

Genurile muzicii: de la sociologic la *antropologic*, de la taxinomic la *arhetipal* (I)

Oleg Garaz

*Dedic acest studiu lui Vasile Herman și Pascal Bentoiu, cu
toata recunoștința pe care le-o datorez*

1. Genurile muzicii în postmodernitate: "explozie" tipologică, "retrogradare" semantică, implozie conceptuală

Discursul muzicologic despre genurile muzicale se prezintă tot mai mult drept unul confuz și în egală măsură anacronic, mai ales începând cu perioada postmodernă (sfârșitul anilor '70 ai secolului XX), atunci când întregul sistem conceptual al gândirii muzicale s-a prăbușit într-un mod spectaculos și fatalmente definitiv. Abandonul gândirii de tip stilistic, "fracturarea" definițiilor tradiționale ale formei, implozia genurilor muzicale, au devenit posibile în urma unei *supralicitări recuperative postmoderne*, care a determinat o impresionantă *supraproducție tipologică*, dar și o propagare la nivel global a unor "nebuloase" conceptuale extrem de diversificate¹.

Consecințele nu au fost greu de identificat atunci când acestea și-au relevat conținutul *inflaționar*, nivelator - de omogenizare, și nu de depreciere valorică, însă în contextul postmodernismului

¹ Este interesant de observat că această tendință înspre de-standardizare ca proiecție în planul gândirii artistice muzicale a unei "presiuni" de-doxificatoare (Linda Hutcheon), este însoțită, paradoxal, de tendința de hiper-standardizare, omogenizare și nivelare tot mai accentuate, în planul existenței materiale și sociale - economie, industrie, tehnologie și mass-media. Vectorii evolutivi ai culturii și civilizației țărilor occidentale se situează într-un raport chiar dacă nu de opoziție, atunci în termeni de relaționare inversată, *în oglindă*, și în imaginea unei evidente *decompensări abuzive* în planul tipologiilor culturale (culturi globalizante, tradiții regionale, contra- și sub-culturi, curente, orientări, școli, grupări, concepții individuale ș.a.), atâta timp cât situarea fermă a Occidentului într-un *post-industrialism* (de la produse la servicii, de la material la virtual) legiferează normalitatea *abuzului* prin impunerea *fetșizării consumului* (cultura mallurilor și a cartierelor comerciale, shoppingul compulsiv ca procedură a unei *terapii de divertisment*) ca tip de mentalitate, ca stil de viață sau ca "religie" laică universalizată.

muzical "retrogradarea" s-a articulat într-un mod nelipsit de o anumită bravadă și, poate, chiar "violență" manieristă perfect asumată în calitate de categorii ale unei estetici și politici a postmodernului. Acest "derapaj", cu nebănuite și multiple consecințe mai ales pe termen lung, a relevat caracterul cu precădere *idiosincratic* al tuturor definițiilor muzicale de stil, formă și gen¹.

Repetabilitatea caracterelor generice ca normă stilistică și obligativitatea împărtășirii acesteea, organizarea standardizată a procesualității sonore într-o conformitate "obedientă" față de tiparele consensuale consacrate (standardizate), tipizarea formelor de practicare socială "ritualizată" a muzicii, însă și identificarea acestor trei "metanarațiuni" ale gândirii și practicii muzicale cu *muzica* însăși², și-a exercitat caracterul *exclusiv* și drept consecință au sucombat o dată cu emergența postmodernității ca epocă a *bunului simț*, în care salvagardarea *alterității* și *recuperarea* tuturor exclușilor (tradiții, personalități, lucrări) se impuse în calitate de imperativ absolut.

Trecând de "cumpăna" istorică a experimentalismului avangardist al anilor '50, dar și de "derapajele" ereziace ale anilor '60 ai secolului XX, nu mai suntem în consens cu Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Ceaikovski sau Brahms atunci când rostim cuvinte precum *simfonie* sau *concert*, deoarece operăm mai degrabă cu semnificații și, în general, accepțiuni și definiții "inventate" și impuse de către un Berio sau un Schnittke. În aceeași ordine de idei, accepțiunile standardizate, clasice, ale termenului și conceptului de *sonată* (ca formă și gen) se prezintă în actualitatea muzicală drept cel puțin o bizarerie, nemaivorbind despre genurile care suportă reformulări fundamentale ale semnificațiilor cândva standardizate și ele, precum genul de *cvartet*, *uvertură*, *poem simfonic*, *suită* sau *madrigal*, *motet*, *misă* (ultimele trei reformulate, spre exemplu, de Arvo Pärt). Este vorba despre "*forme dialectale*" ale altor *tradiții istorice* deja muzeale³ în contemporaneitate (Ars Nova, Palestrina,

¹ "Genres are based on the principle of *repetition* (s.n. - O.G.). They codify past repetitions, and they invite future repetitions. These are two very different functions, highlighting respectively qualities of artworks and qualities of experience, and they have promoted two complementary approaches to the study of genre.", Gim Samson, articolul *Genre*, în: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. a II-a, Macmillan & Co, London, 2001, vol. III, pag. 657.

² "Among the «metanarratives» challenged by Postmodernism is the notion that an artwork has a fixed meaning determined by its author. Instead, Postmodernist thought shifts meaning from the act of creation to that of reception, which in turn depends on the multiplicity of our individual subjectivities and experiences.", în: Joseph Auner, *Music in the Twentieth and Twenty-first Centuries*, W. W. Norton and Company, New York-London, 2013, pag. 267.

³ Termen aparținând compozitorului român Anatol Vieru.

Monteverdi, Renaștere, Baroc, Clasicism ș.a.), chiar dacă ele toate aparțin aceleleași *arte profesionale componistice de tradiție europeană*¹.

Deja aici putem observa amorsarea unui prim conflict între indiciul *geografic* inamovabil și cel *istoric* fluctuant, semnificații pe care postmodernitatea le plasează într-o relație de *egalitarism* și *sincronie*, urmărind într-un mod evident imperativul *omogenizării* și într-un mod implicit (mai puțin evident) cenzurarea ideii iluministe de *progres* (în special în artă), precum și a energiei de *excludere* pe care raționalismul triumfalist o impusese și în domeniul artelor drept criteriu de evaluare (*Aesthetica* lui Baumgarten și criticile lui Kant). Anume în postmodernitate au loc procese care infirmă ideea unui progres sau, într-o exprimare mai "slabă", a unei progresii, deoarece *retromania*² generalizată a ultimelor două decenii ale secolului XX reformulează imaginea mișcării *rectilinii* și a "liniei (istorice) drepte" în imaginea de *rotație* într-o "buclă (istorică recuperativă) repetitivă".

Așa ar putea fi explicată și o anumită "retardare" semantică în postmodernitate a unui gen precum *sonata*, prea puțin folosită astăzi în accepțiunea ei beethoveniană, însă mult mai practicabilă în formele ei "neangajate" politic (politica sexelor), filosofic (dialectica) și estetic (Iluminism) de origine barocă și mai ales în forma originară, mult mai muzicală, a termenului de "*sonare*". Apetitul tot mai mare pentru accepțiunea senzitivă, cu accentul pus pe dominantă coloristică-timbrală non-discursivă a sonorității s-a relevat tot mai puternic începând cu lucrările compozitorilor romantici mai ales din a doua jumătate a secolului XIX și a progresat într-un mod galopant până la instaurarea acestei atitudini în postmodernitate sub forma unei dominante sintactice precum orientarea sonoristă/sonoristică (Serocki, Gorecki, Penderecki). La acest principiu aderă, însă, și micropolifoniile lui Ligeti, stocasticismul lui Xenakis, aleatorismul lui Lutoslawski sau experimentele electronice ale lui Stockhausen. Este interesant de urmărit emergența opțiunii pentru "senzualismul" coloristic în câmpul istoric al începutului de secol XIX, în care dominarea accepțiunii logice-funcționale discursiv-teatralizantă sau literaturizantă a muzicii se prezenta drept dominantă consensuală

¹ Expresie aparținând cercetătoarei ruse Valentina Josefovna Konen și formulată în studiul intitulat *Speciile artistice-muzicale ale secolului XX (spre formularea problemei)* [Музыкально-творческие виды XX века (к постановке проблемы)], pp. 427-469; în volumul: *Studii despre muzica de peste hotare* [Этюды о зарубежной музыке], Editura Muzika, Moscova, 1975

² Termen aparținând criticului muzical englez Simon Reynolds și folosit în titlul volumului intitulat: *Retromania: Pop Culture's Addiction to its Own Past*, Faber & Faber, 2011.

absolută. Nu mai necesită nici un comentariu caracterul "incolor" al muzicii celor trei clasici vienezi sau al predecesorilor lor baroci, ceea ce nu am putea, însă, afirma și despre intensitatea "policromă" a muzicii polifonice-corale renascentiste. Nu mai surprinde, astfel, apariția genului baroc de *concerto grosso* în creația și, evident, în accepțiunea conceptuală a lui Schnittke și revenirea la semnificația preclasică a termenului de *concert*, precum și a genului de concert instrumental la Lutoslawski. Opțiunea lui Arvo Pärt pentru reinstaurarea în practica interpretativă a genurilor muzicii medievale și renascentiste, chiar și într-o manieră reformulată, apare ca o atitudine naturală în contextul în care este anulată însăși forma consensuală a termenului de *istorie*, iar prin această hiper-sincronicitate postmodernă, putem afirma "împotmolirea" și disiparea energiilor progresiste într-un *an-istorism* generalizat și unanim acceptat la nivel global drept *dominantă conceptuală* a tuturor *istoriilor* "contemporaneizate" printr-o sincronizare chiar dacă și abuzivă, însă, iată, deodată accesibile într-un mod atât de confortabil.

Nomenul "imploziei" genurilor în postmodernitate îl putem datora mutației pe care acest concept al gândirii componistice îl suportă prin deplasarea sensului și funcției lui de la *operator de implementare* (în baroc, clasicism, romantism și modernism) la un simplu *operator de identificare* sau de "*semnalizare*" (în postmodernismul muzical). Drept exemplu relevant aici ne poate servi celebra *Sinfonia* (1968) a lui Luciano Berio, mai întâi de toate ca finalitate a unui îndelungat proces istoric de *comprimare stilistică*¹. Însă aici deja putem face și o precizare: toate citatele "recuperate" și "reciclate" de către Berio în calitate de *trimiteri la stiluri istorice anterioare*, reprezintă, în același timp sau chiar mai degrabă, și trimiteri la mai multe concepții istorice ale *genului instrumental* și nu doar. Astfel, am putea expedia foarte ușor această dilemă - poli-stilistic sau poli-genuistic?, punând-o în seama "polistilismului" nedeclarat al lucrării și identificând originea citatelor printr-o simplă enunțare a unui șir conținând nume de compozitori ca *indicatori stilistici*: Bach - baroc, Beethoven - clasicism vienez, Berlioz - romantism francez, Strauss - postromantism german, Ravel, Stravinski, Berg - toți trei aparținând modernismului, Boulez, Stockhausen sau Berio însuși - avangardele anilor '50.

Însă, această simultaneitate stilistică reprezintă, în fapt, și o simultaneitate genuistică, deoarece Beethoven și, implicit, clasicismul vienez, este reprezentat prin *Sinfonia nr. 6, Pastorala*, partea a II-a -

¹ A se vedea în acest sens studiul nostru *Teoria și fenomenul compresiei stilistice*, (revista *Muzica*, București, nr. 2-3/2013).

Scena de la pârâu, Berlioz - *Simfonia fantastică*, Tema iubitei, Berg - prin opera *Wozzeck* - scena înecului, Schoenberg printr-o lucrare aparținând genului instrumental – orchestral - simfonic - *Fünf Orchesterstücke*, op. 16, partea a IV-a - *Peripetie*, Stravinski - baletul *Primăvara Sacră* - *Dansul pământului*, Ravel - suita *Daphnis și Chloé* și *Valsul*, Mahler - prin două simfonii - a II-a, *Renașterea*, și a IV-a, Debussy - *Simfonia Marea*, partea a II-a - *Le jeu des vagues*, Webern - *Cantata* din opusul 31, Richard Strauss - opera *Rosenkavalier* sau Stockhausen - *Gruppen*. Este vorba aici despre *simultaneizarea* mai multor accepțiuni istorice ale mai multor genuri - simfonie, operă, balet, cantată ș.a. Iar acest *colaj orchestral*, după cum îl numește Joseph Auner, plasează în *sincronie* mai multe imagini istorice de gen și prin acest fapt le *reduce*, dacă nu le și anulează prin procedura de *reincludere*, particularitatea relevantă a concepției, structurii și sensurilor inițiale, la rolul unui simplu fragment muzical degrevat de rolul și relevanța deținute în contextul de gen original.

Înțelegerea deplină a *flagrantei* comise prin reincluderea și sincronicizarea de "citate" din mai multe genuri (și stiluri) în partitura unei singure lucrări, poate fi realizată prin reluarea citatului de mai sus al lui Joseph Auner - "... opera de artă deține (sau *întrepează* - O.G.) o semnificație fixă determinată de către autor". Această expresie cu valoare de legământ, dar și cu o funcție restrictivă și protectivă în egală măsură pentru marea majoritate a compozitorilor aparținând tradiției profesionale de tradiție europeană - "semnificație fixă determinată de către autor", a semnat nici mai mult, dar nici mai puțin decât interdicția absolută de a opera cu lucrarea unui compozitor altfel decât doar în termenii prescriși de către acesta. "Sacrilegiul" comis de către Berio a devenit o normă atitudinală în postmodernitatea "iconoclastă", însă compozitorul italian nu a intervenit în textul muzical al citatelor, astfel încât de ce ar trebui să fie vorba despre un "sacrilegiu" atâta timp cât stilul lucrării citate, planul expresiei, precum și autorul, sunt perfect identificabile în termenii contextului istoric propriu acestora.

Cuvântul "semnificație" nu se referă doar la parametrul *expresiei* sau la interdicția de a introduce schimbări doar în sunetele sau armoniile scrise de către compozitor, ci la totalitatea *inviolabilă, fixă, imuabilă și inamovibilă* a tuturor parametrilor din a căror co-funcționare decurge într-un mod organic *imagea* lucrării muzicale recognoscibilă anume în unicitatea particulară a acesteia. Ori, interdicția se referă și la *extragerea* (fragmentarea) și *reincluderea* (recontextualizarea), care ar determina o *anulare* a profilului funcțional-sugestiv-structural pe care o temă, o succesiune armonică,

o componentă instrumentală, le dețin în contextul inițial, gândit ca atare de către compozitor original al lucrării.

Însă în cazul procedurii de *citare*, "sacrilegiul" este împins și mai departe, deoarece procedura de recontextualizare determină scindarea figurii compozitorului - "părinte" în două figuri independente - compozitor 1, de la care este "împrumutat" materialul muzical (semnificant, referențial, pasiv) și compozitor 2, care "închiriază" citatele necesare (semnificat, operator, activ). Aici fiind vorba doar despre o schemă de principiu - autor 1 și autor 2, ne întrebăm cum se prezintă aceasta în cazul *Sinfoniei* din moment ce este vorba despre autor 1, 2, 3, 4... 17? Devine evident că prin "înghesuiala" de nume este anulată însăși ideea și statutul de compozitor ca autor, într-o conformitate totală cu ideea lui Cage referitoare la "moartea autorului". Dar și "înghesuirea" mai multor *citare* într-o singură lucrare determină nu doar *secționarea* legăturilor cu contextul originar, ci și "ștergerea" tuturor semnelor doveditoare de apartenență la un gen muzical, atâta vreme cât pentru toate citatele împrumutate determinant devine contextul de "adopție" și nu cel originar, din care citatele au fost "decupate".

Situația devine totalmente bizară dacă ne gândim că pentru toate citatele împrumutate, noul context - *Sinfonia* lui Berio, funcționează, la rândul ei, în conformitate drept "operă de artă cu semnificații fixe determinate de către compozitorul acesteia".

În această ordine de idei, putem afirma două semnificații cu funcții de determinante ale fenomenului de *implozie* a genurilor muzicale: a. prima, una slabă, care se referă într-un mod global la virtuțile *recuperative* ale postmodernismului și la energia de *uniformizare* și b. a doua, una puternică, aplicată pe imaginea procedurilor artistice concrete de *reciclare* (aluzie, citat, parodie, pastişă) și *sincronie* (colaj, montaj, hibridizare, mixare, metisaj și simplu amestec).

2. Etimologii și Funcții

Din punct de vedere metodologic, inițierea unei proceduri de *modelare conceptuală* a unui fenomen muzical¹ sau a unei noțiuni precum aceea de *gen*, presupune parcurgerea mai multor secvențe analitice de *apropiere* și, eventual, de *aproximare*, evaluative ambele, prin care poate fi realizată o *absorbție* cognitivă a fenomenului studiat.

¹ În acest sens, a se vedea Introducerea la partea a II-a - *Muzicologia ca bucurie a unui joc textual asumat: ideea scenariilor de modelare conceptuală* - a volumului *Exerciții de muzicologie* (Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2014) de Oleg Garaz.

Toate aceste patru "faze" ale pătrunderii analitice-discursive în morfologia conceptului de *gen muzical*, reprezintă, în fapt, patru elemente intercorelate și, în același timp, patru constituente ale unei "ierarhii" metodologice - în imaginea unei "piramide", în care "fundamentul" îl reprezintă constituenta *etimologică*, nu doar în calitate de păstrătoare a "genomurilor" semantice, ci și ca determinantă a modului în care aceste semnificații "conservate" pot fi și sunt "depliate" sub forma unor practici concrete în procesul de evoluție istorică a conceptului în cadrul unor tradiții muzicale particulare. Îndepărtarea de nivelul etimologic, a semnificațiilor primordiale, va presupune o anumită "distorsiune" a semnificațiilor "genetice", o "slăbire" a sensurilor etimologice, precum și o "voalare" a acestora sub noi și noi forme istorice-particulare ale accepțiunii de *gen muzical*. Este vorba aici despre procedura de *mediere multiplă* pe care o suportă ideea, conceptul și, în final, forma concretă de practicare a *genului* în cadrul unui "bazin" stilistic specific.

Următorul nivel - al funcțiilor, impune evaluarea conceptului de *gen muzical* în cadrul unei alte ierarhii conceptuale particulare, reprezentativă pentru *arta componistică profesională de tradiție europeană* (Konen). Aceasta din urmă este aleasă drept exemplu relevant atâta timp cât tradiția europeană și-a formulat de-a lungul a cel puțin nouă secole de evoluție, un sistem ierarhic conceptual unic spre deosebire de oricare altă tradiție muzicală cunoscută până în prezent. Specificul sensurilor particulare pe care l-ar deține concepția de *gen muzical*, se validează ca imagine și conținut prin corelarea comparativă, mai întâi, la funcțiile tuturor celorlalte cinci elemente ale ierarhiei care sunt (de sus în jos): canon, stil, (gen), forme, sisteme de organizare sonoră, sunet muzical. O primă contradicție se relevă în ceea ce privește statutul dual al conceptului de *gen muzical*, pe de o parte, ca entitate aparținând de funcțiile morfologice-formale și pe de altă parte, de funcțiile de implementare în câmpul activităților sociale.

Al treilea nivel - al definițiilor, reprezintă o următoare treaptă în îndepărtarea de nivelul etimologic și, deci, o stare "slăbită" a imaginii *genurilor*, aici fiind vorba deja despre o multiplicare exponențială a semnificațiilor în domenii ca biologia, literatura și, în final muzica. O următoare contradicție este cauzată de conținuturile obținute prin mediere semantică și tipologică a definiției de *gen muzical*, prin faptul unui simplu "împrumut" de termeni necesari din alte domenii ale gândirii și practicii.

Al patrulea nivel, ultimul, al sistematizărilor, aduce în prim plan problema specificității pur muzicale a conceptului de *gen*. Iar eterogenitatea modelelor de sistematizare, caracterul lor în egală măsură "mozaicat", dar și eclectic, nu reprezintă nimic altceva decât o

"enumerare" a mai multor unghiuri de abordare a problemei genurilor și optica particulară a cercetătorilor implicați în această "dezbateră" transistorică, transnațională și transpersonală. Acest ultim parametru, cel mai "impur" și cel mai eteroclit, reprezintă, în fapt, punctul de pornire al propriei noastre intuiții vizând o posibilă ipoteză de formulare a imaginii, dar și a unei definiții a genurilor muzicale atât în planul evoluției istorice, cât și într-un sens morfologic-sistematic.

2.1. Problema etimologiei: o "genealogie" plurifațetată

Un prim pas - de orientare semantică a discursului, îl întreprindem prin abordarea parametrului etimologic. Totalitatea discursurilor despre conceptul de gen muzical își validează sensurile implicate în descrierea fenomenului doar ca *funcție* a semnificației etimologice, deoarece anume aceasta din urmă impune *limitele normative* (și implicit restrictive) de legitimare a fenomenului.

Avem de a face cu câteva accepțiuni etimologice ale termenului, structurate într-o succesiune istorică-evolutivă a sensurilor implicate:

a. grupul de semnificații ale antichității grecești și romane:

a.1. *greacă*: *γενος* (genos) - cu sensul de *naștere, a da naștere, familie, clan, rasă* (englezescul - *breed*) sau *rude, fond și rezervă*; *γενεσις* (*genesis*) - cu sensul de *origine, forță generativă, creațiune*;

a.1.1. termenul deține și o semnificație aplicată în domeniul teoriei muzicii și organologiei în egală măsură: în Grecia antică ca și *genuri* erau desemnate cele trei sisteme de acordaj ale lirei - *diatonic, cromatic și enarmonic*. Fiind vorba despre patru corzi ale lirei, fiecărui sistem de acordaj îi corespundea câte un *tetracord*, respectiv, *diatonic, cromatic și enarmonic*;

a.1.2. același termen este folosit și pentru a indica *genurile* dramaturgice ale teatrului antic - spre exemplu, tragedia și comedia;

a.2. *latină*: *genus* - cu sensul de *rasă, fel, tip, mod*, dar și de *naștere, procreare*, cu totalitatea aspectelor fiziologice, psihologice și

sociale implicate (*genere, generare, gignere, genitum*), și *gens - rasă* sau *familie nobilă* (așa cum îl folosește Herodot)¹

a.2.1. o semnificație tardivă a termenului *genus* o întâlnim în științele naturii ale secolului XVIII, ca exemplu aici putându-ne servi personalitatea lui Georges-Lois Leclerc de Buffon (1707-1788) cu celebra lui scriere *Histoire naturelle* (1749), precum și a marelui naturalist suedez Carl von Linné (Linnaeus) (1707-1778) cu volumul său fondator *Systema naturae* (1735). Ambele scrieri reprezintă două încercări fundamentale de *clasificare sistematică* a domeniilor naturale (orientare biologică, regnurile vegetal și animal) în imaginea concepției de ordonare ierarhică a *speciilor* constitutive. Altfel spus, este vorba de tentative de a formula *taxo(x)nomii* cu pretenții exhaustive. Elementele constitutive ale unei taxinomii se succed în imaginea unei piramide răsturnate care începe cu nivelul superior - lumea vie, într-o ordine descendentă urmând celelalte niveluri - domeniu, regn, încrengătură, clasă, ordin, familie, *gen*, specie. În acest context, termenul *gen* înglobează mai multe *specii* care împărtășesc trăsături generice (sic!) comune;

b. cuvântul francez *genre* (substantiv masculin), aparținând modernității europene, însă de proveniență latină - din grecescul *genos* și, respectiv, din latinescul *genus - fel, specie, rasă, familie, origine*. Semnificațiile păstrează sensul generic de *tip* sau *fel*, însă introduc o semnificație nouă legată de *tipul* sau *felul* narațiunii și astfel trimit înspre literatură și, în general, înspre artă - genuri literare sau teatrale antice, cu un accent pus pe împărtășirea unor trăsături comune (de ordin tehnic, de conținut, expresie ș.a.). Mai mult,

¹ **Cuvinte provenite din latină** : *gendarme, gendre, général, générateur, génération, généreux, générique, génial, génie, génital, géniteur, génitif, genre, gens, gent, gentil, gentilé, gentilhomme, congénère, congénital, dégénération, engendrer, entregent, indigène, s'ingénieur, ingénieur, ingénieux, ingénu, progéniture, régénérer ...*

Cuvinte provenite din greacă : *gène, généalogie, genèse, génétique, génome, anxigène, Diogène, électrogène, Eugène, Eugénie, eugénisme, hétérogène, homogène, hydrogène, Iphigénie, oxygène, pathogène, photogénique* cuvânt hibrid : *génocide* (l'élément -cide vient du latin caedere, "tuer").

Din alte limbi indoeuropene: **span.** *general, genero, gente, hermano, nacer, nada, nadie, yerno*; **port.** *género, gente, geral, irmão, nada, nascer, natural, primogênito*; **it.** *genere, genero, genio, genitore, gente, gentile, germano, primogenito*; **engl.** *benign, degenerate, engine, gender, general, generation, generous, genial, genital, genius, gentle, gentry, genuine, germ, impregnate, ingenious, kin, kind, king, naive, nation, native, nature, pregnant*; **germ.** *Gen, Gendarm, General, Genie, Kind, König, naiv, Natur, natürlich*; **rus.** *генерал, гений, Германия, дегенерат, жандарм, натуральный, нация.*

Informațiile pot fi consultate mai în amănunt la adresa:
<http://projetbabel.org/mots/index.php?p=gens>

termenul *gen* reprezintă un criteriu de diferențiere între *poezie* și *proză* sau *poezie*, *proză* și *genuri ale acțiunii scenice* (teatru).

b.1. "O clasă, tip sau categorie acceptată prin convenție."¹

c. cuvântul modern englez *gender* (gen-der, verb), cu o etimologie "etajată", deoarece fiind situat cu rădăcinile în același termen latinesc (1) *genus*, medierea intervine la nivelul evului mediu și al cuceririi normande - prin împrumutul din franceza veche a cuvântului (2) *gendre* (*gendren*, *genderen*), care la rândul lui derivă din rădăcina proto-indo-europeană (3) *gen*². Semnificația originală (operatorul semantic) aparține domeniului gramaticii, unde criteriul de *gen/gender* reprezintă unul de diferențiere a substantivelor în *masculine* și *feminine* (în limbile care operează cu o asemenea diferențiere).

În acest caz, orientarea și focalizarea semnificației este realizată pe criteriul *sexual* de diferențiere, iar termenul capătă o răspândire globală spre sfârșitul secolului XX (perioada postmodernă) ca și concept, temă de cercetare și curent de opinie și atitudine. Sensul termenului trimite la aspecte ale diferențierii identitare pe criteriul de *sex* (masculin - feminin) cu specificări în domeniul psihologic sau social și vizând particularități de mentalitate și comportament în funcție de identitatea masculină sau feminină;

d. cuvântul românesc *gen* reprezintă o formă cumulativă a tuturor etimologiilor enumerate mai sus așa cum sunt ele prezentate la adresa <http://dexonline.ro/definitie/gen> (primul grupaj de informații din pagină)³: **GEN**, *genuri*, s. n.

- (formularea elementară primară, normativă): **1.** Fel, soi, tip (pe care le reprezintă un obiect, o ființă, un fenomen etc.). ♦ Fel de a fi al cuiva.

- (domeniul artei, literatura): **2.** Diviziune obținută prin clasificarea creațiilor artistice după formă, stil, temă. ♦ *Pictură de gen* = pictură care înfățișează aspecte ale vieții cotidiene. ♦ Fiecare dintre diviziunile fundamentale în care se împart operele literare și care cuprind creațiile asemănătoare prin modul de a reprezenta realitatea. *Genul epic. Genul liric. Genul dramatic. Genul oratoric.*

¹ "A class, type or category, sanctioned by convention.", articolul "Genre" de Jim Samson, în: *Grove Dictionary of Music and Musicians*, McMillan & Co, 2006, pag.

² Julius Pokorny, *Indogermanisches Etymologisches Woerterbuch*, 1959, pag. 370.

³ Dicționar explicativ al limbii române (ediția a II-a revăzută și adăugită), Editura Univers Enciclopedic Gold, 2009.

- (domeniul lingvisticii, gramatica): **3.** Categorie gramaticală bazată pe distincția dintre ființe și obiecte, precum și dintre ființele de sex masculin și cele de sex feminin.

(semnificație complementară) **5.** Gram. proprietatea numelor de a exprima sexul (real sau fictiv): *genul masculin, feminin, neutru*. (Lazăr Șăineanu, *Dicționar universal al limbei române*, Editura "Scrisul românesc" S. A., 1929)

- (domeniul biologiei): **4.** (Biol.) Categorie sistematică, subordonată familiei, care cuprinde una sau mai multe specii înrudite de plante sau de animale.

(semnificație complementară) **Gen.** Element secund de compunere savantă cu semnificația „de origine”, „generator”, „producător”, „care generează”. [Cf. it. *-geno*, fr. *-gène*, lat. *genus*, gr. *-genes < genos – naștere, gennan – a naște*]. (Florin Marcu și Constant Maneca, *Dicționar de neologisme*, Editura Academiei, București, 1986);

- (domeniul logicii): **5.** (Log.) Clasă de obiecte care au note esențiale comune și cuprind cel puțin două specii. ◇ *Gen proxim* = gen (5) care este cel mai apropiat de noțiunea de definit. – Din lat. **genus, -eris**.

Cu toată neorânduiala structurării sistematice-(crono)logice a semnificațiilor în acest articol de DEX (sic!), pot fi formulate cel puțin două mari grupuri de sens ale termenului *gen*:

a. sensul primar (originar, antic, implicit) *bio-fiziologic* - naștere, procreare, generare; cu deschidere înspre domeniul *social* - înrudire, familie, neam și tot aici - o diferențiere de mentalitate și comportament pe criteriul identității fiziologice (englezescul *gender*);

b. sensul secundar (instrumental, modern, aplicat-explicit), savant-științific, bazat pe criteriul *taxinomic al sistematizării* (științe - biologie, chimie, botanică, zoologie, arte - literatura, pictura, muzica, filmul sau domenii cu implicare analitică precum stilistica, retorica, muzicologia - sistematică și istorică, gramatica, logica ș.a.), cu operatori de *diferențiere* care funcționează pe baza dihotomiei *identitate-alteritate*¹. Numitorul comun al ambelor grupuri este criteriul *tipologic*², al felului, tipului sau soiului *specific*, al calităților comune,

¹ La adresa <http://fr.wiktionary.org/wiki/genre#frm> pot fi parcurse unsprezece (11) accepțiuni, cu subdiviziuni, ale termenului *gen*.

² Și în cazul acestui termen, se aplică înțelegerea mediată etimologic, deoarece doar prin descompunere - tipo-logie, putem "descifra sensul acestui termen "compozit": *τυπός (tipos)* - semn, amprentă, urmă, și *-λογία (-logia)*, de *λόγος (logos)* - discurs, rostire, cuvânt.

exemplare și normative deopotrivă, care, bineînțeles, (1) grupează obiectele, fenomenele, indivizii în funcție de trăsăturile *comune* (criteriul identității, a asemănării) și (2) îi separă, delimitează sau diferențiază, spre exemplu, de obiectele, fenomenele, indivizii cu trăsături *diferite* (criteriul alterității). Este vorba despre *tipologic* în calitatea lui de element constitutiv al *taxinomicului*, însă atunci când intenționăm formularea unei ierarhii taxinomice de tipologii în domeniul științei, artei sau religiei, termenul *tipologie*, ca funcție taxinomică, se confundă cu termenul de *gen*.

În această ultimă propoziție, cuvântul-cheie este *se confundă*, deoarece *tipologicul*, indiferent de domeniul de aplicare a termenului și procedurii de diferențiere, este înțeles prin semnificațiile *bio-* și *fiziologice* ale termenului *gen*. Inițierea unei proceduri cognitive va fi realizată, într-un prim moment și cu totul involuntar, prin extrapolarea caracterelor implicite (fiziologice) proprii subiectului receptor asupra obiectului receptat. Iată, o primă situație de *sinonimie* involuntară (îi putem spune "tehnică"), care prezintă aspectul *bio*-logic drept *moment zero* semantic în calitatea lui de *referent absolut* în realizarea aproximărilor evaluative. În virtutea *etimonului* originar antic, aplicarea diferențierilor prin intermediul termenului *gen*, va comporta o constantă raportare la un ansamblu de trăsături generice proprii, acestea din urmă fiind folosite în vederea includerii (identitate) sau excluderii (alteritate) obiectelor și fenomenelor percepute.

Este evident că aceste două "filoane" etimologice se prezintă la modul explicit în imaginea relației dihotomice *antic-modern*, care nu pot fi relaționate altfel decât prin implicarea unei grile *evolutive-istorice-cronologice*. De abia după formularea clară a criteriului *evolutiv-istoric*, putem vizualiza modul în care conținuturile etimologice ale unor cuvinte sau chiar întregi dicționare de etimologii, se succed, se suprapun și interferează sau chiar "recidivează", semnificațiile mai "adânci" reintrând în uz concomitent cu semnificații tardive sau, poate, chiar dislocându-le pe cele din urmă.

O următoare diferențiere presupune o denominare calitativă de ordin sistematic: prin trimiterea la procreare, familie, descendență, etimologia antică sublimează sensul *organic-biologic* (genetic-genealogic) al termenului *gen*, pe când etimologia modernă este orientată înspre un mod *instrumental-tehnic-mecanicist* (normativ-analitic) de realizare a sensului primar, reducând sensul *fiziologic-identitar* la un simplu *coeficient utilitar-funcțional taxinomic*. Este, totuși, vorba aici despre concomitența *etimonului* primordial ("inconștient", de plan secund "scufundat" sau "îngropat") cu *etimonul* modern ("conștient", de prim-plan), acesta din urmă suportând o

constantă presiune din partea sensului original și permițându-i să transpară, însă niciodată altfel decât într-o formă aluzivă distorsionată.

Nu ar trebui să ne deruteze implicarea termenului grecesc *genos* în taxinomia artistică-literară antică, deoarece anume acest detaliu scoate în evidență diferența specifică radicală între *conștiința taxinomică* a Antichității grecești în opoziție cu proaspăt "reinventata" *știință a taxinomieii* (naturaliste) a Iluminismului, care se înrudește cu modelul antic doar într-un mod aparent. În ordinea antică a lucrurilor, *genurile* artei sau științei sunt reprezentate ca proiecții ale *genurilor* umanului și prin similitudine - ca proiecții metaforice ale fiziologicului în domeniile gândirii.

Este vorba aici despre arhetipurile *masculinului* și *femininului* în calitatea lor de "modele" transcendente, adică aplicabile dincolo de zona specifică strict determinată a fiziologiei sau psihologiei umane. Aceste două *tipuri* reprezintă două *tipologii* (forme specifice) de *gen*, în calitatea lor de *modele* pentru a realiza, la început, ideea *diferențierii*, iar ulterior, pentru a putea genera prin extrapolare *domenii* întregi ale semnelor și simbolurilor *umanului*, așa cum le-au descris Gilbert Durand sau, în muzicologie, Marcia J. Citron¹. Chiar mai mult, poate, *masculinul* și *femininul* nu reprezintă doar două *tipuri* de diferențiere pe criteriul *fiziologic-sexual*, ci două *funcții* psihologice-comportamentale, însoțite de o "bibliotecă" extrem de diversificată de atribute aplicabile drept tipologii de "comportamente", însă de această dată în câmpul existenței sociale.

Putem formula o primă ipoteză: termenul și conceptul de *gen* reprezintă, dincolo de toate "aluviunile" etimologice ulterioare, o trimitere la *etimonul* original care ține de diferențierea în *arhetipurile* cu valoare de *funcții* ("comportamentale" și tipologice) ale *masculinului* și *femininului*². Doar în calitatea de intuiție, putem formula aici ideea de aplicare a termenului de *gen* în domeniul gândirii și practicilor muzicale anume în sensul diferențierii *arhetipale-funcționale* (cu implicații ale structurilor imaginarii la nivel de expresie) de *masculin-feminin*. Până în preajma anilor '60 ai secolului XX, dar mai ales în secolele anterioare, avem de a face cu o situație foarte interesantă. Despre cultura muzicală europeană putem vorbi doar în termenii unui canon de substanță prin definiție masculină,

¹ Este vorba aici despre celebrul text intitulat *Structurile antropologice ale imaginarii* (Editura Univers Enciclopedic, București, 1999) de Gilbert Durand, iar în al doilea caz despre *Gender and the Musical Canon* (Cambridge University Press, 1993) aparținând Marciei J. Citron.

² În acest sens, a se vedea textul intitulat *Sensul arhetipal al relației bitematice din modelul compozițional de Allegro de sonată*, în: Oleg Garaz, *Exerciții de muzicologie*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2014.

adică formulat de către bărbați și aparent realizând categoriile și valorile imaginarului masculin. Altfel spus, este vorba despre un canon care exclude într-un mod radical orice prezență feminină sau o acceptă doar dacă acea femeie (interpretă sau compozitoare) își asumă atributele artistismului de tip masculin. Deci, nici vorbă despre prezență feminină în termeni proprii acesteia. De aici decurge o idee foarte simplă, exprimabilă sub forma unui silogism: a. teză - atâta vreme cât aceste două structuri ale imaginarului - masculin și feminin, reprezintă două elemente indisolubile ale unui întreg (după modelul Ying și Yang) și nu pot fi exprimate într-o formă pură, în termenii proprii doar masculinului sau doar femininului, iar b. antiteză - prezența feminină propriu-zisă este restricționată în canonul muzicii europene (cel puțin până în modernism), c. sinteză - putem constata faptul că bărbații-artiști au trebuit să-și asume ambele ipostaze, însă în calitate de funcții ale gândirii muzicale - masculină și feminină deopotrivă, pentru a realiza ipostaza completă atât a actului artistic în esența lui ("nașterea"), cât și a lucrării muzicale propriu-zise ("copilul").

Actul artistic fiind o activitate prin definiție generativă, normal ar fi ca acest tip de activitate să fi fost practicat de către femei, al căror imaginar, dar și specific fiziologic (procrearea) determină într-un mod organic orientarea înspre o activitate de un asemenea tip. Dată fiind, însă, această particularitate a relației între sexe - kinder-küche- kirche, femeile reprezentând o categorie socială exclusă, bărbații artiști au trebuit să sublimeze în gândirea și produsul lor artistic această funcție - femininul, atât de necesară, dacă nu și decisivă pentru rațiunea activității artistice însăși.

Astfel, creația fiecărui compozitor-bărbat reprezintă un model particular de realizare a unei formule de echilibru între funcțiile masculină și feminină. Doar așa putem înțelege natura criticilor aduse lui Chopin de către Schumann, care vizau inadmisibila "efeminare" a muzicii chopiniene în cadrul canonului muzical austro-german definibil drept masculin. În același sens, este relevantă atitudinea lui Schumann față de "măimutașele" componistice, după cum le numea chiar el, ale propriei lui soții Clara. În comparație cu muzica lui Beethoven, creația lui Mozart apare ca o jucăușenie infantilă, însă, probabil, ar putea fi vorba mai degrabă despre "recidivarea" funcției feminine între masculinitatea evidentă a creației lui Haydn și Beethoven, dat fiind și faptul unei atenții sporite pe care Mozart o acorda personajelor feminine "mișunând" în toate operele lui de la Die Entführung aus dem Serail și până la Così fan tutte. Doar așa am putea explica, într-o ordine ipotetică a lucrurilor, și linia de continuitate

Haydn-Beethoven mai degrabă decât foarte improbabilă conexiune Mozart-Beethoven.

Într-o optică mai generală, romantismul însuși apare ca o epocă a "efeminării" în comparație cu "masculinitatea" clasicismului vienez de substanță beethoveniană. De abia muzicologia secolului XX, și în special "gender oriented musicology", a putut descoperi figurile unor Fanny Hensel (1805-1847) (sora compozitorului Felix Mendelssohn-Bartholdy), Mathilde Hannah von Rothschild (1832-1924) (elevă a lui Chopin), Esmeralda Athanasiu-Gardeev (1834-1917) (moldoveancă, elevă a lui Anton Rubinstein) sau Nadejda Rimskaja-Korsakova (1848-1919) (soția compozitorului N. A. Rimski-Korsakov).

Până la urmă, conform "proto-istoriei" mitologice europene, divinitățile responsabile de arte, muzele, au fost femei, o alegere deloc întâmplătoare a grecilor antici. Artele intrau sub "jurisdicția" imaginarului și funcției femininului, bărbaților fiindu-le destinat doar statutul de umili și muritori practicanți. Rămâne doar să imaginăm în ce mod a fost deformată prin reformulări succesive arta muzelor pentru a ajunge la ipostazierea exclusivistă sub forma canonului muzical masculin.

Admitem, de asemenea, funcționarea cumulată a ambelor etimologii: (a) arhetipul *masculin-feminin* oferă coeficientul unei simple *diferențieri* pe criteriul *identitate-alteritate*, iar (b) criteriul *ierarhic-taxinomic* oferă coeficientul *organizării logice-sistematice* pe criteriul *identității* și pe procedura de *identificare* prin intermediul caracterelor comune repetabile.

2.2. Funcții: conceptul de gen ca verigă "slabă"

Sensul funcțional al conceptului de *gen muzical* poate fi realizată doar prin intermediul unei *contextualizări inter-referențiale* sau, altfel spus, printr-o relaționare directă sau mediată cu alte categorii aparținând aceluiași câmp conceptual sau a unei concepții supra-pozitionate nivelului semantic al conceptului de *gen*. Ar fi, poate, mai simplu să considerăm conceptul de *gen muzical*, drept *categorie* constitutivă a unui câmp al gândirii și practicii muzicale, pe care cercetătoarea rusă Valentina Konen îl definește drept *artă comunistică profesională de tradiție europeană*.

2.2.1. Conceptul de *triadă* (categorială) la Vasile Herman

În căutarea celorlalte categorii ale acestui câmp, putem apela triada conceptuală/categorială explicitată de către compozitorul clujean Vasile Herman: "Triada *formă - stil - gen* alcătuiește, în sine, o unitate indestructibilă, căci toți termenii ei se împlinesc și se completează reciproc. Nu pot exista forme în afara unui stil anumit sau neîncadrabile într-un gen. Iată pentru ce toți trei factorii dobîndesc importanță și devin atât de greu definibili. Ei se mai subordonează și acelor elemente fundamentale care împreună alcătuiesc *limbajul muzical*, atât de important în stabilirea, mai ales, a coordonatelor stilistice de bază. Așa-zisele *stileme* constituie tocmai componente ale formei și limbajului, întruchipându-se din "curgerea" într-un anumit fel a melodiei, din înlănțuirea tipică de ritmuri, din succesiuni armonice și culori timbrale proprii unei perioade de timp și zone geografice date. O cunoaștere aprofundată a muzicii va trebui să țină seama, în consecință, de toate acestea. Orice analiză muzicală din care lipsește numai un singur termen al triadei riscă să devină lacunară, unilaterală, sau chiar lipsită de profesionalitate."¹

Se impun aici câteva observații la fragmentul de text de mai sus.

1. Genul muzical este valorizat astfel printr-o *contextualizare referențială* cu alte două categorii care sunt pe de o parte, stilul, iar de cealaltă parte - formele muzicale. În concepția lui Vasile Herman, toate trei categoriile - *gen, formă, stil*, sunt relaționate într-un mod rigid sau chiar în imaginea unei întrepătrunderi osmotice - "unitate indestructibilă", acest fapt însemnând că nici una nu poate fi gândită în sine sau în absența conexiunii de corelare la celelalte două categorii, prin recursul la care, spre exemplu, genurile și-ar completa conținuturile printr-o "supra-alimentare" necesară și continuă. Cu alte cuvinte, încercarea de a defini, spre exemplu, *genul muzical*, va comporta, în mod necesar, implicarea atributelor aparținând celorlalte două categorii "contribuabile".

Această prescripție restrictivă apare ca una puțin forțată, deoarece fiecare din cele trei categorii deține o proprie definiție, o proprie teorie și o istorie a propriei evoluții, chiar dacă *împreună* cu celelalte două, însă una identificabilă cu claritate drept specifică și particulară. Altfel spus, fiecare din cele trei categorii ale triadei își legitimizează specificitatea nu atât prin recursul la celelalte două vecine,

¹ Vasile Herman, *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*, Editura Muzicală, București, 1982, pag. 25.

ci printr-o autodefinire precisă și clară, în caz contrar toate trei pierzându-și cel puțin calitatea de concept operabil în câmpul gândirii componistice. Accentul de prioritate cade pe caracterele *specifice* și nu pe *întrepătrundere, împrumut de calitate, sistem de vase semantice comunicante sau susținere funcțională reciprocă*.

2. Compozitorul clujean subordonează triada unei sintagme *coordonatoare* care în opinia domniei sale este *limbajul muzical*. Prin generalitatea ei pur conceptuală, această sintagmă suferă de o anumită irelevanță, atâta timp cât lipsesc corelativele *timpului* (istoric) și *spațiului* (geografic), ambele necesare pentru formularea *profilului de specificitate* a fiecărei categorii constitutive ale triadei. Însă dincolo de aceste două criterii, sintagma *limbajul muzical* nu oferă nici un indiciu în ceea ce privește situarea culturală concretă, deoarece nu răspunde la întrebarea *despre limbajul cărei culturi muzicale anume este vorba?* Altfel spus, despre care configurație specifică a triadei - istoric sau geografic este vorba, deoarece este evident că fiecare cultură sau tradiție a gândirii și practicii muzicale își formulează propriile imagini ale acestei triade - gen-formă-stil, și îi articulează conținuturile după principii oarecum diferite de la o tradiție la alta.

Oricare tradiție muzicală de pe mapamond "vorbește" într-un *limbaj muzical* propriu, însă categoriile de *gen-formă-stil* au fost formulate explicit și lansate în uzul public în cadrul culturii muzicale europene, aparținându-i și reprezentând-o într-un mod evident. În acest sens, triada *gen-formă-stil* funcționează mai întâi de toate drept *corelativ istoric* propriu anume culturii muzicale europene, iar în interiorul acesteia - *artei componistice profesionale de tradiție europeană*, așa cum o definește Valentina Konen¹.

3. Tot astfel, în citatul de mai sus, pe lângă faptul că triada este descrisă drept o unitate trinomică aproape "sincretică", adică sugerând o descendență cvasi-religioasă de "trinitate" ("indestructibilă"), nu este nici măcar sugerată ideea unui model de ordonare a categoriilor constitutive care sunt relaționate pe criteriul diferențierii în specificitate. De aici decurge și intuiția faptului că elementele constitutive ale triadei - gen-formă-stil, nu sunt deloc inamovibile, și nici întrepătrunse la modul osmotic, existând posibilitatea de a le schimba locul pe care ele îl ocupă în această înșiruire sintagmatică tradițională (pe orizontală), dar și posibilitatea de a formula triada ca ierarhie (pe verticală).

¹ Valentina Konen, *Op. cit.*, pag. 431.

2.2.2. Triada ca un posibil generator taxinomic. Nevoia unei reformulări necesare

Este vorba aici despre potențialul ierarhic-taxinomic pe care triada îl sugerează, iar de aici decurge o evidentă posibilitate de formulare sistemică diferențiată a tuturor categoriilor¹ constitutive ale *artei componistice profesionale europene*, pe care Vasile Herman le prezintă într-un mod esențializat drept *triadă*. Atunci când încercăm să imaginăm, însă, *toate* posibilele categorii constitutive ale gândirii muzicale profesionale europene, este clar că invocăm nu doar cele trei elemente ale triadei - gen-formă-stil, ci mai multe. Iar această constatare sugerează cu de la sine putere necesitatea unei reformulări reconfigurative, din moment ce sensul și funcția fiecărei categorii ar putea fi diferite într-o imagine mai complexă decât aceea a triadei.

Revenind la textul lui Vasile Herman citat mai sus, nu găsim nici o indicație a modului specific în care elementele triadei se raportează între ele, deoarece caracterul "osmotic", "indestructibil", al triadei omite anume comentarea acestor diferențe bătătoare la ochi între conceptele de *gen*, *formă* și *stil*, mai ales în sensul structurării interne specifice. Iar nevoia unei relaționări diferențiate (și comentate ca atare) se impune ca o necesitate în virtutea faptului că toate trei conceptele se prezintă drept *câmpuri taxinomice complexe* și nu ca simple idei sau imagini. În orice caz, nu poate fi vorba despre fenomene simple primare și indivizibile. Mai mult, structurarea taxinomică internă a fiecărui *câmp* este realizată într-un mod diferit de ale celorlalte și urmărind criteriul de specificitate a fiecărei categorii din componența triadei lui Vasile Herman, putem sesiza o anumită insuficiență în ceea ce privește eficiența analitică a unui asemenea construct noțional. Avem de a face cu trei fenomene diferite - gen, formă și stil, fiecare apelând imaginea gândirii și practicilor muzicale într-un mod total diferit, din "unghiuri de atac" complet diferite, și care într-un prim moment pun în imposibilitate, dacă nu chiar și sub interdicție, orice tentativă de a aranja cele trei categorii într-o relație ierarhică.

Nu găsim în citatul lui Vasile Herman nici măcar o aluzie la posibilitatea de a le structura într-o ierarhie, dar nici ideea că această încă ipotetică ierarhie ar putea conține mai multe elemente, deși este

¹ În prezentul text, vom folosi un standard lexic dublu pentru a indica semnificația contextuală a componentelor triadei *gen-formă-stil*. În cazul în care, spre exemplu, *genul* este abordat ca element al triadei, vom folosi termenul de *categorie* (componentă într-un întreg mai mare), pe când în cazul abordării autonome, extrase din contextul relațional triadic - termenul de *concept* (de sinestăător).

evident că cel puțin aceste trei categorii constitutive ale triadei sunt relaționate pe ideea unei supra- sau sub-ordonări sistemice. Aceste este și un fructuos punct de plecare - găsirea unei imagini ierarhice care ar reflecta specificul constituirii conceptuale a fiecăreia din cele trei categorii invocate până în acest punct al discursului nostru. Întrebarea este următoarea: care ar fi criteriul prin care ar fi posibilă o organizare pertinentă și coerentă logic a elementelor triadei în imaginea unei ierarhii? Aparent, nu ar fi de presupus nici o schimbare calitativă care ar decurge doar dintr-o simplă rearanjare spațială a celor trei termeni. Chiar și la modul pur intuitiv ar trebui să admitem că procedura de "reformulare" imagistică a orizontalei în verticală, ar putea determina relevarea unui spor semantic necesar pentru înțelegerea diferenței între *șirul sintagmatic* și *stratificarea taxinomică*. S-ar putea ca un mod diferit de relaționare spațială a categoriilor *formă-gen-stil* să releve conținuturi potențiale noi, pe care forma uzuală (pe orizontală) nici măcar să nu le fi sugerat.

2.2.2.1. Rearanjarea pe orizontală: de la *gen-formă-stil* la *formă-gen-stil*

Data fiind forma originală a triadei - succesiunea orizontală în imaginea șirului, prima posibilitate este de a verifica legitimitatea logică a succesiunii compuse astfel - *gen-formă-stil*. Toate trei conceptele se prezintă ca și *câmpuri taxinomice complexe*, compuse la rândul lor din categorii și subcategorii, astfel încât în conformitate cu criteriul organizării structurale, toate trei se prezintă a fi de același ordin. Însă nici diferența specifică nu este una relevantă, atâta timp cât fiecare concept tratează un subiect diferit de ale celorlalte:

a. teoria *genurilor* tratează formele specifice de practicare comunitară-socială a gândirii muzicale, dar și organizarea acestora în grupuri urmând criteriul expresiei;

b. teoria *formelor* tratează tiparele sau standardele de alcătuire structurală a lucrărilor muzicale;

c. iar teoria *stilurilor* - suma optimă ale unor caractere repetabile, prin al căror cumul poate fi identificată prin diferențiere și legitimată cultura muzicală a unei perioade istorice, a unei națiuni, a unui curent sau a unei orientări, precum și a unui grup sau a unui singur compozitor.

Această enumerare scoate însă în evidență, orientarea *formelor* înspre o conceptualizare axată într-un mod prioritar pe informații concrete, *aplicate* direct în tehnica de compoziție. Fundată pe patru arhetipuri fundamentale - binar, ternar, rotație și transformare, știința formelor muzicale operează cu o impresionantă

taxinomie de "specii" formale - de la monostrofic până la formele ciclice superioare. Deja la nivelul clasicismului vienez beethovenian, știința formelor deține o taxinomie extrem de bine standardizată sau altfel spus, formulată până în cele mai mici amănunte drept o știință a tuturor modelelor structurale implicate în *arta componistică profesională de tradiție europeană*. Logica organizării structurale a discursului muzical, precizia formulării tuturor tipologiilor de modele formale, îmbinarea "matematică" a criteriilor metro- și arhi-tectonice, diferențiază conceptul de *formă muzicală* de conceptele de *gen și stil* printr-o situare fermă la polul concretului tehnic aplicabil în procesul de compoziție.

Într-adevăr, formele muzicale nu pot fi gândite într-o separație de contextul de gen sau stil, însă în comparație cu definițiile *formeii*, definițiile *genului și stilului* tind mai degrabă înspre polul unor formulări cu caracter mai *general*, ținând mai degrabă de *consensul social* și prin acest fapt, mai *abstracte* și nefiind orientate la modul exclusiv înspre o *aplicare practică*. Tehnicismul logic-constructivist, de "asamblare" procedurală a unei lucrări muzicale, impune *formele muzicale* drept un criteriu primar, împingând conceptele de *gen și stil* la niveluri superioare, înspre polul unor generalizări de ordin estetic și social¹.

Ordinea inițială, pe orizontală, *gen-formă-stil*, se modifică astfel în *formă-gen-stil*. Categoria de *gen* capătă o poziție intermediară, de *mediere*, între formă și stil, funcție pe care formele muzicale nu o puteau realiza dată fiind orientarea procedurală (procesul componistic) și elementele constitutive (morfeme cu potențial arhitectonic) diferite decât ale celorlalte două categorii. Reanjarea sau, mai degrabă, readucerea la ordinea justă a succesiunii repun în funcțiune dihotomiile cu potențial sistemic și formativ de *simplic-complex* și *concret-abstract*, drept *operatori taxinomici* proprii acestei configurații triadice.

Poziția intermediară a conceptului/categoriei de *gen* se prezintă drept una cu funcție de deschidere reală în ambele sensuri - retroversiv, înspre formele muzicale, și progresiv, înspre conceptul de stil. Categoria de *gen* deține o suficientă și necesară "polimorfie", în

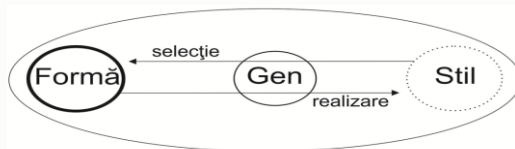
¹ "... ca obiect, genul este mult mai complex decât formele muzicale. Dacă formele (într-o accepțiune îngustă a termenului) sunt încadrate între limitele textului, genurile, fiind într-un fel sau altul întipărite în text, cuprind și contextul (mai - O. G.) larg al existenței lucrării muzicale. Într-adevăr, la un ritm caracteristic ca gen și înscris în partitură - spre exemplu, un acompaniament de vals, trebuiesc adăugate și reprezentările figurilor (specifice - O. G.) de dans constând în rotații lente, și imaginile atmosferei de sărbătoare a unei seri de bal ș.a., adică, ceea ce în principiu textul notat nu poate să fixeze.", în: Evgheni Nazaikinski, *Stil și gen în muzică* [Стиль и жанр в музыке], Centrul editorial umanitar VLADOS, Moscova, 2003, pag. 81.

sensul de a putea apela un "destinatar" atât în direcția simplificării și focalizării pe practic-procedural-generativ, cât și în direcția unei generalizări extreme de ordin estetic-ideologic. Altfel spus, așa cum decurge la modul clar din această imagine, funcția *genurilor* este de a oferi *formelor* posibilitatea de realizare *stilistică* (de ordin estetic-ideologic), precum și invers, de a contribui la posibilitatea realizării unor selecții *stilistice* din câmpul taxinomic al *formelor* muzicale.

Categoria de *gen* oferă *stilului* posibilitatea **selectării** tiparelor (standardelor / modelelor) formale corespunzătoare sau, la limită, determină generarea unor noi tipare în funcție de dominantă estetică-ideologică a perioadei istorice respective (baroc, clasicism, romantic ș.a.) și, în același timp, concomitent, stimulează atât **producția**, adică generarea, cât și **modelarea** formelor necesare, potrivite programului ideologic al vremii, în funcție de "cererea" stilistică.

Deschiderea bilaterală a categoriei de *gen* trimite atât la semnificația ei *bifuncțională*, cu posibilitatea de a realiza relaționări particulare cu două categorii eterogene, care altfel nu ar avea nici o posibilitate de comunicare, cât și la considerarea *genului* drept *coeficient normativ*, prin al cărui intermediu triada își poate menține polii *forme* și *stilului* într-o stare de echilibru al conținuturilor, și astfel, își poate conserva statutul de entitate "indestructibilă", așa cum arată Vasile Herman în textul lui.

Fig. 1.



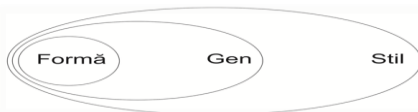
Devine evident că, în fapt, *formele* își dobândesc realizarea ultimă, într-un "corp" real și particular, nu altfel decât adoptând o ipostază practicabilă social ca *gen* și un sens diferențiat și particularizat ca *stil*.

Această schimbare a locului în succesiune - *forma* și nu *genul* pe primul loc, în opoziție polară cu *stilul* la celălalt capăt al triadei, relevă un sens suplimentar al criteriilor dihotomice de *simplu-complex* și *concret-abstract*, ca proiecții de diferențiere ale perechii *tehnic* (*procedural-componistic*)-*ideatic*(*estetic-ideologic*).

În realitate, aceste concepte sunt *opozitorii* doar într-un sens pur convențional, de indicare a limitelor sistemice. Sensul real al relaționării rezidă în faptul că ceea ce este *simplu* și *concret* este

înglobat drept constitutiv în *complex* și *abstract*. De aici decurge cu claritate că *formele* reprezintă o constituentă a *genurilor*, iar *genurile*, la rândul lor, sunt constituente ale *stilului*.

Fig. 2. Relaționarea categoriilor într-o imagine stratificată

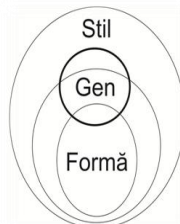


Imaginea succesiunii pe orizontală ajunge să nu mai reprezintă la modul corect substanța relaționării între categoriile triadei, deoarece plasează la același nivel, după cum am demonstrat mai sus, categorii deși eterogene semantic, însă cu o "volumetrie" și, astfel, un rang ierarhic diferite. O simplă imagine a polarității *formă-stil* devine irelevantă atâta timp cât sensul relaționării nu mai poate fi reprezentat într-un mod complet doar ca *succesiune* mecanică de categorii, ci necesită o imagine potrivită pentru a reprezenta într-un mod pertinent gradele de amplificare progresivă a "volumetriei" în expansiunea semantică exponențială de la nivelul tehnic-componistic al *formei* la nivelul estetic-ideologic *stil*.

2.2.2.2. Reanjarea pe verticală. Problema limitelor. Relevarea incompletitudinii

Reformularea succesiunii, precum și a relaționării între categoriile *triadei*, necesită și o redimensionare vizual-spațială de la *orizontala* succesiunii în *verticala* ierarhiei. O simplă schimbare a imaginii determină și o serie de reformulări, precum și deschide accesul la un potențial conceptual-discursiv, practic, inexistent într-un alt mod de reprezentare. Fiind schimbată ordinea categoriilor în interiorul triadei, *forma* fiind opozantul de fapt al *stilului* și nu *genul*, dar și statutul *genului* fiind reconsiderat în termenii unei *bifuncționalități*, accedem la un cu totul alt grad al *dinamicii generative* a triadei, care într-un mod necesar determină, la rândul-i, un *potențial* de expansiune sistemică-taxinomică incomparabil mai mare.

Fig. 3. Imaginea structurării pe verticală



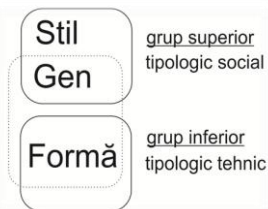
Dar și imaginea pe verticală, triadică, tinde să prezinte categoriile într-o ordine simetrică față de punctul central ocupat de categoria *genului*.

Este necesar a remarca faptul că în pofida statutului său *bifuncțional*, categoria de *gen* tinde, mai degrabă, înspre polul *stilului* decât înspre polul *formei*. Astfel, după depășirea imaginii de succesiune "cadențată" a categoriilor, una "izometrică", pe orizontală, trecând chiar și de imaginea unei evidente simetrii cauzată de *bifuncționalitatea* categoriei de *gen*, nici imaginea unei ierarhii pe verticală nu se prezintă drept una echilibrată. Valoarea *genului* ca funcție a articulării sociale a muzicii (în planul imaginarului colectiv) surclasează în relevanță valoarea lui sistemică-structurală ca *funcție taxinomică*, relevantă în cazul *formelor* (în planul imaginarului individual al compozitorului). Dată fiind această constatare, nu mai poate fi vorba despre o "triadă indestructibilă" în sensul afirmat de Vasile Herman, ci mai degrabă despre două grupuri de categorii:

a. un grup *superior* (în ordinea ierarhică a lucrurilor) de termeni cu valoare de *indicator* ai formelor specifice de articulare (genurile) și reprezentare (stilurile) socială a fenomenului muzical și

b. un posibil grup *inferior*, secund, reprezentat de un singur termen cu valoare de *indicator* tehnic, structural-procedural, "de laborator", (formele).

Fig. 4. Imaginea diferențiată semantic-funcțional a triadei originare

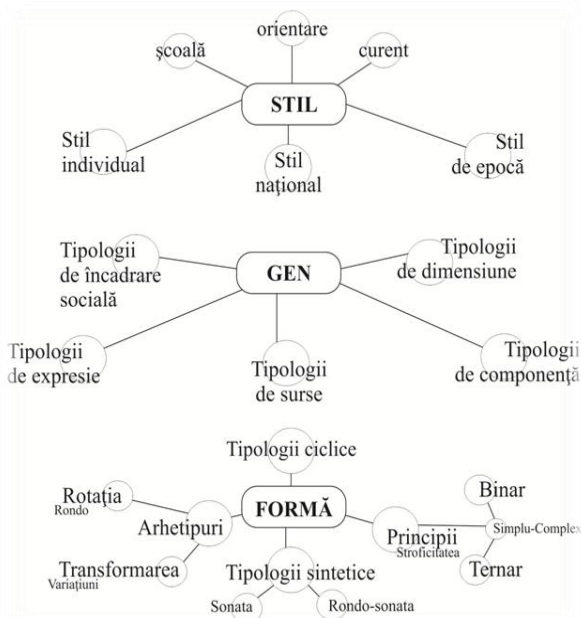


Imaginea *triadei* categoriale se dovedește, până la urmă, a fi una insuficientă, adică una care nu reflectă nici diversitatea, dar nici "volumetria" (de profunzime constitutivă) a lucrurilor în planul existenței reale a fenomenului muzical. Iar această insuficiență se aliniază într-o ordine sinonimală a lucrurilor cu starea de *incompletitudine* și, în consecință, determină intuirea mai multor elemente co-prezente necesare pentru a repune în funcțiune întregul sistem, chiar dacă *genul* își păstrează funcția de "pod" între *formă* și *stil*. Altfel spus, *genul* realizează funcția de relaționare între datele *tehnice*, organizate de către compozitorul-"expeditor" sub forma de partitură, și contextul social *public*, de realizare a lucrării muzicale ca "obiect" orientat înspre un grup organizat de receptori-"destinatari".

Este evident că anume ansamblul tipologiilor constitutive ale *genului* configurează o formă receptabilă a "osaturii" logice-conceptuale intenționată și realizată de către compozitor¹.

Ajungând la această imagine de *ierarhie taxinomică*, în care fiecare categorie constitutivă a triadei reprezintă, la rândul ei un *câmp* sau, mai degrabă, *bazin taxinomic complex*, devine evident faptul că aceste două limite *polare* ale triadei - *forma* și *stilul*, nu sunt limite în sensul propriu al cuvântului, ci mai degrabă doi *poli generativi*.

Fig. 5. Conținuturile constitutive ale triadei originare



¹ După cum observă muzicologul Evgheni Nazaikinski: "... **genurile reprezintă (însăși - O. G.) legătura reală a muzicii cu viața.** Într-adevăr, valsul, cântecul de leagăn, simfonia, opera, șlagărul de estradă - toate acestea sunt muzică în diferite condiții ale vieții și care satisfac diverse funcții ale existenței. [...] metaforic vorbind, (este vorba - O. G.) despre un adevărat laborator, în care fenomenele și situațiile vieții reale, ritualurile, ceremoniile, ca și multe alte forme de activități colective legate de existența cotidiană, dar și logica vorbirii, gândirii, legitățile proceselor emoționale sau volitive, sunt angrenate în sfera muzicii, asimilate și oglindite prin mijloacele ei specifice. Iar din punctul de vedere al muzicianului-profesionist, genurile reprezintă ateliere produse de însăși cultura muzicală, ele sunt autentice studiouri muzicale, în care sunt căutate și cizelate diverse mijloace ale expresivității muzicale și este formulată însăși semantica limbajului muzical.", în: Evgheni Nazaikinski, *Op. cit.*, pag. 80.

Considerând categoria *formei* drept element inferior al sistemului, iar *stilul* drept element superior, apar două întrebări logice referitoare la statutul fiecărui element în parte. Funcția de element inferior presupune statutul de element *indivizibil*, pe când aceea de element superior impune o ipostază *acumulativă-sintetică*, dar și de *reprezentativitate* referitoare la fiecare element constitutiv și inferior al sistemului. În consecință, dată fiind constituirea conceptului de *formă* drept *câmp* sau *bazin taxinomic complex*, reiese cu claritate că nu este vorba despre un element cu adevărat inferior, nici al triadei, dar nici al propriului grup *inferior*. Putem presupune că în propriul grup *formele* se prezintă drept un element superior și de la care poate să înceapă o "numărătoare" descendentă a elementelor taxinomice constitutive ale celui de-al doilea grup.

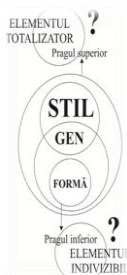
Același lucru îl putem afirma și despre conceptul de *stil*, *câmp* și *bazin taxinomic complex*, însă fără posibilitatea de a deține o funcție *normativă-valorizantă* în sensul deplin al cuvântului. Două funcții reprezentative pentru conceptul de *stil* fiind (a) identificarea prin diferențiere (Asafiev¹) și (b) cumulara *idiosincritică* a caracterelor repetabile (Meyer²) drept *reprezentative*, în acest caz este vorba mai degrabă despre o *legitimare identitar-conceptuală*, mai degrabă decât despre un concept aplicabil la modul practic în activitatea componistică. Categoria de *stil* reprezintă, astfel, un corelativ istoric-ideologic-estetic și, în același timp, ceva asemănător cu un "buletin" de identitate, însă întrebarea este cine eliberează aceste buletine de valabilitate valorică?

Dată fiind complexitatea constituirii lor interne și satisfacerea doar parțială a cerințelor sistemice, le putem considera mai degrabă drept *vectori de multiplicare și expansiune tipologică* în ambele direcții - atât înspre o generalizare și mai amplă - macro-nivelul de *colorar* al unui sistem mai extins decât o simplă *triadă*, cât și ca o "înșurubare" înspre niveluri micro-structurale tot mai profunde.

¹ Pentru Boris Asafiev, semnificația termenului *stil* este „descifrată” astfel: „înșușire (caracter) sau *trăsături esențiale*, în conformitate cu care putem deosebi lucrările unui de compozitor de ale altuia, sau operele unei perioade istorice (succesiune temporală) de ale alteia.”; în: Boris Asafiev (Igor Glebov), *Ghid de concerte*. (*Dicționarul celor mai necesari termeni muzical-tehnici*) [*Путеводитель по концертам (Словарь наиболее необходимых терминов и понятий)*], Petrograd, 1919, pp. 76-77.

² „Stilul reprezintă o reproducere [cu sensul de *multiplicare* – n.O.G.] a unui *model*, fie în comportamentul uman, fie în artefactele produse de comportamentul uman, care rezultă dintr-o serie de alegeri realizate în limitele unui set de constrângeri”, în: Leonard B. Meyer, *Style and Music. Theory, History and Ideology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989, pag. 3.

Fig. 6. Imaginea posibilităților de extindere a triadei originare



3. Inventarea întregului: completarea triadei secunde, tehnice

Înainte de a proceda la identificarea categoriei superioare *stilului*, ar fi, probabil, necesar să identificăm măcar o categorie inferioară *forme*, pentru a asigura, într-un mod provizoriu, echilibrarea imaginii generale. Întrebarea care se impune aici este una simplă: din ce sunt constituite formele muzicale, deoarece dacă am considera "schemele" arhitectonice standardizate drept "osatură" a discursului muzical, atunci cum identificăm categoria care ar putea reprezenta "carnația"? Pentru a putea formula extrapolări relevante în acest sens, ar trebui în primul rând să alegem o perioadă reprezentativă în ceea ce privește un standard referențial unanim acceptat al formelor muzicale, unul cu valoare absolută cel puțin în planul gândirii muzicale europene. În istoria practicii formelor muzicale occidentale, momentul reprezentativ și în egală măsură crucial poate fi identificat în creația celor trei compozitori aparținând Școlii clasicilor vienezi. La o focalizare mai mare, reprezentativă cel puțin în sensul propedeutic contemporan, accentul de prioritate cade pe creația lui Ludwig van Beethoven, iar din întreaga lui creație am putea selecta, reieșind din aceleași considerente propedeutice, ciclul celor 32 de Sonate pentru pian.

O astfel de legitimare se justifică datorită cuvântului-cheie propriu acestei școli, care este *standardizare*. Acest termen prin care înțelegem un moment de echilibru în istoria gândirii muzicale europene, corespunde mai ales creației lui Beethoven și în special gândirii lui structural-arhitectonice. Astfel, în interiorul Școlii clasice vieneze Beethoven (Sollertinski)¹ reprezintă punctul final în procesul

¹ Despre ideea "beethovenocentrismului" în cultura muzicală europeană și critica acesteia a se vedea studiul lui Ivan I. Sollertinski, *Tipologii istorice ale dramaturgiei simfonice* [Исторические типы симфонической драматургии], în: *Studii istorice* [Исторические этюды], Editura muzicală de stat, Leningrad, 1963, pp. 335-347.

de formulare a unor standarde formale, dar și de gen, ale gândirii și practicii muzicale europene, tot astfel precum și figura lui Bach a reprezentat punctul culminant și în egală măsură final al perioadei baroce (Bukofzer)¹. Într-o optică mai largă, activitatea clasicilor vienezi se impune drept un moment de echilibru între avântul baroc și preclasic de formulare a unor standarde ale gândirii formale, iar romantismul amplifică din interior, diversifică și, în același timp, "distorsionează" normele de echilibru stabilite drept referențiale ale standardelor clasice de formă și gen. Clasicismul vienez reprezintă, astfel, un "teritoriu" ferm al lucrurilor clare și stabile.

Cauzele procesului de standardizare sunt multiple, însă putem indica o serie de factori primordiali care au determinat reușita anume în cazul clasicilor vienezi. În primul rând, după cum indică cercetătoarea Valentina Konen, este vorba despre maxima "dezgolire" și chiar o ostentativă evidențiere a logicii interioare a ideii, și gândirii (filosofice-teatrale) în general, ca axă principală în evoluția funcțională a materialului muzical². Această opțiune pentru parametrii logic-dialectic și logic-dramatic, în egală măsură conflictuali și spectaculari, în detrimentul parametrului coloristic al muzicii polifonice renașcentiste sau baroce³, a determinat căutarea unor forme potrivite pentru potențialul de conținut și expresie necesar în cazul compozitorilor clasici vienezi. Însă dincolo de sfera ideatică sau

¹ Manfred Bukofzer, *Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach*, New-York, W. W. Norton & Co, 1947.

² Valentina Konen, pag. 385.

³ Gândirea muzicală a clasicilor vienezi excelează printr-o "dezgolire" extremă a "schelelor" structurale și prin acest fapt se impune ca o situație unică în evoluția gândirii muzicale europene. În nici un alt context compozitorii nu au optat pentru o formă atât de ostentativ "devoalată" a structurii, nici compozitorii Renașterii sau barocului, și nici romanticii sau compozitorii modernişti. În cazul unor Palestrina sau Bach, "voalarea" formei era una implicită prin chiar mijloacele organizării polifonice (modale sau tonal-funcționale) a discursului. De cealaltă parte a clasicismului vienez, opțiunea pentru latura coloristică-timbrală a romanticilor a fost amplificată, spre exemplu, în "impresionismul" lui Debussy, gândirea muzicală a acestuia excelând prin opțiunea aproape exclusivă pentru o "dramaturgie" de tip coloristic-timbral și situându-se într-o opoziție radicală atât față de "sensibilismul" psihologizant romantic, cât mai ales față de "logicitatea" dramatică a lui Beethoven. Despre procedura de "voalare" a parametrului structural-formal a se vedea: (1) Edison Denisov, *Particularitățile tehnicii de compoziție a lui Claude Debussy* [О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси], în: *Problemele formei muzicale* [Вопросы музыкальной формы], fascicolul 3, Editura Muzika, Moscova, 1977; și (2) Anatoly Milka, *Câteva probleme ale elaborare și configurării formale în suitele lui J. S. Bach pentru violoncel solo* [Некоторые вопросы развития и формирования в сюитах И. С. Баха], în: *Probleme teoretice ale formelor și genurilor muzicale* [Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров], (ed. L. Rappoport, red. gen. A. Sohor și I. Holopov), Editura Muzika, Moscova, 1971.

estetică propriu-zise, un al doilea criteriu l-ar putea reprezenta miza majoră pe *muzica instrumentală* ca tipologie prioritară de gen, pe care deja romanticii o sanctifică, împreună cu "subcategoriile" de simfonie și cvartet, drept "muzică absolută"¹.

De abia al treilea criteriu ar putea fi relevant în căutarea unei categorii situată pe o poziție inferioară față de categoria *forme* și care ar ține de "carnația" acesteea. De fapt, acestea se dovedesc a fi chiar două, ambele contribuind atât la generarea, cât și la articularea, spre exemplu, a *forme* de sonată. Este vorba despre parametrul *tonal-armonic* și în egală măsură, parametrul *omofon*. Ambii parametri sau categorii taxinomice, reprezintă două tipologii ale unui grup mai extins, pe care îl identificăm drept *sisteme de organizare sonoră*.

Contribuția a acestor doi parametri la *standardizarea* tiparelor formale la limita între secolele XVIII-XIX este cu atât mai hotărâtoare, cu cât principiul *centricității* de tip tonal, cu o contribuție majoră a *temperajului* și a *armoniei funcționale*, ridicat la puterea gândirii de tip *omofon*, au determinat această spectaculoasă convergență și înrăurire asupra gândirii muzicale pe care au avut-o logica filosofică (conflictual-dialectică), narativitatea teatrală (conflictual-dramatică) și opțiunea pentru *genurile instrumentale*. Nu invers.

Doar astfel, spre exemplu, genul de sonată atinge forma sa superioară de realizare și doar astfel acest tipar formal ajunge să fie consacrat drept *standardul suprem* al gândirii clasice, fiind cultivat cu asiduitate în mai toate genurile "fetișizate" în clasicismului vienez - simfonie, concert, cvartet și sonată. Nu putem imagina aceste patru tipologii de gen într-o perioadă definită de gândirea de tip modal-polifonic-coral și în egală măsură, nu putem imagina aceste patru genuri altfel decât "distorsionate" la limita metaforei, spre exemplu, în termenii organizării sonore de tip dodecafonic sau serial. Sonata apare în ipostaza ei "sanctificată" doar în cadrul clasicismului vienez (cu o explicabilă extensie, deși deja "distorsionată", în cadrul romantismului), celelalte epoci formulându-și "avatarurile" formale în termenii principiului de rondo (Renașterea modală, forme cu refren), rondo-variațional (barocul tonal-funcțional polifonic) și variațional (modernismul atonal-dodecafonic-serial) ca opțiuni formale prioritare decurgând din însuși specificul tipului de organizare sonoră.

Revenind la cei doi parametri definitorii în realizarea *standardizării* formelor la clasicii vienezii - organizarea tonal-funcțională și organizarea omofonă, putem observa două stări de lucruri:

¹ A se vedea, Carl Dahlhaus, *L'Idée de la musique absolue* (traducere din germană de Martin Kaltenecker), Editura Contrechamps, Genève, 2006, capitolul *Musique instrumentale et religion de l'art*, pp. 81-92.

a. în ambele cazuri, cuvântul-cheie este *organizarea* și caracterul mult mai "difuz" al modelelor de organizare structurală a sonorității decât în cazul modelelor de forme muzicale. În cazul acestor sisteme de organizare nu mai este vorba despre un alt identificativ decât unul generic;

a.1. În acest caz, este vorba despre *tehnici* sau *sisteme* de *organizare a sonorității*, atâta timp cât este vorba despre modele de principiu și fără formulări detaliate de profunzime;

b. în același timp, noțiunile de *tonal-funcțional* și *omofon* nu reprezintă entități din același grup de conținuturi, ele fiind într-un mod evident eterogene ca principiu de formulare;

b.1. Dacă *tonal-funcțional* reprezintă o trimitere la *un sistem de raporturi funcționale ale unor sunete organizate logic într-un sistem de scară*, atunci printr-o extrapolare temporală retroversivă și, respectiv, progresivă, putem construi un șir de tipologii istorice a acestui model de *raporturi funcționale*:

- *sistem de raporturi slab determinate* - sistemul modal al antichității, evului mediu și Renașterii;
- *sistem de raporturi puternic determinate* - sistemul tonal-funcțional al barocului, clasicismului și romantismului și, în final,
- *sistem de raporturi indeterminate funcțional*, în virtutea aplicării unui alt principiu de organizare sonoră - sistemul atonal, dodecafonic și serial al modernismului;

b.2. Procedând în același fel, prin extrapolare temporală, putem genera o descendență "genealogică" pentru principiul *omofoniei*:

- *omofonia* propriu-zisă: perioada cuprinsă între sfârșitul secolului XVI și începutul secolului XX;
- *polifonia*: între secolul XII și cele două "sfârșituri" - a Renașterii (polifonia modală, sfârșitul secolului XVI) și a barocului (polifonia tonal-funcțională, aproximativ mijlocul secolului XVIII);
- *eterofonia* deține o dublă semnificație: prima, de gen, această tipologie fiind într-o foarte măsură proprie culturilor tradiționale (tradiția muzicii rurale-țărănești, spre exemplu, românești) și a doua, sistemică, de categorie intermediară, între *polifonie* și tipologie primară a *monodiei*;
- *monodia*, forma primară de practică vocală (în coabitare cu practica primară a dansului), caracteristică mai multor culturi antice

sau tradiționale (istorice și contemporane) și cu un rol dominant în muzica religioasă a Europei până în secolul XII¹.

Astfel, prin *sisteme de organizare sonoră* înțelegem, practic, două grupuri de fenomene distincte ca principii fondator:

a. *sistemele de organizare tonală* reprezintă consecința unor decizii și formulări în ceea ce privește *logica* unei relaționării *funcționale* specifice în interiorul unui ansamblu dat de *înălțimi* structurate după modelul *tetracordului* și, implicit, *scării*, de care într-un mod direct depinde însăși logica *gândirii muzicale* prin intermediul acestora în calitatea lor de instrumente de lucru (ale compozitorului sau interpretului);

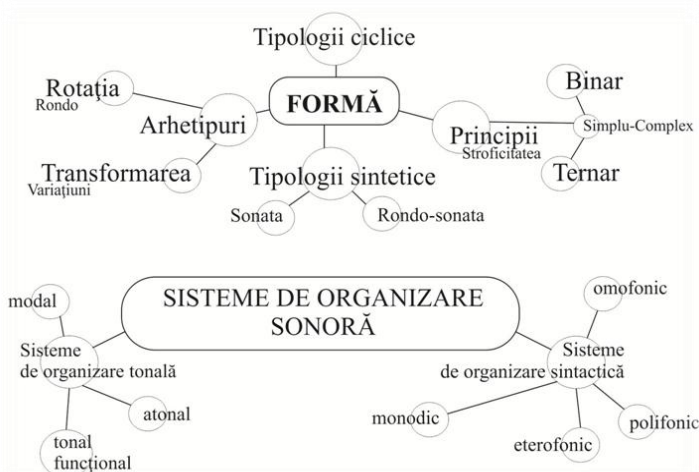
b. *sistemele de organizare a sonorității* în imaginea unui ansamblu de "straturi". În acest caz, relaționarea *funcțională* nu se mai referă doar la sunete, ci la "etaje" sau "niveluri" (orizontale) ca *elemente, structuri* și, important, *funcții*² constitutive ale sonorității unei lucrări sau ale unei evoluții muzicale. Într-un sens propriu, le-am putea defini drept *sisteme de organizare a scriiturii*, deoarece anume în acest caz este vorba despre *scriitură* într-un sens propriu fenomenului

¹ Toate aceste patru tipologii le găsim gata formulate într-un text aparținând lui Ștefan Niculescu și intitulat *Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore și raporturile lor cu eterofonia*, în: *Studii de muzicologie*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1972, vol. VIII, pp. 131-140; de asemenea, trebuie menționate alte două texte ale aceluiași autor: *Eterofonia* (pp. 271-278) și *O teorie a sintaxei muzicale* (pp. 279-292), ambele făcând parte din volumul *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980.

² Conceptul de *scriitură* ca sistem de *niveluri funcționale "etajate"* este tratat într-o incitantă sistematizare analitică în volumul *Orchestrația* [Оркестровка] de Walter Piston, (traducerea în rusă de K. N. Ivanov), Editura Sovetski kompozitor, Moscova, 1990: capitolul II - *Analize de orchestrație*, pp. 327-369. Un alt aspect al conceptului de *scriitură*, în aplicarea lui la contextul orchestral și în accepțiunea de *polifonie orchestrală*, este tratat în mai multe studii analitice aparținând compozitorului Alfred Schnittke: (1) *Observații asupra polifoniei orchestrale în Simfonia a IV-a de D. D. Sostakovič* [Заметки об оркестровой полифонии в 4-й симфонии Д. Д. Шостаковича], în culegerea *Muzica și contemporaneitatea* [Музыка и современность], fascicol 4, Moscova, 1966; (2) *Unele particularități ale conducerii de voci orchestrale în lucrările simfonice ale lui D. D. Sostakovič* [Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д. Д. Шостаковича], în culegerea: *Dmitri Sostakovič* [Дмитрий Шостакович], Moscova, 1967; și (3) *Particularitățile conducerii de voci orchestrale în lucrările timpurii ale lui Stravinski* [Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского], în culegerea: *Muzica și contemporaneitatea* [Музыка и современность], fascicolul 5, Moscova, 1967; precum și compozitorului Serghei Slonimski: *"Cântecul pământului" de Gustav Mahler și problemele polifoniei orchestrale* ["Песнь о земле" Г. Малера и вопросы оркестровой полифонии], în culegerea: *Problemele muzicii contemporane* [Вопросы современной музыки], Leningrad., 1963.

pe care îl desemnează. S-ar putea ca termenul *factura*¹ să se potrivească mai bine, dată fiind și etimologia latină, însă în consecință termenul generic de *sintaxă* le înglobează pe amândouă și este preferat drept instrument de lucru în practica muzicologică. În final, ne oprim la titulatura *sisteme de organizare sintactică*. Ajungem astfel la concluzia că într-un sens pur tehnic, *formele muzicale* sunt constituite din *sisteme de organizare sonoră*. Ambele categorii (taxinomice) sunt relaționate pe criteriul *formă-conținut*.

Fig. 7. Constituenta secundă a triadei inferioare



Aceste două grupuri constitutive ale *sistemelor de organizare sonoră*, aparent diferențiate la modul grafic, în realitate reprezintă două sisteme *consubstanțiale*, iar modelele lor specifice *co-funcționale* se edifică drept modele istorice.

Astfel, tipologia *modală* a *sistemului de organizare tonală* reprezintă o primă treaptă istorică a gândirii și practicii muzicale, una *organică*, asimilând cel puțin trei tipologii ale *sistemului de organizare sintactică* - *monodică*, *eterofonică* (antichitate și, spre exemplu, muzică tradițională românească) și *polifonică* (ev mediu, Renaștere,

¹ Iuri Tiulin, *Teoria facturii muzicale și a figurației melodice* [Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации], Editura Muzîka, Moscova, 1976; și Valentina Holopova, *Factura* [Фактура], Editura Muzîka, Moscova, 1979.

aici putând fi incluse practici ale muzicii tradiționale africane și ruse). Toate trei sunt "grefate" pe specificul de gen al muzicii vocale.

Tipologia *tonal-funcțională*, a doua în ordine istorică și aparținând secolului XVIII al Luminilor, reprezintă consecința unei cvadruple raționalizări: (1) "extragerea" din cadrul sistemului modal a două moduri - ionic-eolic, și "instalarea" lor, printr-un sistem complex de mediere, drept entități referențiale major-minor, (2) o a doua "extracție" a fost realizată prin focalizarea pe porțiunile cadențiale ale scriiturii polifonice, acolo unde încetinirea tempoului a determinat o "răcire" a "maginei" contrapunctice, ducând astfel la reformularea orizontalei liniare în verticalitate armonică, (3) formularea unui sistem de raporturi funcționale strict determinate de (3.1.) centricitatea sunetului fundamental al tonicii și (3.2.) orientarea univocă înspre centru a celorlalte funcții prin intermediul sensibilei ca "pârghie" funcțională și (3.3.) a mizei majore pe relațiile de dominantă (spre deosebire de sistemul modal, cu miza pe relațiile plagale, mai "slabe" în sens funcțional) și (4) "*fragmentarea*" intervalului de octavă în douăsprezece semitonuri ("temperamente") egale și legiferarea acestui principiu drept model universal de *acordaj*. Cu rădăcini în momentul "reconversiei" polifoniei (modale) în omofonie (monodie acompaniată), sistemul tonal-funcțional înglobează ulterior ambele tipologii sintactice - polifonă și omofonă, cu miza majoră, totuși, pe tipul omofon de organizare a discursului muzical. Devine evidentă orientarea înspre genul și formele muzicii instrumentale, atâta timp cât *temperajul și organizarea tonal-armonică* o determină.

O ultimă tipologie istorică - *atonală* (cu subsecvențele tipologiei *dodecafonică* și *serială*) își fac apariția în perioada modernistă (început de secol XX) și reinstaurează valoarea tipului sintactic *polifon* și a principiului *variațional*, în virtutea opțiunii pentru scoaterea celor douăsprezece sunete egale din "cușca" funcțională a armoniei și tonalității ca referenți cu valoare absolută, așa cum au funcționat acestea în baroc, clasicismul vienez și romantism.

În istoria muzicii europene, *sistemele de organizare tonală* (modal, tonal-funcțional, atonal) se prezintă în calitatea lor de *habitudini istorice specifice* (în care se impun ca dominante), dar și ca *funcții de coordonare* pentru *sistemele de organizare sintactică* a discursului muzical pe care, în fapt, le înglobează ca și constitutive.

Însă nici această treaptă imediat inferioară categoriei de *formă - sistemele de organizare sonoră*, nu se prezintă ca element inferior *indivizibil*. Este vorba din nou, ca și în cazul *forme* despre un *câmp taxinomic complex*, poate chiar mai complex decât cel imediat superior, deoarece (a) definițiile sunt mult mai "echivoce" semantic, (b) cele două grupuri constitutive ale acestei categorii relaționează

Într-un mod complex, extrem de diferențiat, (c) *sistemele de organizare tonală* reclamă includerea anumitor tipologii ale *sistemelor de organizare sintactică*, (d) amândouă *sistemele de organizare* determină generarea anumitor tipare *formale*, iar obiectivul final - *organizarea materiei sonore*, frizează într-un mod evident cea mai avansată formă a abstracțiunii. Atunci, din ce sunt formate, la rândul lor, *sistemele de organizare sonoră* și în ce mod le-am putea descompune. Se impune, astfel, o diferențiere, deoarece aici este vorba despre despre cel puțin două elemente semantice: (a) *funcționalitatea* și, mai larg, *sistemul de funcții*, sugerat de către termenul *organizare* și (b) *fenomenalitatea sonorului* în calitatea lui de materie organizată. "Dezinstalând" *funcționalitatea*, rămâne doar *fenomenalitatea* materiei sonore, al cărei element indivizibil este *sunetul muzical*.

Această alăturare *materie sonoră - sunet muzical*, se prezintă ca două entități conceptuale aparținând unor niveluri semantice și funcționale diferite: *materia sonoră*, un concept mai general și cuprinzător, de ordin ontologic, pe când *sunetul muzical* se prezintă în calitatea lui de element *constitativ* și *subordonat*, inclus, în orice caz, drept element *specific* în particularitatea lui diferențiată.

Din punctul de vedere al momentului de actualitate, *sunetul muzical* se prezintă în calitatea lui de *construct consensual* și în nici un caz ca ceva "natural", "organic" sau "firesc". Consensualitatea lui este formulabilă ca și convergență a celor patru parametri, care pot fi considerați, de fapt, drept patru *criterii de diferențiere* într-o ordine istorică a lucrurilor: înălțimea, durata, intensitatea și timbrul. Acești patru parametri reprezintă, în realitate, patru etape istorice de inventare propriu-zisă a constructului consensual numit sunet muzical. O primă etapă a constat în inventarea înălțimii ca imagine și concept, cu inventarea portativului (secolul XI) ca și corelativ spațial al înălțimii sunetelor. În a doua etapă preocupările mai mult teoretice au fost focalizate pe formularea taxinomiei mensurale - duratele. Astfel, inventarea sunetului muzical în accepțiunea lui tradițională (secolul XII-începutul de secol XX) ar putea fi cauzată de însăși inventarea notației în timpul "renașterii carolingiene" (secolul IX). Este interesant de observat că inventarea înălțimilor și duratelor datorează notației muzicale același lucru ca și polifonia contrapunctică, deoarece ambele apar, practic, drept consecințe ale posibilității de a nota sonoritatea ca imagine. "Punctum contra punctum" reprezintă o descriere a raportării spațiale de înălțimi, iar raporturile mensurale reprezintă o "pârghie" principală în construirea desfășurării procesuale. Deosebit de incitante sunt etapele următoare - inventarea și explorarea intensității și timbrului. Gândită ca și coeficient al

raporturilor spațiale între "straturile" melodice-lineare ale unei scriituri de tip polifonic, intensitatea este probată ca funcție a distanței atât în sens pur tehnic-interpretativ, cât și sugestiv, mai întâi prin tehnica antifonal-responsorială în muzica vocală-corală a evului mediu și Renașterii, cât și în procedeul "dinamicii terasate" utilizat în muzica instrumentală a barocului. Tot în prima jumătate a secolului XVIII este descoperit procedeul deplasării gradate între extremele de piano și forte - crescendo și diminuendo. Odată cu emergența esteticii romantice (sfârșitul secolului XVIII - începutul secolului XIX) intensitatea este formulată drept coeficient și analogie sonoră a dinamicii psiho-afective, ca și consecință a orientării de la "ontologismul" pur acustic al barocului înspre psihologismul teatral/literar-dramatic al clasicilor vienezi și romanticilor. În această istorie a inventării sunetului muzical, ultimul cuvânt i-a aparținut timbrului. După cum observă Valentina Konen (în: Op. cit. pag. 385), este surprinzător de constatat cât de "incoloră" timbral este muzica clasicilor vienezi și, în același timp, este atât de explicabil interesul lui Debussy, preocupat de culoarea timbrală, pentru coloristica sonorității corale neîtemperate a muzicii lui Palestrina. Iar odată cu reformularea timbralității din element constitutiv în principiu generativ, fie în termeni postromantici (culoare-lumină - Skriabin), fie impresionisti (Debussy), în scenă intră zgomotul (Russolo ș.a.). În cadrul culturii europene pre-moderniste, acest *construct conceptual* și *consensual* deopotrivă a reprezentat nucleul indivizibil exclusiv nu doar pentru conceptul de *materie sonoră*, ci chiar pentru definiția europeană a *muzicii* însăși. De abia de la începutul secolului XX devine evident că sunetul muzical reprezintă un element constitutiv particular al materiei sonore izolat între hotarele culturii europene.

Începând cu acest moment istoric poate fi remarcată emergența procesului de extindere semantică a conceptului de *materie sonoră* înspre un nivel de *permisivitate* mult mai avansat decât în epocile anterioare. *Materia "muzicală" audibilă* nu mai este concepută în calitatea ei de "lut", materie brută, destinată prelucrării cu scopul de a fi însuflețită prin infuzia de spirit artistic. Ea trebuie să fie și este apelată în calitatea ei de "realitate" și "lume", dinamică, organică și, în consecință, vie, iar sarcina artistului se inversează de la statutul de demiurg la unul de explorator sau, eventual, de experimentator. Această mutație a putut fi realizată prin conlucrarea convergentă a doi factori: (a) extinderea accepțiunii (consensuale) estetice de "muzical" până la conceptul ontologic de "sonor" începând cu emergența orientării bruitiste și (b) descoperirea unor definiții alternative privind *sistemele de acordaj* (temperaj) sau, altfel spus, *sistemele de intonare*, în cadrul tradițiilor muzicale extraeuropene.

Această fascinație față de "orientalismul" ca sursă de înnoire a gândirii muzicale europene, a reprezentat o preocupare majoră a mai multor generații de compozitori, acestea cuprinse între compozitorii Grupului celor cinci și reprezentanții minimalismului american.

Descoperirea și implementarea *zgomotului* ca tipologie de *sonoritate indeterminată* în comparație cu *determinarea (cvadruplă) a sunetului muzical*, a definit evoluția filonului experimental al *artei componistice profesionale de tradiție europeană* pentru tot restul secolului XX, cu miza majoră pe noile tipologii de formulare a gândirii muzicale în ceea ce privește mai ales noile posibilități de *invenție sintactică*. Făcând abstracție de filoanele care nu s-au abătut de la utilizarea sunetului muzical determinat - filonul dodecafonic-serial (reacționar și neo-dogmatic) și filonul tributar (conservator) neo-modal și neo-tonal, filonul experimentalist a reprezentat, în fapt, noutatea radicală și marca distinctă a muzicii secolului XX în succesiunea istorică a tradițiilor stilistice.

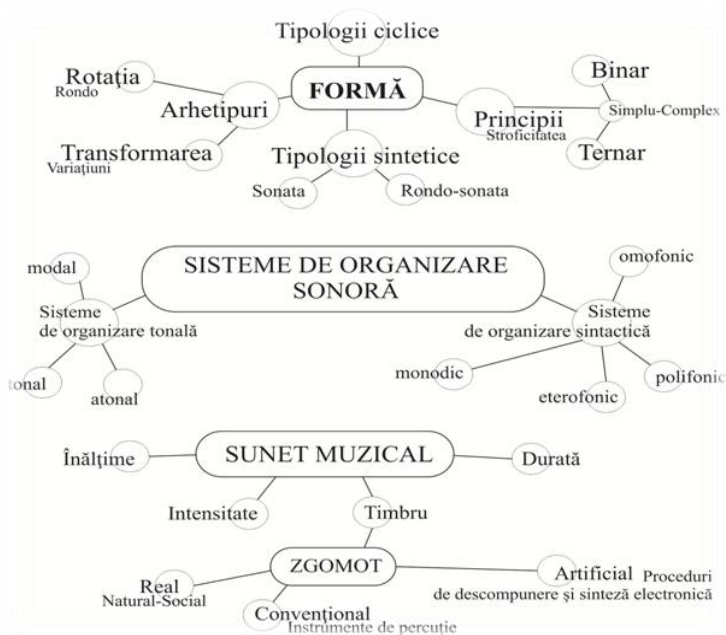
Atunci când a fost scris - 11 martie 1913, manifestul *L'Arte dei Rumori* (Arta zgomotului) nu promitea mare lucru și putea fi înțeles mai degrabă în termenii procesului de expansiune industrială a țărilor Europei occidentale și a proliferării unui nou tip de "sonosferă" - muzica tehnicii, muzica industriei proliferante, muzica progresului mașinist. Nu mai putea fi vorba de saloanele nobiliare în care Mozart, Beethoven, Chopin sau Liszt practica arta muzicii pe instrumente cu temperaj fix și construite pentru interpretarea unei muzici "melodioase-armonice" tonal-funcțională. Deja muzica dodecafonică-serială ridica probleme de interpretare pe un instrument temperat "tonal-funcțional" precum pianul, de abia în 1948 americanul Conlon Nancarrow purcede la scrierea celor 51 de *Studii pentru pianină mecanică* (1948-1993). Nici urechea umană, nici sonoritatea mediului natural, dar nici zgomotul mediului urban-industrializat, nu recunoșteau virtuțile temperajului și a muzicii în calitatea ei de "trăiri sonore".

Zgomotul *Uzinei* (fragment simfonic, 1926) lui Alexandr Mossolov deja se prezenta drept *musică urbană*, un "subgen" al bruitismului doctrinar al lui Luigi Russolo. Bruitismul de avangardă al lui Varèse a fost un următor pas în explorarea zgomotului ca resursă muzicală - *Ionisation* (1931), pentru treisprezece percuționiști. *Muzica concretă* a lui Schaeffer, putând fi considerată și ea un "subgen" al doctrinei bruitiste, se prezintă ca o *muzică a cotidianului* - *Symphonie pour un homme seul* (1950). Experimentele electronice ale lui Stockhausen, stocasticismul lui Xenakis, scriitura spectrală a lui Grisey și Tristan Murail, chiar și aleatorismul lui Cage au afirmat noua

paradigmă, noua sintaxă, dar și noua sensibilitate determinată de puterea generativă a zgomotului.

Revenind la imaginea triadei, putem considera binomul sunet muzical/zgomot drept element primar, de fundare, atât a triadei inferioare *formă/sisteme de organizare sonoră/sunet muzical - zgomot*, dar și a întregului sistem, incluzând "etajele" superioare ale categoriilor de *gen și stil*.

Fig. 8. Imaginea completă a triadei inferioare



Fiind extins până la acest nivel, grupul taxinomic inferior se constituie el însuși ca o *triadă*, servind ca fapt în sine drept imagine echilibrată și completă și, în același timp, ca o ipotetică încă posibilitate de structurare a grupului superior de categorii după același model ternar.

4. Rescrierea întregului: completarea triadei superioare

Data fiind definitivarea triadei inferioare, ne rămâne de soluționat doar imaginea grupului categorial superior, care într-o ordine ipotetică a lucrurilor ar trebui să satisfacă cel puțin două funcții:

(a) completarea logică a succesiunii *gen-stil*-? prin completarea coerentă a progresiei de amplificare semantică și funcțională, dar și prin integrarea acesteea ca un întreg și (b) realizarea funcției de *element legitimator* pentru întreg sistemul categoriilor structurate până în acest moment.

Altfel spus, ultimul element al întregii ierarhii va completa și definitivă triada superioară, însă funcția cea mai importantă va fi că simultan cu funcționalitatea "locală", limitată, acesta va oferi integritatea întregului sistem, dar și o *legitimitate* suficientă și necesară *fiecărei* categorii pe întreaga verticală. Termenul *legitimitate* se referă atât la *standardizarea* fiecărei categorii în câmpul culturii europene, această procedură împingându-le până la nivelul unei *exemplarități* și *universalități* (geografice sau istorice), cât și la *consensualitatea* necesară realizării acestor deziderate imperative.

Singurul concept elaborat în cadrul culturii europene (nu doar muzicale) care s-ar potrive drept *element legitimator* este *canonul*¹. Cu o accepțiune semantică diversificată de *lege, normă, etalon, regulă* sau *standard*, precum și cu două modele istorice - (a) cultura antichității grecești și (b) cultura creștină a evului mediu, acest concept își dobândește forma asumată teoretic în secolul XVIII², pentru ca ulterior să fie intens dezvoltată și implementată de către romanticii germani în secolul XIX³. Prin extrapolare mai ales a ideii medievale de *canon* cu referire la corpusul de scrieri din Biblie - 39 ale Vechiului Testament și 27 ale Noului Testament, precum și a practicii de *listă* (a sfinților și martirilor), definiția *canonului* artistic se

¹ În acest sens, a se vedea teza noastră de doctorat cu titlul *Canonul muzical european în postmodernitate* (conducător științific - prof. univ. dr. Valentina Sandu-Dediu), susținută la Universitatea Națională de Muzică București, în 19 februarie 2013.

² A se vedea două lucrări, ambele aparținând muzicologului american William Weber: (1) *The Intellectual Origins of Musical Canon in Eighteenth-Century England* și (2) *The Eighteenth-Century Origins of the Musical Canon*, în: *Journal of American Musicological Society*, vol. 47, nr. 3 (Autumn, 1994), pp. 488-520 și, respectiv, vol. 114, nr. 1 (1988), pp. 6-17, sau monografia *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-century England: a Study in Canon, Ritual and Ideology*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

³ Nicholas Cook, *The other Beethoven: Heroism, the Canon, and the Works of 1813-14*, în: *Revista 19th-century music*, nr. 27/1 (2003), pp. 3-24, sau David Chandler, 'One Consciousness', *Historical Criticism and the Romantic Canon*, în: *RON (Romanticism On the Net)*, nr. 17, februarie 2000. O lucrare fondatoare în cercetarea canonului muzical este *A Few Canonic Variations*, de Joseph Kerman, în: *Critical Inquiry*, nr. 10 (septembrie 1983), pp. 107-126.

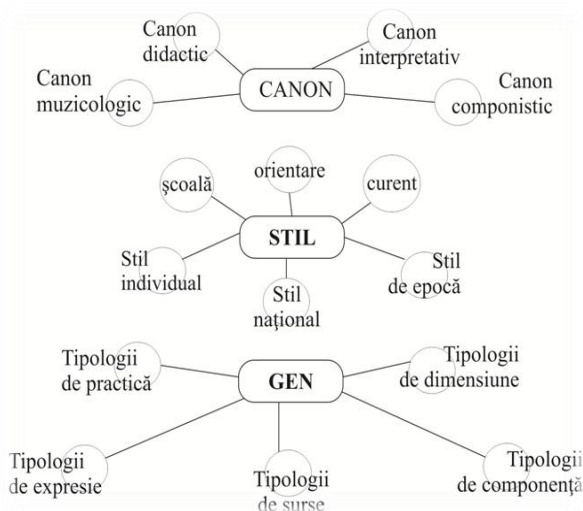
concentrează pe ideea de *listă* de nume (de compozitori) și titluri (de lucrări) legitimate în calitatea lor de referenți cu valoare absolută între limitele unuia sau mai multor cadre cultural-istorice.

Ca și categorii în sine și ca și *câmp taxinomic complex* de ordin superior (în propria triadă, dar incluzând-o și pe cea inferioară), aplicațiile *canonului ca lege* și *standard* se subdivide în câteva "genuri" de activități, acestea din urmă îmbinând cel puțin trei funcții - *formativă* (didactică), *normativă* (creativ-artistică), selecțiile legitimizează de repertorii (canonul didactic, muzicologic și interpretativ) sau mijloace și concepții estetice (canonul componistic) fiind realizate urmând cu strictețe cel de-al treilea criteriu de *includere-excludere* în funcție de *acordul* sau *dezacordul consensual* stabilit la nivel de perioadă istorică (baroc, clasicism, romantism, modernism), grup social (nobilime, burghezie, proletariat și țărănime, cler, militari ș.a.), instituții (ministere, conservatoare, licee și școli de muzică, filarmonici, teatre de operă), organe de propagare (edituri, redacții, agenții de impresariat artistic, case de discuri ș.a.) și conservare (muzee, case memoriale, biblioteci, arhive, fundații ș.a.).

Aplicând reprezentarea categoriei *canonului muzical* pe întreaga istorie a muzicii europene, obținem imaginea unor "valuri" succesive de canonizare a noi și noi stiluri, lucrări, nume de compozitori. Începând cu reforma lui Grigore cel Mare (secolele VI-VII d. Cr.) cu o culminație în secolul IX carolingian, și până la "reforma" atonală a lui Schoenberg, lucrurile s-au succedat într-o ordine care, însă, în mod evident a contrazis una dintre *rațiunile* constitutive ale canonului muzical - valoarea de referent absolut al numelor și titlurilor selectate pentru a fi incluse în listă. Iar succesiunea de nume precum Palestrina și Monteverdi, Bach, Beethoven, Wagner, Debussy, Stravinski și Schoenberg, urmându-le, într-o lume postbelică, Boulez, Stockhausen, Nono și Cage, în fiecare context istoric a fost vorba despre identificarea uneia sau mai multor dominante valorice ca dominante referențiale, în vederea "cartografierii" câmpului de actualitate cu scopul de a-l înrâuri la modul activ.

În consecință, categoria *canonului muzical* a reprezentat o cheie înspre *infiniutul* și *eternitatea* memoriei colective ca și garant al *nemuririi* și *perenității* multrâvnite.

Fig. 9. Imaginea completă a triadei superioare



5. Forma finală, completă.

Două triade: noi elemente și noile lor sensuri

Pornind de la imaginea triadei sintagmatică (pe orizontală) *gen-formă-stil*, pomenită de către compozitorul Vasile Herman în textul lui, prin "alunecări" (extrapolări) succesive ascendente sau descendente, am ajuns la o imagine totalmente nouă și pe care triada sintagmatică nu o sugera nici măcar la modul aluziv: o organizare structurală ierarhică-taxinomică formată din șase elemente constitutive, departajabile în două triade: prima inferioară și, respectiv, a doua superioară. Devine evidentă *incompletitudinea* triadei originare și, în consecință, operanța ei doar *parțială* în câmpul gândirii și practicii muzicale europene.

Pornind de la datul sintagmatic a doar trei elemente - *gen-formă-stil* (ignorând succesiunea incorectă logic, dar și spațial-orizantal, a categoriilor), ajungem la *imposibilitatea* de a explica prin intermediul acestei triade o serie de stări de lucruri și mutații în plan istoric precum (1) accepțiunea particulară a categoriei de *sunet muzical* în cazul culturii muzicale europene și formularea în etape succesive și într-o ordine strictă a succesiunii, a celor patru parametri ai sunetului muzical (înălțime, durată, intensitate și timbru), (2) formularea în etape succesive a celor șapte tipologii de *sisteme de organizare sonoră* (modal-tonal-atonal și monodie-eterofonie-

polifonie-omofonie) sau (3) mecanismul construcției și deconstrucției canonice.

Dată fiind limita superioară a triadei - *stilul*, în cel mai bun caz accedem doar la imaginea succesiunii unor etape *stilistice*, de aici decurgând și confuzia între funcția de *identificare* și *diferențiere* a *stilului* și funcția *valorizantă* a *canonului*, deoarece *stilul* se impune și funcționează doar în virtutea faptului că reprezintă un fenomen deja *canonizat*, adică *inclus* și în nici un caz altfel. Doar categoria *canonului muzical* facilitează înțelegerea mecanismelor extrem de complexe în plan social-instituțional al *incluzerii-excluzerii*, precum și a modului în care funcționează mecanismele *canonizării-decanonizării* în planul dinamicii evolutive în planul mentalităților colective. Tot astfel, și limita inferioară a triadei sintagmatică - *forma*, nu deține posibilități de a răspunde la întrebările referitoare la propriile ei mecanisme generative (spre exemplu, fenomenul armoniei și legitățile sistemului tonal-funcțional în baroc, la clasicii vienezi și la romantici), pentru simplul motiv că *sistemele de organizare sonoră* nu sunt incluse ca *elemente sistemice* în cadrul triadei sintagmatică, fiind "suspendate" într-un "vid" exterior celor trei categorii *gen-formă-stil*.

Nu în ultimul rând, considerăm însăși reprezentarea pe orizontală drept una "viciată" prin irelevanța ei evidentă, atâta timp cât (1) ordinea succesiunii logice-semantică a termenilor este incorectă, (2) în triada sintagmatică sunt prezentate doar trei *categorii*, pe când în realitate este vorba despre trei *câmpuri taxinomice complexe*, iar acest fapt (3) anulează în totalitate potențialul generativ al triadei și duce la o evidentă deformare prin omiterea inadmisibilă a celorlalte trei *categorii taxinomice* precum *canonul*, *sistemele de organizare sonoră* și *sunetul muzical* (incluzând aici și *zgomotul*), câmpuri taxinomice complexe și ele.

Modul în care sunt relaționate elementele triadelor reprezintă extrapolarea modelului prezentat în *Figurile 2 și 3*, unde elementul inferior (*forma*) este înglobat în elementul imediat superior (*genul*), iar ambele, ca inferioare unei următoare categorii superioară, sunt înglobate în categoria *stilului*.

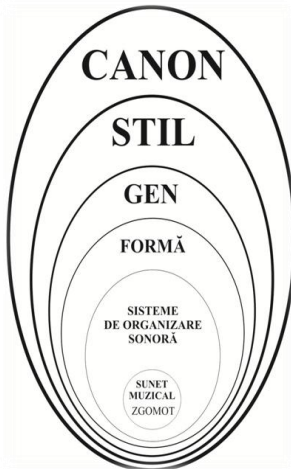
5.1. Reprezentarea "vegetală"- stratificată a celor două triade

În noua imagine avem de a face cu șase elemente, iar în acest caz nu *forma* va reprezenta elementul primar, conotație care nici nu există în triada (sintagmatică) originală, ci *sunetul muzical* în calitate de *element primar (inferior) indivizibil*, chiar dacă nu într-o ordine naturală a lucrurilor, ci în una *consensuală*. Sunetul muzical

este înglobat drept *element de operare* în cadrul tuturor celor șapte tipologii constitutive ale *sistemelor de organizare sonoră*, iar acestea la rândul lor, împreună cu sunetul muzical sunt incluse în categoria superioară a *forme muzicale*. Astfel, accedem la imaginea primei triade, inferioare, de ordin tehnic, a mijloacelor cu care un compozitor "asamblează" o lucrare muzicală. Analogia structurii stratificate cu imaginea "vegetală" a unor legume precum ceapa sau varza ar fi cele mai potrivite aici, chiar dacă până la urmă vom ajunge la imaginea finală a mai multor "ouă" conținute unele în celelalte.

A doua triadă este fundată pe categoria de *gen*, aceasta inclusă în categoria superpoziționată a *stilului*. Iar dacă în triada sintagmatică originară, locul categoriei intermediare o aveau *formele*, fără a se putea prezenta drept "punte" între *gen* și *stil*, în cazul triadei superioare în noua imagine *hexomorfă*, *stilul* își ocupă locul lui firesc între categoria inferioară a *genului* și cea superioară a *canonului*. În locul unei singure triade "deformate", "închise" și, în consecință, "sterile", obținem două triade ordonate într-o succesiune ierarhică de *inferior-superior*, iar lucrurile ar putea fi împinse până la o limită metaforică a celui de-al doilea precept din *Tabla de smarald* al lui Hermes Trismegistul: "Ceea ce este sus este și jos. Ceea ce este jos este ca și ceea ce este sus". Simplul fapt că elementele inferioare sunt asimilabile prin înglobare, deja deschide posibilitatea de a construi "conducte" semantice între categorii ierarhice plasate la niveluri diferite.

Fig. 10. Imaginea sistemului categorial stratificat



5.2. Reprezentarea responsabilității funcționale: imaginea instanțelor

O a doua grilă de interpretare prezintă cele două triade taxinomice într-un mod diferit. Criteriul de relevanță este focalizat pe *funcțiile* categoriilor taxinomice în calitatea lor de "*instanțe*" determinante ale unor anumite stări de *sens* și *ordine*.

Astfel, *sunetul muzical*, poate nu atât în calitatea lui de *element primar indivizibil* al întregului sistem, cât, mai degrabă, ca cel mai mic *câmp taxinomic*, reprezintă unitatea primară *consensuală* prin care este definită natura (specifică) a materiei sonore operabile în câmpul culturii muzicale europene și, mai precis, în cadrul *artei componistice profesionale de tradiție europeană*. Definit la modul sintagmatic, *sunetul muzical* deține funcția de *instanță consensuală privind unitatea primară a materiei sonore*. Dintr-un punct de observație situat în contemporaneitate, anume la acest nivel sunt luate deciziile privind natura materialului sonor - (1) pur: sunet muzical convențional (sonoritatea instrumentelor) sau simulacru electronic; (2) zgomot natural (ambiental, "concret"), convențional (spre exemplu, instrumente de percuție) sau artificial (sinteză electronică) sau îmbinarea lor în diverse grade de "puritate" a amestecului. Este vorba aici despre răspunsul la întrebarea privind natura specifică a materiei sonore: *ce este (materia sonoră)?*

A doua instanță - *sistemele de organizare sonoră*, pot fi calificate drept "filtrare" a materiei sonore deja definite prin "sita" logică-rațională a unui algoritm specific fie de ordin tonal, fie de ordin sintactic. În acest al doilea caz, întrebarea-cheie relevă modul de structurare și articulare - *ce facem și cum folosim (materia sonoră)?* Titulatura sintagmatică a acestei categorii taxinomice este *instanța tipologiilor primare de organizare a materiei sonore*. Deja aici devine evident faptul că manipularea materiei sonore într-o ordine *tonală* sau *sintactică* este determinată într-un mod puternic de natura elementului primar (indivizibil). Opțiunea pentru *sunetul muzical* orientează discursul înspre realizarea potențialului *tonal*, celălalt tip de potențial - *sintactic*, reprezentând "rezerva de salvare" în cazul în care ordinea *tonală* este suprimată. Spre exemplu, suspendarea algoritmului *tonal (tonal-funcțional)* în creația compozitorilor din *A doua școală vieneză* a determinat focalizarea pe gândirea de tip sintactic, în special pe tipologia *polifonică* drept element logic capabil să țină sunetele împreună și să asigure coerență discursului muzical atonal. Puterea structurală a tipului sintactic *polifon* a mers până într-acolo încât a permis susținerea unui discurs muzical în care au putut fi "serializați"

toți cei patru parametri ai sunetului muzical într-o concepție a serialismului integral.

Preferința pentru *sintactic* definește și concepția muzicii stocastice (Xenakis), spectrale (Grisey), logica micropolifonică (Ligeti) sau minimalistă (Reich, La Monte Young, Riley, Glass). O și mai puternică relevare a opțiunii pentru *sintactic* în detrimentul celui *tonal*, poate fi observată odată cu opțiunea tot mai puternică pentru *zgomot*, de unde putem trage realizarea o diferențiere a celor două tipologii de *organizare sonoră*: (a) sistemele de organizare *tonală* reprezintă nivelul tehnicilor superioare de operare cu materia sonoră, pe când sistemele de organizare *sintactică* se prezintă ca nivel primar de formulare a "țesăturii" ("grosime", "consistență", "colorație" etc.) posibil de obținut din masa amorfă a sonorului. La acest nivel, în special în cazul *monodiei* și *eterofoniei*, încă se mai poate vorbi despre tipologii *naturale*, *spontane*, *nedeterminate* logic-rațional, caracteristice în special pentru culturile muzicale tradiționale, orale, anonime și neinstituționale. În cazul *polifoniei* și *omofoniei*, însă, este vorba despre tehnici componistice profesionale, consensuale, de organizare a materiei sonore.

Categoria *formelor* poate fi înțeleasă ca *instanță* responsabilă de *organizarea și controlul structural al discursului* muzical. Calitatea *discursivă*, de articulare "prin" timp, definește tipologiile structurale formulate și standardizate pe parcursul evoluției istorice a gândirii muzicale europene. La acest nivel deja devine posibilă relevarea unei gândiri *arhetipale*, atâta timp cât principiile (1) *binar* (bistofic mic și mare) și *ternar* (mic și mare) sunt succedate (și oarecum definite) de prezenta (2) arhetipurilor *rotației* (rondo) și *transformării* (variațiunile), peste care se suprapun (3) grupul formelor sintetice organizate în jurul conceptului structural-procesual de *sonată* și (4) formele *ciclice* (succesiunea părților în cadrul unor constituiri ciclice - suita, concertul, simfonia etc.).

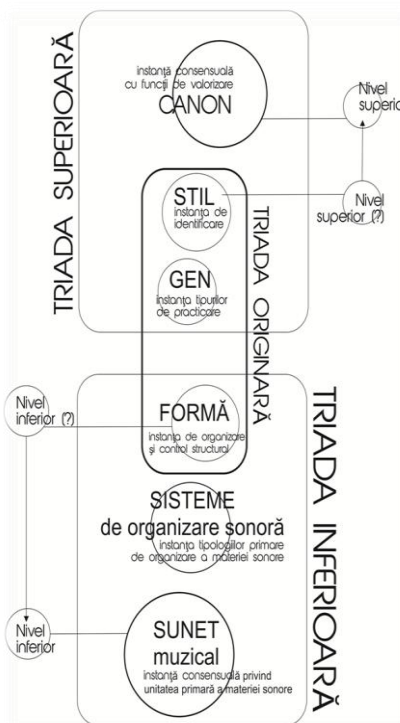
Triada inferioară reprezintă, în fapt, elementele constitutive ale "laboratorului" componistic, aici fiind vorba despre mijloacele tehnice implicate la modul direct în "scrierea" unei lucrări muzicale. Imaginea "laboratorului" o putem asocia mai degrabă cu *spațiul interior* (subsol, labirint, chilie, sanctuar ș.a.), cu spațiul "intrauterin" sau cu funcția "gestație" (uter) și "coacere" (sobă), un laborator alchimic sau atelier meșteșugăresc, însă redecorat în brutărie sau fierărie în egală măsură.

Triada superioară, însă, este "responsabilă" cu orientarea rezultatului obținut înspre spațiul *exterior* al existenței sociale și realizarea acestuia în termenii pe care acesta le impune drept determinante cu valoare absolută. Putem, astfel, imagina un spațiu în

care constituentele "anatomice", "fiziologice", dar și "psiho-afective" ale lucrării muzicale vor fi reformulate în coduri de acces înspre o comunitate nedefinită cantitativ de receptori-auditori. Altfel spus, *subiectivitatea inaccesibilă* (lucrarea muzicală) a compozitorului va fi reformulată în codurile unei *accesibilități optime* în planul conștiinței publice (persoanele, organele sau instituțiile publice responsabile cu "adaptarea" semantică a lucrării la capacitatea de percepție a societății)¹.

Chiar dacă obligativitatea consensualității se impune deja de la nivelul *sistemelor de organizare sonoră*, toate trei categorii ale triadei superioare sunt definibile la modul exclusiv prin stările evolutive ale consensului profesional-colectiv-instituțional. Astfel, *genul muzical* se prezintă drept *instanța responsabilă cu tipurile de practicare socială* a muzicii, *stilul* reprezintă *instanța responsabilă cu identificarea și diferențierea* calitativă de ordin *ideologic-estetic*, iar *canonul* își asumă controlul asupra procedurii de *includere-excludere* ca *instanță consensuală cu funcție de valorizare* (pozitivă/incluzere sau negativă/excludere).

Interpretate astfel, atât sensul izolat al fiecărei triade în parte, precum și sensul lor relațional, adoptă imaginea unui sistem de vase comunicante, cu o deplasare organizată a



¹ Această situație ar putea fi înțeleasă și ca "deformare" a concepției compozitorului fie în sensul unei *intoleranțe* din partea publicului (Bizet, Schoenberg, Stravinski, Varèse ș.a.), fie în sensul unei *accepțiuni* entuziaste (Beethoven, Verdi, Brahms, Ceaikovski, Wagner, Rahmaninov), fie în sensul unei atitudini "*oscilante*" (Berlioz, Hugo Wolf sau Mahler). Această relaționare conflictuală între imaginarul individual al compozitorului și imaginarul colectiv al societății poate fi urmărită în întregul ei dramatism lecturând, în special, scrisorile sau jurnalele compozitorilor. Scriserile epistolare ale lui Ceaikovski sau Mahler reprezintă documente relevante în acest sens.

conținuturilor în ambele sensuri (ascendent-descendent), acest fapt garantând posibilitatea unei reformulări contextual-istorice de ordin tipologic sau estetic, a fiecărui element constitutiv al celor două triade.

(Fig. 11. Sistemul categorial în imaginea *instanțelor* funcționale)

6. Imaginea de sinteză a întregului sistem taxinomic

Imaginea completă a întregului sistem imediat trimite cu gândul la o structură vegetală de arbore. Ori, metaforele se succed într-un mod aproape spontan, cu o focalizare implicită pe imaginile Iggdrasilului nordic sau ale copacului sefirotic cabalistic. Fie că este vorba despre cele nouă lumi înșirate pe tulpina frasinului cosmic (Ásgard, Midgard, Niflheim sau Nibelheim ș.a.), fie despre cele zece sefire (de la Malkhut la Keter), analogiile se aliniază într-un mod empatic la imaginea celor șase "lumi" sau "sefire" ale "arborelui" gândirii muzicale, practicile fiind incluse aici ca și forme obiective de realizare faptică a categoriilor gândirii.

Natura structurării celor șase categorii într-o ordine ierarhică-taxinomică presupune că întregul sistem este străbătut de energia legitimatoră a categoriei superioare care este *canonul muzical*. Este și firesc ca lucrurile să se articuleze anume în acest sens, deoarece doar astfel, deținând un *coeficient canonic* drept "act" de accepțiune consensuală, de această dată *conceptele gândirii muzicale* intră în uzul general, devenind *termeni* ai unor "dicționare" profesionale de epocă și doar astfel putând fi asigurată continuitatea și transmisibilitatea unor tradiții componistice și interpretative, comprehensibilitatea și accesibilitatea lucrărilor muzicale pentru noi și noi generații de auditori.

Doar datorită acestei atitudini *canonice* poate fi vorba despre o "genealogie" culturală, iar cultura însăși poate fi reprezentată în calitatea ei de "bancă genetică", în care prin selecția *canonică* sunt depozitate "genomurile" exemplare prin care poate fi constituit și susținut "marele lanț al gândirii", dar și "marele lanț al ființei" (Lovejoy¹).

După cum am observat mai sus, toate șase categoriile taxinomice reprezintă specificul *artei componistice profesionale de tradiție europeană* (Konen) sau, altfel spus, aparțin sistemului de gândire a compozitorului. În acest sens, există o scriere exemplară

¹ Arthur O. Lovejoy, *Marele lanț al ființei*, Editura Humanitas, București, 1997.

intitulată *Gândirea muzicală* și aparținând compozitorului Pascal Bentoiu, unde el afirmă direct: "... nu cumva partea cea mai prețioasă a unei analize nu stă în descrierea obiectului, ci în înțelegerea naturii deciziilor luate de compozitor? Dacă da, atunci se poate ridica întrebarea a doua, destul de impertinentă: cine poate într-adevăr *înțelege* decizii de acest fel dacă nu cei care s-au obișnuit printr-un antrenament îndelungat să ia ei înșiși decizii în nume propriu? [...] De aceea nu mă sfiesc să trag concluzia: nici un muzicolog din lumea aceasta nu l-a înțeles pe Beethoven cum l-au înțeles Schubert, Berlioz, Schumann ori Brahms. Că este așa o dovedesc operele acestor geniali urmași *muzicali* ai titanului de la Bonn."¹ Dacă situația se prezintă chiar așa cum o descrie celebrul compozitor român, atunci nu mai poate fi înțeleasă rațiunea de a fi a interpreților și muzicologilor, decât în calitatea lor de "servitori" ai compozitorului, ceea ce într-un mod evident este absurd.

Într-un alt sens, dacă situația se prezintă chiar așa cum o descrie Pascal Bentoiu, atunci textul intitulat *Gândirea muzicală* s-ar putea să se prezintă drept o succintă descriere *taxinomică* a mijloacelor folosite așa cum le *concepe*, adică le *gândește* și le *înțelege*, un compozitor. Capitolele se succed după cum urmează: după o 1. *Introducere* urmează 2. *Materialele și spațiul*, 3. *Categoriile gândirii muzicale*, 4. *Conceptul ritmic*, 5. *Conceptul melodic*, 6. *Dimensiunea polifonică*, 7. *Conceptul armonic*, 8. *Conceptul timbral*, 9. *Forma și formele* și 10. *Gîndirea muzicală*.

Dacă acestea sunt categoriile gândirii unui compozitor, instrumentele lui de lucru descrise de către Pascal Bentoiu cu o remarcabilă cunoaștere a detaliilor, dar și cu un admirabil fler narativ, concluziile sunt evidente.

Autorul cărții nu vorbește nimic despre *canonul muzical*, deși anume pentru un compozitor aceasta ar fi categoria cea mai importantă de luat în seamă. Succesiunea capitolelor deși respectă logica unei evoluții conceptuale de la *primar-general* la *sintetic-specific*, o anumită ordine - de ierarhie, de succesiune, de relaționare a categoriilor în interiorul unui sistem articulat coerent nu este observabilă decât cu anumite dificultăți.

Dacă putem alătura, spre exemplu, capitolele 4 (Conceptul ritmic) și 5 (Conceptul melodic) în interiorul unui grup taxinomic, atunci elementul lipsă ar fi *conceptul armonic*, deoarece ca și în cazul succesiunii conceptuale sintagmatice *gen-formă-stil*, și în acest caz ar fi vorba despre o succesiune conceptuală sintagmatică *melodie-*

¹ Pascal Bentoiu, *Gândirea muzicală*, Editura Muzicală, București, 1975, pp. 215-216.

armonie-ritm. Însă armonia nu apare decât în capitolul 7 (Conceptul armonic) și de abia după consumarea capitolului 6 (Dimensiunea (?) polifonică - și nu Conceptul polifonic - O.G.). Ambele concepte - polifonic și armonic, fac parte din câte unul din cele două tipologii ale *sistemelor de organizare sonoră*, doar că ele nu reprezintă concepte de același ordin: atâta timp cât *polifonia* este o tipologie legitimă a *sistemelor de organizare sintactică*, *armonia* reprezintă o constituentă a tipologiei *tonal-funcționale* din *sistemele de organizare tonală*.

După aceste două neconcordanțe, totalmente surprinzător apare Capitolul 8. Conceptul timbral, însă nu cu referire la elementul primar indivizibil care este *sunetul muzical*, ci la potențialul *coloristic* și, implicit, *sintactic* pe care îl deține parametrul timbrului¹. Capitolul 9. Forma și formele apare ca și continuare logică a teoriei timbrurilor, iar capitolul 10. Gândirea muzicală, autorul se lansează direct într-o serie de concluzii privind aspectele procedurii analitice.

Iar această diferență între *structurarea empirică*, în funcție de consecuția logică a priorităților procedurale componistice, și *structurarea analitică-sistematică* în funcție de consecuția acumulărilor de sens și putere funcțională de înrăurire, ne determină să admitem două lucruri: (1) sistemul propus de Pascal Bentoiu reprezintă o sumă de reflecții și într-un mod evident, nu are nici o pretenție analitică-sistematică, după cum afirmă chiar autorul în *Avertisment*: "Lucrarea de față este un eseu, adică o *încercare*"² și (2) chiar dacă triada propusă de Vasile Herman și "încercarea" taxinomică a lui Pascal Bentoiu descriu un *sistem al gândirii* și al *mijloacelor* necesare meseriei de compozitor, imaginea câmpului ierarhic-taxinomic formulat prin alăturarea a două triade relaționate se referă la altceva și, în același timp, la ceva mai mult decât doar *arta componistică profesională*³.

¹ "Dacă Mozart reprezintă punctul de maximă cristalizare a funcționalității timbrale (? - O.G.), Berlioz înseamnă fără îndoială începutul glorios al emancipării timbrurilor (?) și al exploatării lor intensive pe linia adevăratei substanțialități muzicale.

² Pascal Bentoiu, *Op. cit.*, pag. 7.

³ Ambele scrieri, *Originile și dezvoltarea formelor muzicale* de Vasile Herman, precum și *Gândirea muzicală* de Pascal Bentoiu, două mici cărți mari, au reprezentat două puncte de reper în conceperea prezentului studiu. Lectura și re-lectura acestor două texte esențiale mi-au "formatat" și "calibrat" terminologia și imaginea sistemică asupra câmpului de categorii ale gândirii muzicale și, în consecință, reprezintă două "pietre de temelie" în înțelegerea fenomenului muzical în general, dar și a categoriilor analitice ale acestuia în special. De o importanță majoră în evoluția mea profesională a fost miza majoră pe *factorul înțelegerii* muzicologice a muzicii, rațiune fondatoare și aspect definitoriu ale ambelor discursuri analitice. Textul studiului nostru reprezintă, astfel, un omagiu și un semn de profundă recunoștință pentru aceste două mari personalități ale culturii muzicale românești - Vasile Herman și Pascal Bentoiu.

Muzica nu reprezintă produsul exclusiv al compozitorilor. Nevoia de muzică și capacitatea de a genera sonoritate organizată ține de o nevoie primordială de valorizare a unor conținuturi specific *umane* și în această situație nu poate fi vorba despre *segregare*, spre exemplu, pe criterii de "proprietate" profesională asupra muzicii. Muzica este concepută de către oameni, pentru oameni și despre oameni și în acest sens putem doar imagina un imens "bazin" arhetipal de unde erupe nevoia nu doar de frumos sau sublim, ci de muzica însăși.

În textul nostru este vorba despre tentativa de "cartografiere" a unui teritoriu al muzicii, atât în accepțiunea ei de produs al culturii și mentalității europene, cât și în imaginea unui ansamblu de categorii constitutive ale istoriei artei muzicale. Și anume în acest sens, încercarea noastră de explorare și structurare taxinomică a muzicii ca *realitate, lume și ființă*, adică a sensurilor *ontologice* specifice gândirii și practicii muzicale, își găsește justificarea și legitimarea atât într-o imagine "vegetală", "arborescentă", cât și în calitatea ei de pretext pentru o abordare de profunzime.

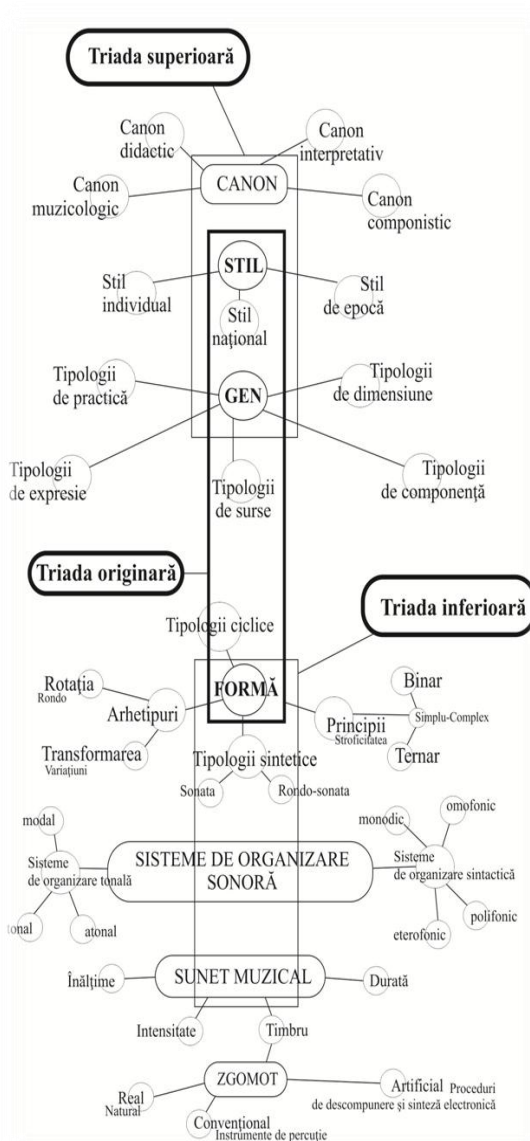
Intuirea unei structuri de profunzime determină nevoia unei structurări cât mai riguroase, semantic și taxinomic, a tuturor categoriilor *gândirii muzicale* (europene).

Accesul la un nivel mai adânc al interacțiunilor etimologice poate fi dobândit doar în urma edificării unui sistem categorial care pe lângă faptul că ar funcționa ca un "organism" articulată viu, ar putea oferi explicitări pentru mai toate situațiile problematice pe care le-ar genera interogațiile muzicologice de ordin sistematic sau istoric.

Un alt motiv pentru care devine atât de importantă și necesară intuiția unui nivel mai profund decât sistematica explicită a celor două triade, este faptul atât de evident că oricât de utilă analitic s-ar dovedi a fi acestea, în contemporaneitatea muzicală ele deja reprezintă un artefact "muzeal", deoarece în nici un caz nu am mai putea afirma că toate cele șase categorii reprezintă starea actuală a gândirii muzicale, cel puțin în practicile de substanță componistică profesională europeană.

Trecute prin "filtrele" evaluative ale gândirii de tip postmodern, întreg sistemul categorial se prezintă ca fiind *viciat* anume prin statutul *consensual* obligatoriu al fiecărei categorii, iar *consensualitatea* se adevărește a fi nu atât o dovadă a *universalității* obligatorii, cât un sinonim al termenului de *metanarațiune*, un instrument de *dominare și control* sau, cu alte cuvinte, al *excluderii* tuturor categoriilor care nu corespund celor șase definiții consfințite în cultura muzicală europeană drept *canonice*.

Fig. 12. Imaginea completă a sistemului categorial



Astfel, sistemul taxinomic al celor două triade relaționate își relevă *relativitatea* și caracterul *limitat* în ceea ce privește aplicabilitatea lui. Fiind perfect funcțional, cu rezultate relevante, și aplicabil gândirii și practicilor muzicale până spre sfârșitul anilor '60 - începutul anilor '70, întreg sistemul "*implodează*" odată cu emergența gândirii și practicilor muzicale postmoderne. Este vorba aici despre relevarea caracterului *metanarativ* și în egală măsură *idiosincratic*, redundant și exclusiv, al conceptelor elaborate în decursul celor aproximativ nouă secole de practică muzicală componistică europeană. Valabilă strictamente în limitele culturii continentului european, categoria *canonului* își dovedește *slăbiciunea* în cadrul suspendării delimitărilor culturale în planul unei culturi *mondialiste*, globalizante, și, în consecință, este *fisurată* și se *fragmentează* într-o aglomerație de ansambluri micro-canonice. Nici conceptul *stilistic* nu mai reprezintă un indiciu al *superiorității* culturale, fiind "detronat" prin efortul cumulat al lui Berio și Schnittke. La rândul lor, *genurile* muzicale *implodează* și ele drept consecință a supraproduției tipologice, care evident determină o ștergere a delimitărilor de specificitate în urma unui tot mai pronunțat dinamism al interacțiunii, *metisajului* sau *hibridizării*. *Formele* muzicale nu-și mai păstrează specificul nici ele, cedând în favoarea strategiilor de *modelare procesuală*, iar faptul că "trendul" *minimalist* a devenit, împreună cu opțiunea pentru *sonorism*, o următoare dominantă sintactică, după modalismul antic, medieval și renașcentist, după tonal-funcționalismul barocului, clasicismului vienez și romantismului, după opțiunea atonală-dodecafonică-serială și a serialismului total, pune în incapacitate totală orice încercare de a gândi "șuvoiul" sonor (Cage) în termenii unor structuri discrete. *Sistemele de organizare sonoră* sunt destructurate în direcția opțiunii prioritare pentru *sintactic* în defavoarea *tonalului*, iar *sunetul muzical* deja demult este "amplificat" prin emergența activă a *zgomotului* și a orientării înspre *ontologic-ambiental* în defavoarea *psiho-afectivului*.

Iar acest proces al deconstrucției aproape totale a valorilor cândva exclusive a *artei componistice profesionale de tradiție europeană*, relevă cu o și mai mare putere intuiția unor structuri stabile, bazice și prin acest fapt inamovibile, care nu ar ține de *relativitatea* și *provizoratul* unor formulări istorice-conjuncturale ale gândirii și practicii artistice, ci ar ținti undeva mult mai adânc, înspre universalismul de această dată real al unor structuri arhetipale ale umanului.

Atâta timp cât structurile *canonice* convenționale ale gândirii muzicale devin disfuncționale și nu mai satisfac imperativul corelării cognitive la realitatea imediată, este explicabilă nevoia de a releva,

prin intermediul unei formulări coerente și pertinente în egală măsură, atât un set de categorii, cât și unul de sensuri și interpretări ale acestora, care ne-ar repune în acord cu realitatea (culturală, artistică, muzicală) în care existăm de fapt.

7. Concluzii

Reformularea prin extindere a triadei sintagmatiche primare *gen-formă-stil* (Vasile Herman) în două triade relaționate - superioară *canon, stil, gen* și, respectiv, inferioară - *formă, sisteme de organizare sonoră, sunet muzical*, determină o serie de mutații atât în definirea întregului câmp al gândirii și practicilor muzicale, cât și o necesară redimensionare semantică, structurală și funcțională, în ceea ce privește reprezentarea fiecăruia din cele șase elemente. Privită din optica triadei duble, definitive și complete, triada sintagmatică originară se dovedește a fi una *incompletă* și "deformată" printr-un *dezechilibru* evident între încărcătura semantică și posibilitățile funcționale ale celor trei elemente - *gen-formă-stil*. Chiar și restructurarea succesiunii categoriilor nu aduce starea necesară de echilibru, chiar și în imaginea în care *genurile* reprezintă punctul de simetrie între *forme* și *stiluri*. Chiar din contră, noua imagine relevă cu o și mai mare acuitate *eterogenitatea* funciară, *ontologică*, între calitatea de corelativ *tehnic-aplicat* a conceptului de *formă* ca și *câmp taxinomic complex* și intrinsec procesului de compoziție ca spațiu de "laborator" de creație, și calitatea *publică*, de conexiune cu *existența comunitară* a muzicii pe care o asigură conceptele de *gen* și *stil* în calitatea lor de corelative *ideologice-estetice*. Incompletitudinea și starea deformată a fondului conceptual-analitic determină într-un mod direct și incompletitudinea și starea deformată a imaginii obținute prin intermediul acestui instrumentar.

În primul rând, restructurarea unei triade în altele două oferă o mult mai puternică și precisă *focalizare* pe imaginea fenomenelor muzicale (structural și istoric), de aici decurgând și o reprezentare analitică mult mai puternică și mai precis corelată, chiar dacă și în calitate de ipoteză, la fenomenul studiat. Un spor de informații analitice determină și nevoia unei revizuirii critice a datelor obținute prin intermediul unor instrumentele analitice mult mai puțin precise.

În al doilea rând, reformularea mult mai detaliată a sistemului de categorii analitice (într-un sens muzicologic al termenului) determină o mai mare *permeabilitate* a întregului sistem în ceea ce privește *inclusiunea* unor concepte suplimentare în calitatea lor de categorii precum *canonul, sistemele de organizare sonoră și sunetul muzical*.

Tot astfel, considerarea triadei sintagmatiche originare *gen-formă-stil* drept reprezentativă pentru *muzica* însăși suportă cel puțin două ajustări semantice necesare: (1) triada originară nu reprezintă o valoare *universală* pentru gândirea muzicală ca și concept și poate fi considerată doar prin intermediul aplicării ei *limitate* doar la contextul culturii muzicale europene și (2) în interiorul contextului european, triada sintagmatică nu este aplicabilă doar pentru tradiția *artei componistice profesionale*, atâta timp cât cele trei categorii sunt aplicabile și în arta *interpretativă*, iar pe de altă parte lipsa *notației* (cultura orală), precum și lipsa unor consemnări istorice (cultura anonimă), nu anulează valențele componistice-interpretative în cazul unor muzicieni aparținând altor tradiții de practicare a muzicii. Cu alte cuvinte, conceptul de gândire și practică muzicală nu reprezintă un monopol al *artei componistice profesionale* (scriptică, individualistă și instituțională).

În al patrulea rând, pe lângă faptul că în imaginea celor două triade relaționate avem de a face cu mai multe elemente, însăși raportarea acestora între ele prezintă mult mai multe grade de libertate în ceea ce privește "împrumutul" atributelor și "circulația" mult mai liberă a sensurilor între toate nivelurile ierarhice. Acest fapt redimensionează și înțelegerea constituirii morfologice a fiecărei categorii în parte doar prin aportul tuturor celorlalte categorii, deoarece apartenența la un sistem taxinomic-ierarhic reprezintă nu doar o simplă enumerare de elemente, ci o expunere ordonată logic atât a categoriilor constitutive în calitatea lor de "organe", cât și a întregului sistem categorial drept "organism".

Focalizându-ne pe categoria de *gen*, putem observa că toate tipologiile de gen sunt realizate printr-un împrumut de atribute. Spre exemplu, criteriul *sursei*, prin care departajăm sonoritatea vocală de cea instrumentală, precum și, în general, muzica vocală de cea instrumentală, are ca atribut de bază parametrul *timbrului* "împrumutat" de la categoria *sunetul muzical*.

Tot astfel, atunci când este vorba despre genurile muzicii *polifonice* putem constata un următor "împrumut", de această dată de la *sistemele de organizare sonoră* (grupul *sintactic*). Genul, și nu forma, de *fugă* este un exemplu relevant în acest sens, deoarece este vorba mai degrabă despre tipologia sintactică de *contrapunct* și în nici un caz despre un tipar formal.

Este binecunoscută interferența între *gen* și *formă* pe baza numitorului comun al tipologiei de *sonată*. Acest "împrumut" terminologic riscă să deruteze, iar situația poate fi soluționată doar dacă aliniem termenul *sonată* la termenul *suită*, reieșind cu claritate că nu este vorba decât despre structurarea *ciclică* a *părților* unei

lucrări muzicale și nu a *articulațiilor* constitutive unei singure părți a acesteia.

Relaționarea cu *stilul* determină un "împrumut" în ceea ce privește formularea și sortarea pe criterii de identificare și diferențiere, de izolare a unui ansamblu de parametri specifici în vederea stabilizării lor drept reprezentative pentru definiția particulară a *genului* caracteristic unei anumite epoci istorice a muzicii. Accentul ultim de confirmare valorică a alegerilor *stilistice* în câmpul tipologiilor de *gen* îl aduce categoria *canonului muzical*. Amândouă categoriile - *stil* și *canon*, reprezintă două *racorduri* sociale-istorice, precum și mecanisme de fixare a unui ansamblu precis, standardizat, de tipologii de *gen* la o anumită perioadă istorică. Astfel, tipologii de *gen* precum *suita*, *concerto grosso* sau *trio-sonata* reprezintă într-un mod evident epoca barocului muzical, pe când tipologii precum *simfonia*, *concertul*, *cvartetul* sau *sonata* sunt standardele sacrosancte ale perioadei clasicismului vienez. Este interesant de remarcat că relevanța toponimului de *gen* scade odată cu înaintarea înspre modernism, iar începând cu perioada postmodernă, însuși conceptul de *gen* devine hiperpermeabil la proceduri de *hibridizare*, adică la proceduri de "diluare" și, până la urmă, anulare nu atât a specificității, ci a ideii însăși a *genului muzical*.

Și în final, rămâne intuiția unei neliniști în ceea ce privește insuficiența și irelevanța tot mai evidentă a modelelor de definire și clasificare a *genurilor muzicale*, prin recurgerea exclusivă la metodologia taxinomică a *listei* de criterii tipologice. Pe lângă faptul că aceasta din urmă se dovedește destul de mecanicistă și capabilă să producă polemici, precum și nesfârșite și noi forme de sistematizări, ea reflectă nu altceva decât aceeași convingere și mândrie iluministe în puterea și utilitatea rațiunii de a supune natura prin reducerea acesteia la imaginea unui sistem de elemente ordonate.

Neliniștea provine din "freamătul" etimologiilor care contrazic într-un mod flagrant virtuțile și convingerile oricărui sistem taxinomic, oricât de convingător în aparență ar fi structurat acesta. Iar etimologiile, la rândul lor, sunt nu altceva decât o formă potențial sesizabilă a unui "freamăt" sau a unei "șoapte", "murmurul" urzelii arhetipale țesute undeva dincolo de pragul conștiinței noastre colective.

Bibliografie

Monografii:

- ASAFIEV, Boris (Igor Glebov), *Ghid de concerte. (Dicționarul celor mai necesari termeni muzical-tehnici)* [Путеводитель по концертам (Словарь наиболее необходимых терминов и понятий)], Petrograd, 1919
- AUNER, Joseph, *Music in the Twentieth and Twenty-first Centuries*, W. W. Norton and Company, New York-London, 2013
- BENTOIU, Pascal, *Gândirea muzicală*, Editura Muzicală, București, 1975
- BUKOFZER, Manfred, *Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach*, New-York, W. W. Norton & Co, 1947
- CITRON, Marcia J., *Gender and the Musical Canon* (Cambridge University Press, 1993)
- DAHLHAUS, Carl, *L'Idée de la musique absolue* (traducere din germană de Martin Kaltenecker), Editura Contrechamps, Genève, 2006
- DURAND, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarii* (Editura Univers Enciclopedic, București, 1999)
- HERMAN, Vasile, *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*, Editura Muzicală, București, 1982
- HOLOPOVA, Valentina, *Factura* [Фактура], Editura Muzika, Moscova, 1979
- MEYER, Leonard B., *Style and Music. Theory, History and Ideology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989
- NAZAIKINSKI, Evgheni, *Stil și gen în muzică* [Стиль и жанр в музыке], Centrul editorial umanitar VLADOS, Moscova, 2003
- PISTON, Walter, *Orchestrația* [Оркестровка] (traducerea în rusă de K. N. Ivanov), Editura Sovetski kompozitor, Moscova, 1990
- REYNOLDS, Simon, *Retromania: Pop Culture's Addiction to its Own Past*, Faber & Faber, 2011
- TIULIN, Iuri, *Teoria facturii muzicale și a figurației melodice* [Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации], Editura Muzika, Moscova, 1976
- WEBER, William, *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-century England: a Study in Canon, Ritual and Ideology*, Oxford, Clarendon Press, 1992

Teze de doctorat:

- Oleg Garaz, *Canonul muzical european în postmodernitate* (susținută în 19 februarie 2013, conducător științific - prof. univ. dr. Valentina Sandu-Dediu), Biblioteca Universității Naționale de Muzică București

Studii în culegeri/articole în dicționare:

- Nicholas Cook, *The other Beethoven: Heroism, the Canon, and the Works of 1813-14*, în: *Revista 19th-century music*, nr. 27/1 (2003)
- Edison Denisov, *Particularitățile tehnicii de compoziție a lui Claude Debussy* [О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси], în: *Problemele formei muzicale* [Вопросы музыкальной формы], fascicolul 3, Editura Muzika, Moscova, 1977
- Oleg Garaz, *Teoria și fenomenul compresiei stilistice*, (revista *Muzica*, București, nr. 2-3/2013)
- Oleg Garaz, *Muzicologia ca bucurie a unui joc textual asumat: ideea scenariilor de modelare conceptuală* (Introducere la Partea II), în: *Exerciții de muzicologie* (Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2014)

Oleg Garaz, *Sensul arhetipal al relației bitematice din modelul compozițional de Allegro de sonată*, în: Oleg Garaz, *Exerciții de muzicologie*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2014

Joseph Kerman, *A Few Canonic Variations*, în: *Critical Inquiry*, nr. 10 (septembrie 1983)

Valentina J. Konen, *Speciile artistice-muzicale ale secolului XX (spre formularea problemei)* [Музыкально-творческие виды XX века (к постановке проблемы)], în volumul: *Studii despre muzica de peste hotare* [Этюды о зарубежной музыке], Editura Muzika, Moscova, 1975

Anatoly Milka, *Câteva probleme ale elaborării și configurării formale în suitele lui J. S. Bach pentru violoncel solo* [Некоторые вопросы развития и формообразования в сюитах И. С. Баха], în: *Probleme teoretice ale formelor și genurilor muzicale* [Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров], (ed. L. Rappoport, red. gen. A. Sohor și I. Holopov), Editura Muzika, Moscova, 1971

Ștefan Niculescu, *Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore și raporturile lor cu eterofonia*, în: *Studii de muzicologie*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1972, vol. VIII

Ștefan Niculescu, *Eterofonia*, în: *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980

Ștefan Niculescu, *O teorie a sintaxei muzicale*, în: *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980

Ivan I. Sollertinski, *Tipologii istorice ale dramaturgiei simfonice* [Исторические типы симфонической драматургии], în: *Studii istorice* [Исторические этюды], Editura muzicală de stat, Leningrad, 1963

Jim Samson, articolul *Genre*, în: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. a II-a, Macmillan & Co, London, 2001, vol. III

Alfred Schnittke, *Observații asupra polifoniei orchestrale în Simfonia a IV-a de D. D. Șostakovič* [Заметки об оркестровой полифонии в 4-й симфонии Д. Д. Шостаковича], în: *Muzica și contemporaneitatea* [Музыка и современность], fascicul 4, Moscova, 1966

Alfred Schnittke, *Unele particularități ale conducerii de voci orchestrale în lucrările simfonice ale lui D. D. Șostakovič* [Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д. Д. Шостаковича], în: *Dmitri Șostakovič* [Дмитрий Шостакович], Moscova, 1967

Alfred Schnittke, *Particularitățile conducerii de voci orchestrale în lucrările timpurii ale lui Stravinski* [Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского], în: *Muzica și contemporaneitatea* [Музыка и современность], fasciculul 5, Moscova, 1967

Sergei Slonimski, *"Cântecul pământului" de Gustav Mahler și problemele polifoniei orchestrale* ["Песнь о земле" Г. Малера и вопросы оркестровой полифонии], în: *Problemele muzicii contemporane* [Вопросы современной музыки], Leningrad., 1963

William Weber, *The Intellectual Origins of Musical Canon in Eighteenth-Century England*, în: *Journal of American Musicological Society*, vol. 47, nr. 3 (Autumn, 1994)

William Weber, *The Eighteenth-Century Origins of the Musical Canon*, vol. 114, nr. 1 (1988)

Dicționare:

Julius Pokorny, *Indogermanisches Etymologisches Woerterbuch*, Francke, Bern, 1959
Dicționar explicativ al limbii române (ediția a II-a revăzută și adăugită), Editura Univers Enciclopedic Gold, 2009

Webografie:

David Chandler, 'One Consciousness', *Historical Criticism and the Romantic Canon*, în: *RON* (Romanticism On the Net), nr. 17, februarie 2000