează fenomenul stilistic, acesta văzut nu atât ca definiție standard, cât mai degrabă ca fenomen viu, flexibil, în calitatea lui de coeficient al mutațiilor din planul gândirii muzicale și al relației vizând transformările din planul realității exterioare. Această atitudine în egală măsură confirmă și contestă afirmația Marciei Citron, deoarece, pe de o parte, fiecare context stilistic este interpretat prin specificul prin care se legitimează, însă, pe de altă parte, tocmai prin această interpretare a alterităților relaționate se relevă *filonul trans-stilistic* al unei continuități evidente. Astfel, vectorul compresiei („săgeata temporală”) relevă apartenența alterităților stilistice la un numitor comun, însă unul transcendent al fiecărui „caz” stilistic analizat într-un mod separat.

Spre exemplu, ideea acestui numitor comun – care organizează realitatea diferențiată și centrifugă într-o continuitate convergentă coerentă și orientată într-un sens temporal univoc –, o putem exemplifica prin „coagularea” școlilor naționale în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Încercarea de a explica apariția acestora ca expresie însoțitoare sau chiar de vârf a mișcărilor de emancipare națională reprezintă doar un răspuns parțial și insuficient, deoarece recurge, ca interpretare completă, la argumente explicite câmpului activităților muzicale. Un prim argument, implicit muzical, se referă la modelul de organizare a acestora și ne orientează spre faptul că școlile naționale europene apar ca o „replică” etnică a filonului dominant în acea perioadă a tradiției componistice austro-germane, iar nu a tradiției italiene (implicată în tumultul *Risorgimento*) sau franceze (care trăia „febra” revoluțiilor post-iacobine). Cuvântul-cheie a acestei relații este *replica*. Și atunci, referirea la argumentul mimetic ar putea reprezenta o explicație plauzibilă, mimetismul fiind cauzat prin fenomenul de iradiere din direcția unei culturi mai mari, mai

vechi și, în virtutea acestui fapt, mai consistente și mai puternice, înspre culturi de dimensiuni mai mici, mai puțin „rodade” în sens cronologic și conceptual-stilistic. Astfel, devine explicabil etosul deloc norvegian sau rus al concertelor pentru pian scrise de Grieg, Ceaikovski sau Rachmaninov, modelul deloc finlandez (Sibelius), ceh (Dvořák) sau rus (Ceaikovski, Scriabin) a ciclului sonato-simfonic. Nedumirește însă această *unanimitate* în alegerea modelului stilistic austro-ungar, într-o totală indiferență față de celelalte tradiții istorice, și recunoașterea la fel de *unanimă* a acestuia în calitatea lui supremă de *referent canonic dominant* în ierarhia canoanelor muzicale europene.

Iată o altă interpretare a acestei situații, care include o explicație diferită atât a *mimetismului* și *iradierii*, cât și a sensului pe care îl deține statutul *dominant* al culturii austro-germane. Accentul de prioritate va fi transferat de la termenul *mimetism* la termenul *iradiere*. Într-un mod pur ipotetic și în limitele extinse ale unei maxime generalizări, putem prezuma că această *iradiere* a reprezentat, de fapt, o tentativă reușită întreprinsă din direcția culturii canonice austro-germane (și în special din direcția canonului romantic austro-german) de a se *replica* prin *amprentare* sau *impregnare* în „corpurile” culturilor mai mici, deci mai maleabile și permeabile la o asemenea acțiune, în intenția de a supraviețui – chiar și în formele „calchiate” ale romantismelor etnice – amenințării unui colaps iminent, datorat supra-acumulărilor conceptuale care s-au manifestat din plin în contextul romantismului târziu în interiorul spațiului cultural austro-german. Astfel, eficiența generativă a concepției muzicale romantice austro-germane inhibă tot mai mult energia lui evolutivă prin cantitatea tot mai mare a lucrărilor scrise, ele fiind tot mai încărcate conceptual (sistem tonal lărgit, hiper-cromatizarea, „stratificarea” excesivă a formei etc.), colapsul intervenind în termenii *dispersiei romantismului* în al optulea deceniu al secolului al XIX-lea.

Miza pe *replicare* prin intermediul culturilor mai tinere și, respectiv, mai mici urmărea două obiective: unul implicit, vizat la modul direct – de a supraviețui și datorită *re-potențării* modelului romantic prin energia mai „proaspătă” a unei culturi

mai tinere, dar și prin entuziasmul și admirația *fetișizantă* a acestora față de referentul dominator; obiectivul explicit, decurgând din primul, urmărea acțiunea de *energizare* și *potențare* a elanului ascensional al culturilor mici înspre autoritatea unui membru deplin al comunității muzicale europene, statut pe care canonul romantic austro-german îl promitea într-un mod cert.

Acest pericol al dispersiei (în termenii de pierdere a statutului de cultură-hegemon) îl reprezenta și energia contestatară față de grandilocvența și pretenția transcendentă a muzicii și, implicit, a culturii germane, venită din partea marilor culturi europene concurente. Însă la momentul apariției *verismului* italian și *impresionismului* francez, ca forme de contestare explicită, procesul de replicare și diseminare a modelului romantic-muzical austro-german deja fusese definitivat cu succes, astfel încât chiar dacă romantismul austro-german se prăbușește ca stil de actualitate, semnele deloc reziduale ale acestuia, „plantate” în solul culturilor naționale în plină ascensiune și afirmare, supraviețuiesc până la mijlocul secolului XX (de exemplu: creația coerent romantică a lui Serghei Rahmaninov, care moare în 1944).

Într-o asemenea optică, devine vizibil faptul că ideea *abordării diferențiate* și, într-o anumită măsură izolate, determină în primul rând privilegierea *specificului*, eliminând celelalte posibilități de abordare ca fiind compromise printr-o generalitate irelevantă sau chiar deformantă, iar în al doilea rând, exclude cu desăvârșire posibilitatea unei abordări *sintetice*, una ce ar încadra *particularitatea* într-o imagine de ansamblu mai amplă. În egală măsură, focalizându-ne asupra detaliilor caracteristice, s-ar putea omite potențialitatea unor posibilități fecunde de reformulare a trecutului în termenii prezentului.

3.4. Colajul de stiluri drept concepție hiper-stilistică

Postmodernismul reprezintă o ultimă perioadă istorică în care mai pot fi recunoscute caracterele generice a ceea ce, prin convenție, poate fi identificat și legitimat drept concepție stilistică. Sunt importante două observații:

(1) doar situarea în postmodernitate și asumarea opțiunilor acesteia pentru *fragmentarism* și *relativizare*, ca semn al neîncrederii în adevărurile „monolite” cu caracter universal, permite înțelegerea și evaluarea obiective a perioadelor istorice anterioare. Asumarea unei *alterități* radicale permite, prin opoziție și comparație, o conștientizare clară în virtutea detașării și, implicit, a distanței temporale ce permite o mai bună „vizualizare” a unui specific relevant pentru stabilirea unei descrieri dezinteresate și nepărtinitoare;

(2) fenomenul compresiei stilistice reprezintă doar una dintre numeroasele ipoteze utile în abordarea fenomenului stilistic dintr-un alt unghi. Această poziționare descriptivă reprezintă, de fapt, o sumă de aserțiuni formulate în intenția de a dobândi un *spor* de informații despre particularitățile „comportamentelor” istorice ale gândirii de tip stilistic. Altfel spus, „modelând” o situație inedită prin formularea parametrilor unei grile analitice pe care o „etichetăm” într-un mod „deviat” drept *compresie stilistică*, observăm că, într-un prim moment al analizei, aceasta determină implicarea unui context terminologic diferit de cel uzual. Plasând, însă, definiția stilistică tradițională într-un context „impropriu”, în virtutea unei descrieri diferite de cele uzuale – *contextul unui proces de „comprimare”* – devin observabile o sumă de caractere „comportamentale” ale stilului, inaccesibile în limitele unui alt tip de descriere.

Întrebarea logică ar fi: *ce se comprimă?* Luând drept unitate-standard raportul între durata vieții unui compozitor și un singur stil ca tipologie care i-ar corespunde într-o viziune tradițională, observăm că, pe parcursul deplasării progresive de la o perioadă istorică la alta, numărul tipologiilor stilistice abordate pe parcursul unei singure vieți (indiferent de durata acesteia) crește într-un mov vizibil. Astfel, progresia cronologică semnifică și creșterea numărului de stiluri practicabile timp de o viață. Acest fapt relevă și o altă semnificație a definiției lui Buffon – „*Stilul este omul*” –, cuvântul *Stilul* dobândind o semnificație cumulativă, reformulabilă de la singularul afirmativ la pluralul dubitativ, cu condiția că ne referim la datul existenței fizice a unui *om*. Răspunsul la această primă întrebare poate fi unul singur: este comprimat însuși timpul acordat elaborării și

manifestării complete al unui stil. Durata vieții compozitorului nu mai reprezintă corelativul extinderii temporale a unui stil. Prin *compresia* acestui „timp stilistic”, existența artistului creator devine mai „încăpătoare” și poate „adăposti” mai multe tipologii de stiluri personale.

O a doua întrebare este: *cum poate fi comprimată o structură stilistică?* Această întrebare determină o multiplicare a interogațiilor: (a) ce transformări suportă definiția tradițională a stilului în procesul de *comprimare* și în ce termeni pot fi formulate transformările graduale pe care stilul le suportă prin procedeul *compresiei*?; (b) care au fost condițiile determinante ale unui context în care structura stilistică *a putut* fi comprimată?; (c) ce schimbări suportă definiția tradițională a stilului, în niște condiții pe care aceasta nu le-a presupus și, implicit, nu le-a determinat?; (d) care ar fi modul particular și specific de abordare și utilizare a acestor stiluri tot mai *comprimate* de către compozitorii care le-au apelat, sau, altfel spus, cum poate fi definită relația între intuiția creativă a compozitorului și alegerea unei anumite structuri stilistice dintr-o multitudine tot mai diversificată, drept consecință a unei *presiuni* sau *compresii* tot mai mari?; și în final: (e) *cine* sau *ce* exercită presiunea și *cine* sau *ce* generează o energie tot mai mare a acesteia în procesul deplasării cronologice progresive? Un răspuns (cumulativ și, până la urmă, ipotetic) la ultima întrebare implică imaginea dominantelor valorice specifice fiecărui context istoric și a dinamismului evolutiv al acestora. Însă le implică mai degrabă în calitatea lor de referenți canonici. Iar relaționarea referenților canonici cu tipologiile stilistice funcționează pe principiul de convertor, deoarece schimbarea statutului unei structuri din stilistică în canonică – ceea ce înseamnă o „transpoziție” la un statut superior și, în același timp, o „modulație” (reformulare) funcțională – determină nevoia completării nivelului structural *stilistic* golit astfel. Canonicitatea definind câmpul unor potențiale alegeri în plan stilistic, există două posibilități: (a) compozitorul se va conforma cu formularea deja canonizată a stilului, sau (b) compozitorul nu se va conforma, existând diverse grade ale acestei „nesupuneri”.

Formularea unei concepții stilistice noi este realizată, de obicei, în planul temporal al generației următoare, însă în termeni deja diferiți și luând în considerare prescripțiile canonice restrictive „uzate” moral ale stilului anterior deja canonizat. Spre exemplu, prescripțiile canonice ale stilului „monolitic” bachian au determinat nevoia unei reformulări cu atât mai radicale, cu cât mai restrictiv părea a fi canonul stilistic dominant. Iar puterea *retorică* a acestuia a fost într-atât de mare, încât doar Beethoven reușește să i se sustragă într-un mod real, Haydn și Mozart rămânând într-o bună măsură tributari stilului retoric al perioadei stilistice anterioare. Un alt exemplu îl putem observa în canonul stilului sintetic wagnerian, care îmbină cel puțin două tipologii stilistice – a *operisticului* și a *simfonicului* (ca identificative ale unei tehnici specifice de compoziție și, implicit, de scriitură), amândouă ridicate la puterea energiei retorice deținute de concepția dramei muzicale și a sistemului de leitmotive implicit. „Răspunsul” lui Schönberg și Stravinski se rezumă la anularea caracterului sintetic, ceea ce duce la „fracturarea” interioară a stilului personal într-o succesiune de contextualizări stilistice, acestea fiind văzute fie ca tipologii ale organizării tonale (atonal, dodecafonic, serial) și, implicit, ca *tehnici de scriitură*, fie ca un amestec „eclectic” între tipologii de atitudine avangardistă, estetică și organizare tonală (perioada baletelor rusești, stilul neo-clasic și atonal). Același model de atitudine îl putem remarca – însă într-un context cronologic mult mai comprimat – prin „conversia” pan-serialismului în tehnica muzicii stocastice a lui Xenakis.

Un ultim (al patrulea) model al concepției stilistice, încadrabil în „săgeata” evolutivă a procesului de compresie stilistică, îl reprezintă alăturarea comparativă a două lucrări orchestrale – „*Sinfonia*” lui Luciano Berio (1925-2003) și *Simfonia nr. 1* a lui Alfred Schnittke (1934-1998), ambele fiind concepute în ideea unui **colaj stilistic**, concepție care anulează nu doar criteriul omogenității „monolitice” sau stratificării unui stil în constituente eterogene succesive, ci desființează pur și simplu atât *distanța temporală* ca determinantă a locului în istoria muzicii a unei lucrări sau compozitor, cât și criteriul *distanței spațiale*. Dacă în cazul lui Schönberg era vorba despre

trei „stiluri” diferite structurate în succesiune în interiorul unui singur stil individual și material muzical original de autor, la Berio și Schnittke devine posibilă *asamblarea* în *concomitență* a unui material muzical străin, deci împrumutat, și comasarea mai multor *stileme străine* și *eterogene* (între ele, dar și față de materialul muzical aparținând compozitorului-titular al stilului) în interiorul unei singure lucrări muzicale. Este vorba aici despre o *triplă compresie*: (a) implicarea unui *împrumut* de material muzical – citatul, (b) *amestecarea* în *sincronie* a mai multor *citare* înserate în materialul muzical de autor – colajul, și (c) restrângerea *câmpului stilistic* de la dimensiunea unui stil pe durata vieții la limitele unei singure lucrări muzicale. Definiția stilului se transformă în conformitate cu această tehnică a unui „serialism stilistic” și adoptă titulatura (într-o anumită măsură tautologică) de *stil polistilistic*, *polistilism* sau *polistilistică*.

Partea a treia din *Sinfonia*, celebră pentru consistența ei „multifațetată” este concepută prin alăturarea unei impresionante multitudini de citate din lucrări muzicale cunoscute, „panorama” istorică sau „panoplia” numelor de compozitori invocate întinzându-se de la Bach până la Berio însuși. Întreaga „cavalcadă” a acestor citate reprezintă, însă, doar un „etaj superior” atașat de „fluviul subteran” cu funcție de „bas continuu”, sarcină pe care o preia muzica din *Simfonia nr. 2* de Gustav Mahler. Așa cum indică Béatrice Ramaut-Chevassut: „Această parte reprezintă o rescriere a scherzo-ului din *Simfonia nr. 2* de Mahler, «Învierea», scrisă între 1887 și 1894. Acest scherzo de Mahler era deja o rescriere și elaborare a unui lied scris de către compozitor în 1893, „«Predica Sfântului Antonie de Padova către pești».”¹

Structurată în imaginea unui „flux de conștiință”, muzica acestei părți reprezintă o succintă *istorie a muzicii* în sine, iar citatele se înșiruie după cum urmează: Schönberg (*Cinci piese op. 16*), Mahler (*Simfoniile nr. 2, 4 și 9*), Debussy (*La Mer*),

¹ Ramaut-Chevassut, *op. cit.*, p. 51: „Ce mouvement est un réécriture du scherzo de la Deuxième symphonie de Mahler, «Résurrection», écrite entre 1887 et 1894. Ce scherzo de Mahler était déjà une réécriture et un développement d'un lied écrit par le compositeur en 1893, «Le sermon de saint Antoine de Padoue aux poissons»”.

Hindemith (*Concertul pentru vioară*), Berlioz (*Simfonia fantastică*), Berg (*Concertul pentru vioară și opera Wozzeck*), Brahms (*Concertul pentru vioară și Simfonia nr. 4*), Ravel (*La Valse* și suita din baletul *Daphnis et Chloé*), Beethoven (*Simfoniile nr. 6 și 9*), Stravinski (baletele *Le Sacre du printemps* și *Agon*), Richard Strauss (*Cavalerul rozei*), Pousseur (*Coulers croisées*), Bach (*Concertul brandenburgic nr. 1*), Boulez (*Pli selon pli*), Webern (*Cantata nr. 2*), Stockhausen (*Gruppen*), Globokar (*Accord*)¹. Concepția acestei părți, precum și structura întregii lucrări – una concepută în cinci părți – reprezintă o spectaculoasă declarație de intenție postmodernă, precum și un strălucit exemplu al *plauzibilității* tehnicilor de *citat* și *colaj*, dar și a *aplicabilității practice* a acestora în calitate de concepție componistică și lucrare muzicală concretă.

Berio însuși recurge la imaginea unui *fluviu* atunci când își comentează propria lucrare: „Există la Mahler un aspect oniric foarte atractiv, care mă face să mă gândesc la un fluviu ce traversează peisaje într-o continuă transformare. Și acest flux sonor continuu încorporează lucruri foarte complexe, dar și lucruri foarte simple, aproape vulgare. Este o pluralitate de experiențe muzicale familiare, însă transformate și controlate de către o idee foarte solidă, aproape clasică, și care organizează totalitatea. Pentru mine este fascinant...”² și adaugă despre întreaga lucrare că o concepe ca pe un „*documentar despre un obiect găsit ca suport structural*”. Grăitor este modul în care Luciano Berio își reprezintă concepția acestei lucrări muzicale, cuvântul „*peisaj*” fiind un cuvânt-cheie în acest sens și care invocă detașarea totală chiar

¹ Vezi *Ibidem*, p. 52.

² *Ibidem*, p. 51: „*Il y a chez Mahler un aspect onirique particulièrement attrayant qui me fait penser au fleuve traversant des paysages continuellement changeants. Et ce flux sonore continu intègre des choses très complexes, mais aussi des choses très simples, presque vulgaires. Il y a une pluralité d'expériences musicales familières, mais transformées et réglées par une idée très solide, presque classique, qui organise la totalité.*” (Ivanka Stoianova, „Luciano Berio, Chemins en musique”, *La Revue Musicale*, Paris, Richard-Masse, 1985, pp. 109-111).

prin sugerarea unei *distanțe* între privitor și imaginea mediată prin muzică asupra culturii muzicale universale.

Invocarea unui alt cuvânt – „documentarul” – reprezintă un grad amplificat al detașării lui Berio față de propria muzică și, în același timp, este cuvântul de legătură cu acele peste treizeci de producții cinematografice la care a scris muzica Alfred Schnittke. Iar contextul gândirii muzicale și particularitatea concepției îl prezintă pe acesta din urmă într-o lumină totalmente diferită de concepția atât de postmodernă a „documentarului peisagistic” al compozitorului italian.

Specificul acestei diferențe poate înțelege în termenii unei comparații (metaforice) între rolul convențional al pasajelor de virtuozitate în Concertele pentru pian de Mozart și resemnificarea funcțională a virtuozității din retoric în tematic în Concertele pentru pian de Beethoven. În Sinfonia lui Luciano Berio rolul citatului (stilistic) poate fi asemuit cu rolul convențional al pasajelor de umplură (cu caracter de virtuozitate improvizatorică) la Mozart, iar reformularea funcțională a acestui procedeu în tematic la Beethoven o putem asocia cu modul de implementare organică (tematică) a *citatului* în lucrările lui Alfred Schnittke. Cu alte cuvinte, gândirea lui Berio operează cu accepțiunea *idiosincronică* a citatelor utilizate, atitudine identică atitudinii bachiene sau mozartiene, prin utilizarea aceluiași material muzical în diferite lucrări (Bach), sau prin înlocuirea anumitor pasaje cu altele asemănătoare dintr-o lucrare diferită (Mozart)¹. Gândirea lui Schnittke, însă, procedează la inserția *organică* a citatului, reformulând semnificația idiosincronică a citatului stilistic în termeni de funcție tematică.

Un termen generic pentru întreaga concepție *polistilistică* a lui Alfred Schnittke este cuvântul *recuperare*, însă oricât de mult ar consuna acesta cu o tendință majoră a postmodernismului în general, semnificația termenului se

¹ Analiza comparativă a acestui tip de procedură *convențională* în lucrările lui Mozart și reformularea *convenționalului* în *tematic* la Beethoven o găsim tratată la modul detaliat în Charles Rosen, *Tradition without Convention: The Impossible Nineteenth-Century Project*, în seria „*The Tanner Lectures on Human Values*”, University of Utah, 11 aprilie, 2000.

situează în opoziție cu detașarea neimplicată a atitudinii recuperative postmoderne și se prezintă drept o *recuperare implicată*, printr-o asumare organică a trecutului. Dacă Luciano Berio **prezintă** un șir de *imagini* caracteristice ale tipologiilor stilistice, făcând-o într-un mod detașat și distanțat deopotrivă, prin însuși modul de selecție și inserare în propriile lucrări, Alfred Schnittke le **reprezintă**, recuperându-le nu doar ca etichete stilistice, ci în calitatea lor de *parteneri de dialog trans-temporal* și într-o exercitare asumată a funcției de *prezentificare tematică* a stilului invocat prin aluzie sau citare directă.

Simfonia nr. 1 a lui Schnittke (scrisă între anii 1969-1972) nu debordează de citate precum *Sinfonia* lui Berio. Începând cu imaginea haosului primordial din care se „nasc” citate din muzica lui Beethoven, din muzică barocă amestecată cu idiomi jazzistici (*free jazz*), din *Concertul pentru pian și orchestră* în si-bemol minor de Ceaikovski și din valsul *Dunărea albastră* de Johann Strauss, segmente muzicale organizate în stil serial, sau marșul funebru din *Sonata nr. 2*, op. 35, partea a doua, de Chopin, totul se încheie cu sonoritatea citatului înregistrat din *Simfonia nr. 45*, în fa-diez minor, „*Abschieds-Symphonie*” a lui Haydn, semn la care muzicienii încep să părăsească scena. Sensul procedurii de citare este radical diferit de cel al Berio, deoarece fiecare citat deține o funcție *dramaturgică* în desfășurarea tuturor celor patru părți (cu durată de peste o oră).

O altă idee lămuritoare a diferenței între *convenționalismul* lui Berio și *organicismul* lui Schnittke este și mediul în care au existat și creat ambii compozitori. Comparația între atmosfera postmodernismului emergent în care trăiește primul și climatul tradiționalist profund impregnat de idealurile realismului socialist și a fidelității față de sacrosanctul canon al muzicii naționale în care locuiește al doilea, se articulează în termenii dualității *libertate-constrângere* și prezintă concepțiile ambilor compozitori într-o lumină mult mai încărcată de semnificații relevante.

Concepția *combinatorică* a lui Berio poate fi înțeleasă în termenii unui „protest” împotriva exceselor esteticii seriale dominante și, în același timp, drept „cap de pod” al relaxării și

chiar laxității unui postmodernism mult mai puțin crispat în responsabilitățile lui decât verva „totalizatoare” pan-serialistă a lui Pierre Boulez, pe când alegerile făcute și deciziile luate de Schnittke reprezintă consecința unor procese de sinteză incomparabil mai complexe ca implicație. Așa cum precizează compozitorul însuși: „Saltul înspre polistilistică este determinat de către tendința caracteristică a muzicii europene de *lărgire a spațiului muzical* (s.n. – O.G.). [...] Particularitatea situației contemporane rezidă în faptul că *este găsită încă o dimensiune a muzicii* (s.n. – O.G.), dar încă nu sunt cunoscute legitățile acesteia. Nu este cunoscut, de pildă, câte straturi ale polifoniei stilistice poate să recepteze simultan ascultătorul, nu sunt cunoscute legitățile de asamblare a colajului sau a modulației stilistice treptate – oare există acestea în realitate? Nu cunoaștem pe unde trece hotarul între eclectism și polistilistică și, în sfârșit, între polistilistică și plagiat. Problema apartenenței crește în complexitate și nu doar juridic, ci și ca sens: poate fi păstrată personalitatea individuală sau națională a autorului?”¹

O altă trăsătură de diferențiere a ideologiei lui Schnittke de ideologia lui Berio și, implicit, a modului diferit în care aceștia își formulează criteriile valorice, o reprezintă atitudinea lui Schnittke față de Dmitri Șostakovici (1906-1975), iar modul în care acesta din urmă este prezentat în textul intitulat „Cercurile influenței”, poate fi re-proiectat asupra lui Schnittke însuși și asupra esteticii polistilicice care îi aparține: „Creația lui Șostakovici reprezintă un caz impresionant al înnoirii neîntrerupte, a îmbibării constante a tot ceea ce este proaspăt, a unei noi înfloriri în fiecare primăvară. Compozitorul a prelucrat și topit o multitudine de influențe, însă întotdeauna acestea sunt într-un mod irepetabil ale lui, ale lui Șostakovici, o muzică a cărei fiecare măsură poartă în ea tot organicismul gândirii lui muzicale. Într-un mod uimitor, chiar și citatele din colaje, tipice mai ales pentru anii '20-'30 și pentru timpul prezent, sunt receptate ca material autentic – și nu doar datorită legăturilor

¹ Citat din lucrarea lui Alfred Schnittke *Tendințele polistilistice în muzica contemporană*, publicată în volumul colectiv *Muzica în URSS (Muzika v SSSR)*, 1988, pp. 22-24.

intonaționale, ritmice sau timbrale cu textul de bază scris, dar și din cauză că nimerind în câmpul magnetic al muzicii lui Șostakovici, un material străin se recolorează în nuanțe caracteristice doar lui Șostakovici. Și, în sfârșit (însă mai întâi de toate), întreaga lui viață, Șostakovici s-a aflat sub influența lui Șostakovici. Eu am în vedere nu acea legătură gradată a moștenirii care leagă toate lucrările lui într-un singur traiect creativ, însă atât de caracteristicile pentru compozitor, ci reluări, auto-citări, reveniri la imaginile și materialul unor lucrări mai vechi, o elaborare nouă, regândită a acestora. Al optulea și al paisprezecelea dintre cvartete, a Cincisprezecea simfonie – acestea reprezintă intersecții temporale foarte originale, unde trecutul leagă relații noi cu prezentul, invadând, similar cu stafia tatălui lui Hamlet, realitatea muzicală și formând-o. Însă, atunci când la Șostakovici imaginile trecutului muzical personal se întâlnesc în colaje cu imagini din istoria muzicii, apare un efect uimitor al obiectivării, a convertirii individualului la universal, și în acest fel este soluționată cea mai mare problemă existențială a artistului – înrăurirea lumii prin contopire cu aceasta.”¹

Este paradoxal, însă, faptul asocierii, în creația lui Schnittke, a acestui „salt înspre polistilistică” cu organicitatea procedurii simfonice, dar și asumarea profundă a *simfonismului* drept criteriu intrinsec al gândirii și metodei componistice. Șocul contrastului între unitatea *organică* asigurată prin structurarea procesualității muzicale ca dezvoltare continuă și multitudinea elementelor *eterogene* inserate în această desfășurare cu funcție de *celule generatoare*² o dezvăluie chiar compozitorul într-o convorbire cu Alexander Ivashkin: „Eu visez la Utopia unui stil unificat, unde fragmentele lui 'U' (*Unterhaltung* – divertisment) și 'E' (*Ernst* – serios) nu sunt folosite în vederea

¹ Alfred Schnittke, „Cercurile influenței” („Kруги влияния”), în *D. Șostakovici. Articole și materiale*, Moscova, 1976, p. 225

² Acest mod de abordare a citatului ne trimite atât la ideea de *celulă generatoare* și funcția ei în muzica lui Beethoven, cât și la sistemul de leitmotive în dramele muzicale ale lui Wagner, sau funcția de *modul generativ* al seriei, spre exemplu, în muzica lui Webern. Putem construi în acest sens o linie de descendență a însăși funcției de *idee generativă* ca element organic primar, implicat în edificarea procesual-structurală a unei lucrări muzicale.

unui efect comic, ci cât se poate de serios, reprezentând realitatea muzicală multi-fațetată. Iată de ce am decis să pun împreună câteva fragmente din muzica mea din filmele de desene animate: un cor de copii plin de bucurie, o serenadă nostalgică atonală, o lucrare de Corelli garantat sută la sută (*Made in USSR*) și, în final, tangoul favorit al bunicii mele cântat de către străbunica mea la clavecin. Am siguranța că toate aceste teme funcționează foarte bine împreună, iar eu le folosesc într-un mod absolutamente serios”¹.

Această sintagmă a lui Schnittke – *stilul unificat* –, pe lângă faptul că descifrează la modul adecvat intenția „ascunsă” a compozitorului, ne orientează și înspre termenul corespunzător metodei componistice și creației acestuia. Iar cuvântul *unificat* nu presupune particula *poli-*(stilistică) decât în calitatea lui de termen subordonat unei concepții ideale *meta-stilistice* și pe care o putem racorda într-un mod potrivit la realitate prin termenul *hiper-stilism* sau *hiper-stilistică*. Titulatura uzuală adoptată în definirea muzicii lui Schnittke apare ca fiind viciată de o anumită neutralitate și pasivitate descriptivă, potrivită mai degrabă metodei lui Berio – o autentică aglomerare stilistică în termeni de multitudine sincronă, pe când termenul *hiperstilistică* „devoalează” la modul propriu conținutul și tensiunile interioare ale metodei componistice și a idealurilor perspectivele ale lui Alfred Schnittke.

Diferența între tipul de abordare a materialului citat este formulabilă în termeni binomului *continuitate-discontinuitate*, ceea ce se reflectă în termenii relației cu toată istoria

¹ Alexander Ivashkin, *Alfred Schnittke*, Londra, Phaidon Press, 1996, p. 140, apud Jean-Benoît Tremblay, *Polystylism and narrative potential in the music of Alfred Schnittke*, teză de doctorat, The University of British Columbia, aprilie 2007, p. 5: „I dream of the Utopia of a united style, where fragments of ‘U’ (Unterhaltung) [entertaining] and ‘E’ (Ernst) [serious] are not used for comic effect but seriously represent multi-faceted musical reality. That’s why I’ve decided to put together some fragments from my cartoon film music: a joyful children’s chorus, a nostalgic atonal serenade, a piece of hundred-percent-guaranteed Corelli (Made in the USSR), and finally, my grandmother’s favorite tango played by my great-grandmother on a harpsichord. I am sure all these themes go together very well, and I use them absolutely seriously.”

muzicală anterioară în termenii dihotomiei *modern-postmodern*. Cazul lui Schnittke îl interpretăm astfel ca pe o continuare hiperbolizantă a concepției stilistice, ca pe o ultimă etapă a fenomenului de *compresie stilistică*, definibilă drept conținut ca *hiperstilistică*, iar ca formă și titulatură ca *polistilistică*.

4. Concluzii.

Etapele cuprinse în evoluția fenomenului de *compresie stilistică*

Într-o imagine generală a traiectului parcurs, recapitulăm pe scurt momentele-cheie ale mutațiilor calitative în evoluția fenomenului de *comprimare* a structurii stilistice, alăturându-le o scurtă descriere a acestora:

(1) punctul de plecare a descrierii, gradul zero al proceselor transformatoriale, îl plasăm în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, în care se articulează stilul „monolitic” al lui Johann Sebastian Bach, definibil ca uniform, stabil și coerent pe întreaga desfășurare a vieții compozitorului;

(2) un al doilea context istoric, primele trei decenii ale secolului al XIX-lea (ultimele decenii ale Clasicismului și primele decenii ale Romantismului) în care devine vizibilă „abaterea” de la modelul „monolitic” îl reprezintă creația lui Ludwig van Beethoven – trecerea de la dominantă *retorică* la aceea *organică*, consistența stilului beethovenian „defoliindu-se” în imaginea celor trei „vârste” sau „stiluri” consecutive (ca formulări convenționale ale unei diferențe graduale), separabile în trei etape. Sensul mutației poate fi calificat ca anulare a omogenității, deși în continuare este vorba despre recognoscibilitatea structurii stilistice drept una integră. Această imagine organică a „vârstelor” stilistice, care conservă identificarea stilului cu persoana concretă care îl practică, se păstrează pe întreaga durată a secolului al XIX-lea, marea majoritatea a stilurilor personale intrând sub definiția cumulativă a stilului romantic în calitatea lui de identificativ estetic;

(3) al treilea context istoric, modernismul începutului de secol XX, poate fi remarcat prin transformările pe care le

suportă accepțiunea stilului în contextul creației lui Arnold Schönberg. Diferențele față de modelul beethovenian se rezumă la „fracturarea” imaginii stilistice în mai multe „blocuri” succesive constitutive, fiecare adoptând ca denumire stilistică titulatura sistemului de organizare tonală sau a tehnicii de scriitură dominantă (post-romantic, atonal, dodecafonic, serial). Evaluarea etapelor nu se rezumă la cuantificarea variațiilor de limbaj și a mutațiilor în plan estetic în limitele unui singur stil identificabil ca atare, ci devine o succesiune compartimentată a mai multor tehnici de scriitură diferite. Modelul stilistic schönbergian desființează *integritatea*. Continuitatea acestui model de definire tehnicistă a stilului îl putem observa până la limita anilor '70, prin titulaturi ca *minimalism*, *stocastism*, *aleatorism*, inclusiv *serialism*, *spectralism*, toți termenii făcând referire la particularitatea organizării tehnice a materialului muzical;

(4) al patrulea context, postmodernismul emergent al sfârșitului anilor '60 – începutul anilor '70, impune creația *polistilistică* a lui Alfred Schnittke drept concepție în care nu mai există departajarea în imaginea „vârstelor” sau a „compartimentelor” diferențiate pe criteriul unei alterități graduale sau exponențiale, calitatea de constituentă tematică a unei singure lucrări este exercitată de către *citatul* sau *aluzia* stilistică în calitatea lor de *fragment reprezentativ* pentru o întreagă tipologie stilistică, aceasta, la rândul ei reprezentând o perioadă istorică. În cadrul acestui model este anulată ideea de succesiune a etapelor evolutive și, împreună cu ea, dispăre și ideea spațiului temporal ce separă mediile istorice în calitatea lor de habitat al unui model stilistic dominant. Astfel, termenul de *polistilistică* anulează diferențierea după criteriul *privilegerii* unei concepții stilistice în calitatea ei de *dominantă culturală* și se impune ca o ultimă formă plauzibilă a gândirii și realizării unui *hiper-stil*, în termeni corespunzători definițiilor consensuale ale acestuia;

(5) al cincilea context, postmodernismul clasicizat al anilor '80 – '90, prezintă consecințele fenomenului de

compresie stilistică, reluarea unor accepțiuni tradiționale ale stilului fiind articulabile doar sub forma de *concepții manieriste*. Predomină formele „slabe” ale fenomenului stilistic (cum sunt curentul sau orientarea), iar termenii de identificare a unei concepții stilistice se rezumă la imaginea parametrilor generali în care sunt concepute lucrările muzicale. Astfel de forme de definire le putem observa în sintagme precum „*New simplicity*” sau „*New complexity*”, de partea *tributară* tradiției și consensului „nostalgic” situându-se titulaturi precum „*Neo-romantism*”, „*Neo-baroc*” sau – mai general – ca definiție a sistemului de organizare sonoră – „*Neo-tonal*”.

Această optică asupra evoluției fenomenului stilistic scoate în evidență *flexibilitatea*, *relativitatea* și *contextualitatea* accepțiunilor variabile pe care stilul le adoptă ca forme de *adaptare* la schimbările majore care au loc în contextul cultural european (până în sfârșitul secolului al XIX-lea), intercontinental (de la începutul secolului XX) sau global (ultimile decenii ale secolului XX – începutul secolului XXI).

Și chiar dacă definiția marelui naturalist iluminist francez care a fost Georges Louis Leclerc, Conte de Buffon (1707-1788) – „*Stilul este omul*” – rămâne valabilă în aplicabilitatea ei la o persoană concretă sau ca deziderat formativ, postmodernismul redimensionează conținutul sugestiv al acesteia, propunând o inimaginabilă pe vremea naturalistului francez libertate a alegerii și a asumării oricăror și oricâtor stiluri din multitudinea practic insondabilă a tipologiilor disponibile la momentul de față.