

STUDII

„Genurile” istorice sociale versus genurile istorice muzicale

De la tradițiile originare la cultura maselor (II)

Oleg Garaz

(continuare din nr. 5 / 2016)

Etapa a treia: infantilizarea

În calitatea lor de arhetipuri, cântecul și dansul dețin un spectaculos potențial (re)generativ care le asigură o istorie pornind din timpuri imemorabile și, în același timp, le permite revenirea și instaurarea drept gen dominant în muzica secolului al XX-lea. După o primă etapă a culturii maselor de maturi proletari răsturnând guverne (1917) și ulterior, într-o a doua etapă, următoarele generații de maturi construind fie socialismul în URSS, fie un imperiu paneuropean în cel de-al III-lea Reich german, începând cu anii '50 ai aceluiași secol, ia naștere o a treia cultură a maselor, una nemaiîntâlnită în toată istoria omenii – *cultura maselor de adolescenți*. În atmosfera Războiului rece declanșat între foștii aliați (URSS și țările democrațiilor occidentale), în contextul radicalizării avangardelor muzicale a anilor '40-'50, elitizarea jazzului care după perioada *bebop* intră în etapa *cool* și ulterior *free*, erupția natalității de după încheierea celui de al Doilea Război Mondial determină o spectaculoasă răsturnare demografică și scoate în prim-planul existenței sociale un nou tip de actant –

adolescentul. De această dată criteriul accesibilității nu rezidă în reformularea pe criteriu de apartenență la clasă socială, de la elite înspre mase, ci în totalitate pe criteriul vârstei. Cultura maselor de tineri emerge și se impune – deja la nivelul anilor '50 – drept o determinantă esențială de reformulare a rhythm'n'bluesului în rock'n'roll ca și contrapondere conceptuală față de cultura canonului clasic și avangardist, față de jazzul intelectual-experimental și în general față de arta „înregimentată” comercial a marii industrii culturale. Adolescenții își formulează cultura într-un ambient deja pregătit s-o primească, s-o asimileze și s-o și articuleze prin convergența tuturor mijloacelor deja elaborate anterior cu scopul *masificării*. Transformarea imaginii sociale de la una stratificată (după modelul *castelor* religioase sau profesionale din India sau a gildelor europene medievale de meșteșugari) în una tot mai omogenă determină o reformulare radicală a imaginației și percepției, a sensibilității și interacțiunii, iar în planul gândirii și practicii muzicale produce efecte de dislocare a artei înalte în favoarea *genurilor populare* cu o puternică, dacă nu și exclusivă, bază pe genul de *cântec* și pe tipologiile coregrafice ale *dansului de societate*. Astfel, dacă într-o societate stratificată (Ev Mediu, Renaștere sau Iluminism) este vorba despre o foarte strictă delimitare și chiar izolare a gândirii și practicii muzicale în ansambluri de genuri practicabile exclusiv în biserică, în castel, în salon sau la bălci, în imaginea unor sfere de existență socială polarizate la extrem, atunci începând cu epoca revoluțiilor (din 1789) straturile sunt lansate într-o interacțiune de amestec și omogenizare tot mai puternice. Ansamblul și ierarhia genurilor muzicale va oglindi fidel fiecare mutație în planul stratificării, ordinii și dinamicii sociale.

Masificarea deține și semnificația de *înghesuia* într-un spațiu cultural tot mai dens populat de noi și noi tradiții, stiluri, canoane și, evident, genuri ale muzicii. Dacă în Evul Mediu poate fi luată în considerare polarizarea doar între muzica tradițională a maselor (orală și anonimă) și muzica bisericii, ulterior (începând cu a doua jumătate a secolului al XII-lea) apare un al treilea actant – cultura componistică profesională a organumului, motetului și missei. A servit muzicii religioase, după 1700 acest filon adoptă direcția laicizării și după o spectaculoasă evoluție timp de peste două secole, timp în care

ca și culturi separate se nasc și se dezvoltă opera și simfonia, înspre mijlocul secolului al XX-lea, doar cultura componistică profesională evoluează deja în cel puțin trei filoane majore ale gândirii și practicii muzicale academice: filonul muzicii tributare (neotonal și neomodern), filonul muzicii avangardiste și filonul muzicii experimentale, într-o opoziție de (auto)excludere față de filonul muzicii de jazz asociat într-o mare măsură muzicii comerciale și, în consecință, culturii maselor. În acest deja imposibil de strâmt „negru de stiluri și genuri” se inserează cultura *rock'n'rollului* (Chuck Berry, Bill Haley, Elvis Presley) anilor '50, cu o extindere înspre *pop-rockul* britanic al anilor '60 (*Beatles* și *Rolling Stones*), și cu muzica rock în genurile (stilurile) *hard* (*Deep Purple*), *hard'n'heavy* (*Led Zeppelin*), *psychedelic* (*Pink Floyd*), *progressive* sau *art* (*Gentle Giant* împreună cu *Emerson, Lake & Palmer*) și a muzicii electronice a anilor '70 (*Kraftwerk*). Într-un vârtej aiuritor urmează în același deceniu genurile *punk* (*Sex Pistols*), *disco* (*Boney M*), *euro-pop* (*ABBA*), nașterea din *hard-rock* și *hard'n'heavy* a rockului *metal* (*Metallica*), *thrash* și *speed* (*Sepultura* și *Slayer*) și *death* (*Death*) în anii '80, a *rapului*, *hip-hopului*, *techno*, *trans*, *house* în anii '90. Însă această „compresie” a stilurilor și genurilor este doar una din consecințe, cea culturală, axată pe cântec și dans¹.

La origini, masificarea s-a referit la dislocări masive de populații rurale în mediile urbane industrializate în calitate de

¹ „Explozia scrierii de cântece populare – de la George Gershwin și Cole Porter în anii '20 la Dylan și Lennon cu McCartney în anii '60, Stevie Wonder în anii '70, Michael Jackson în anii '80, Prince în anii '90 și Bruno Mars și Adele în propria noastră actualitate – este un extraordinar fenomen de afirmare a vieții”. Așa cum arată Howard Goodall în continuarea textului său, emergența, răspândirea „virală” și instaurarea indicelui comercial al vânzărilor care este *pop-* (de la *popular*) drept criteriu valorizant exclusiv, instantaneu situează muzica tradiției componistice profesionale (din perioada 1600-1900) la polul opus drept *non-popular* sau, cu alte cuvinte, *clasic* sau *învechit*. În contextul noii culturi *pop-*, una axată pe accesibilitate din evidente considerente de piață, întregului domeniu al practicii componistice profesionale îi este atașată eticheta de *antic și formal*; in: Howard Goodall, *A Story of Music*, London: Vintage Book, 2013, p. 250.

mână ieftină de lucru, cu un început în Anglia secolului al XVIII-lea. Tot acestea au fost și cauzele Războiului de Secesiune câștigat de statele Nordului industrializat în fața statelor Sudului sclavagist. Iar consecințele masificării au fost atât revoluțiile proletare, cât și cele două războaie mondiale, care au determinat rescrierea ordinii sociale în Europa pentru aproape întreg secolul al XX-lea. Pentru o primă etapă a masificării, situațiile-cheie sunt dezvoltarea spațiilor urbane cosmopolite în defavoarea ruralității tradiționale, precum și industrializarea forțată. Ori, rescrierea listelor de valori culturale, la rândul ei, este consecința unui cumul de procese începând cu disoluția familiei ca nucleu primar al societății, a conceptului de stat național (în varianta bolșevică-sovietică în opoziție cu nazismul german), extinderea transfrontalieră și redefinirea transnațională a marilor organisme economice-industriale. Pentru a menține rata accelerării exponențiale a dezvoltării sociale era nevoie de un cu totul alt tip de efort și, respectiv, de un cu totul alt tip de organizare. Concentrarea maselor de oameni în orașele industrializate a fost singura soluție viabilă.

Un al doilea stimulent al masificării a fost progresul tehnologic și orientarea aproape obsesivă a acestuia înspre comunicare și acces până la fiecare membru individual al masei urbanizate de oameni. Altfel spus, a apărut problema controlului prin comunicare, situație la rândul ei exponențial mai complexă și de un cu totul alt ordin de dificultate decât simpla comunicare verbal-audibilă într-un salon nobiliar, într-o catedrală sau într-un teatru de operă și filarmonică. Iar răspunsul tehnologic la această nevoie a fost inventarea înregistrării pe disc, a fotografiei, a radioului, a cinematografului, și la limită, industrializarea și comercializarea comunicării prin tehnologia reproducerii mecanice.¹ Noile invenții sunt puse în slujba informării și agrementului, cu consecințe inimaginabile în perioada modernismului iluminist, clasicist sau romantic. În aceste condiții se nasc conceptele de *propagandă* și *publicitate*, precum apar și noi instituții sociale destinate interacțiunii cu

¹ În formularea conceptual-analitică a acestei probleme, indispensabil este celebrul text al lui Walter Benjamin intitulat *Opera de artă în epoca reproducerii mecanice*, in: Walter Benjamin, *Iluminări*, Cluj-Napoca: Idea Design & Print, 2002.

masele, suplimentare celor moștenite de la generațiile precedente – cinematografe, baruri, music- și dance hall-uri, cluburi ș.a.¹ Masificarea cu conotații industriale pătrunde și în muzică, spre exemplu, prin baletul *Сталь* [Oțelul], op. 19a (1927), în patru episoade, compus de Alexandr Mosolov (1900-1973), din care supraviețuiește doar primul – *Завод: музыка машин* [Uzina: muzica mașinilor], baletul *Стальной скок* [Saltul de oțel], op. 41 (1926) de Serghei Prokofiev sau chiar lucrarea simfonică *Pacific 231* (1923) aparținând lui Arthur Honegger. Drept indiciu al masificării ar putea fi considerată și valoarea cântului coral al maselor proletare mărșăluitoare în societățile totalitare ca imagine sonoră a unui nou tip de cultură focalizat pe valoarea exclusivă a grupului, comunității sau a masei de oameni împărtășind aceeași credință ideologică.

Cu un început în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cultura maselor progresează galopant, compensând în salturi cuantice diferențele, acumulând experiență și repertorii, formulându-și panteonul de compozitori și interpreți și astfel concurând cu succes tradiția componistică profesională. Însă în comparație cu tradiția muzicii elitiste serioase, una tot mai „bătrânicioasă”, tot mai „obosită”, „învechită”, „antică” și tot mai obsesiv preocupată de propria „întinerire” prin focalizarea pe noutate cu orice preț, cultura maselor întinerește la propriu atât în virtutea celor două războaie mondiale în care au fost tocate zeci de milioane de maturi, cât și în sensul nevoii de noi conținuturi, diferite de ale generațiilor bunicilor și părinților. Cultura adolescenților din anii '50 și '60 este o (contra)cultură a *infantilității*, o ideologie a detașării de imperativele existenței colective mature, a iresponsabilității, neangajării și nealinierii asumate la valorile conformiste, a intensității și a distracției. În această a treia etapă de evoluție a culturii maselor, opțiunea pentru simplitate rezultă dintr-o evidentă *imaturitate* a

¹ „Muzicieni profesioniști celebri în anii '20 precum Cole Porter, interacționau cu publicul lor (vast) în cluburi, baruri, teatre, cinematografe și săli de dans – o petrecere la care toți erau, în fapt, invitați – într-un fel situat la universuri depărtate de saloanele aristocratice ale palatelor imperiale vieneze cu acces condiționat prin invitații, unde Mozart și Haydn erau obligați să-și exercite meseria.”; in: Howard Goodall, *Ibid.*, p. 251.

promotorilor și susținătorilor acestui nou tip de cultură. Chiar dacă și în opoziție cu *ignoranța* culturală a maselor de muncitori, țărani sau soldați (un rol social nu mai puțin important în secolul al XX-lea), *imaturitatea* adolescenților preia rolul argumentului decisiv în reafirmarea *cântecului* și *dansului* ca priorități și dominante culturale pentru a doua jumătate a secolului trecut. Pornind de la ipostazele „orgiastice” ale isteriei rock'n'roll, o nouă formă *sincretică* a cântului dansant, noile conținuturi ale genului de cântec sunt „forjate” pornind de la balada și cântecul anglo-saxon, spre exemplu, în creația celor de la *Beatles*. Noua paradigmă s-a dovedit una nu doar hiperfecundă în sens tipologic, reprezentativă și exemplară în sensul conținuturilor și formelor, ci și o sinteză cu adevărat originală prin amorsarea mai multor direcții conceptuale devenite clasice pe întreaga durată a activității celor patru muzicieni – John Lennon, Paul McCartney, George Harrison și Ringo Starr. Așa cum arată Howard Goodall în cartea lui, practicând, în fapt, genul de *cântec*, cei patru muzicieni au implementat pe scară largă un șir de inovații spectaculoase: sonoritățile orchestrei clasice (*A Day in the Life*), orchestra de alămuri (*Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*), cvartetul de coarde (*Yesterday*) sau harpa (*She's Leaving Home*), harpsicordul (*Fixing a hole*), harmoniumul (*We can work it out*), trompeta piccolo (*Penny Lane*), ukulele și banjo (*Honey Pie*), melotronul (*Strawberry Fields Forever*), precum și orientarea înspre muzica și instrumentele culturii indiene (*Within you, without you* și *Norwegian wood*), dar și aranjamente cvasicorale în stilul culturii înalte occidentale (*Nowhere Man*). Ar fi de remarcat faptul că primul album produs de percuționistul Ringo Starr după separarea de *Beatles* – *Sentimental Journey* (1970) – este, în fapt, o „culegere” de cântece populare între anii '20-'50 (printre care *Night and Day* de Cole Porter, *Dream* de Johnny Mercer, ambele făcând parte din *Great American Songbook*). La rândul lui, chitaristul George Harrison este cunoscut pentru pasiunea lui pentru muzica indiană, dar și pentru prietenia cu celebrul interpret indian Ravi Shankar. În concluzie:

[...] albumele de studio ale *The Beatles* create cu producătorul George Martin între anii 1965 și 1970 –

Rubber Soul, Revolver, Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band, Magical Mystery Tour, Yellow Submarine, The White Album, Abbey Road și Let It Be – sunt ca o vastă, fericită și caleidoscopică aventură prin istoria muzicii.¹

În comparație cu această juvenilă avântare înspre un viitor al unei improbabile maturități (pentru unii dintre muzicieni niciodată atinsă – Jim Morrison/*The Doors*, mort la doar douăzeci și șapte de ani, John Lennon/*The Beatles*, împușcat la patruzeci, Freddy Mercury/*Queen*, răpus de SIDA la patruzeci și cinci), orientarea muzicii tradiției academice serioase apare drept una îndreptată înspre un trecut anacronic depășit și uzat moral. Atitudinea în egală măsură ironică și „futuristă” față de muzica tradiției înalte apare atât în piesa *When I'm sixty four* (Beatles), cât și în afirmația lui John Lennon – „Jos cu Beethoven!”.

Însă aspectul implicit cultural al inovației este amplificat prin completare de argumente de un cu totul alt ordin. În contextul unei culturi comerciale a agrementului „industrializat” se impun două cuvinte-cheie care sunt *management* (gestionare) și *marketing* (piață). Prin comparație, este mult mai facilă și rapidă, deci eficientă, înregistrarea și implementarea unui *cântec* decât a unei *simfonii*, iar publicul reacționează într-un mod mult mai rapid și mai eficient la un *hit* formulat în termeni de *commercial* (spot publicitar) cu o durată nu mai

¹ Howard Goodall, *Ibid.*, p. 308-309. Albumul *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* este unul dintre cele mai timpurii și dintre cele mai pregnante semne prevestitoare ale postmodernismului. Realizat în 1967, cu doisprezece ani înaintea celebrului raport al lui François Lyotard prin care postmodernismul își găsea o legitimare teoretică, albumul devine un simbol cultural pornind chiar de la celebra imagine de pe copertă. Muzica albumului se regăsește mai degrabă într-un caleidoscopism carnavalesc al deghizării, dovedind mai degrabă (i)maturitatea (ludică) a celor patru *The Beatles*, semantica recuperativă a copertei – o „îmbulzează” de chipuri celebre –, decadentismul ostentativ, abuzul barocizant de detalii sugestive, atmosfera pompoasă și luxuriantă a întregii imagini, la limita kitschului, își găsesc o „replică” atât în piesa *Bohemian Rhapsody* de pe albumul *A Night at the Opera* (1975), cât și în concepția întregului disc aparținând formației britanice *Queen*.

mare de trei minute, decât la o ședință ritualizată a unui concert pentru tineret prezidată de Leonard Bernstein însuși. În consecință, este vorba și despre obținerea unui *feedback* mult mai rapid în cazul muzicii comerciale, fapt reflectat în statistica vânzărilor de discuri și bilete la concerte, festivaluri și turnee.

În ceea ce privește vastitatea repertoriilor produse, Howard Goodall trage o concluzie revelatorie:

Cantitatea însăși a cântecelor compuse, a albumelor înregistrate și a carierelor lansate la începuturile evului pop nu ar trebui să ne orbească în ceea ce privește faptul că în termeni pur muzicali, o vastă majoritate a melodiilor, armoniilor și ritmurilor erau în egală măsură relativ limitate și relativ statice fie în comparație cu jazzul, fie cu muzica clasică a secolelor al nouăsprezecelea și al douăzecelea. Peste o sută de ani, beneficiind de o postumă și dezinteresată înțelegere, va fi posibil să se descrie vastele întinderi ale repertoriului pop, rock și soul ca variante ale unui șablon bazic al bluesului, cu o pulsație a percuției de patru timpi într-o măsură, o succesiune (armonică - n.a.) compusă din trei până la douăsprezece acorduri și un bufet cam săracuț de instrumente la alegere precum: ghitara, bas, clape și percuție.¹

Etapa a patra: fluidizarea

Privite din interior prin grila conținuturilor proprii, etapele muzicii maselor se situează la „evuri” distanță unele de celelalte. Dată fiind și diferența între modelele de organizare socială – totalitarismele vest- și est-european și democrațiile euro-americane –, ar putea fi vorba despre două *fluvii* culturale paralele, fiecare evoluând după propriile precepte (ideologic versus comercial).

Atât puterea mutațiilor, cât și distanțele evolutive parcurse, impun imaginea *saltului* ca normă în ambele sensuri – cantitativ și calitativ – ale unei progresii temporale. Intervalele de timp alocate fiecărei etape sunt tot mai *scurte*, viteza

¹ Goodall, *Ibid.*, p. 301.

desfășurării ajunge să fie una tot mai *mare* și drept consecință, diferențele chiar și între două epoci alăturate din cadrul aceleiași culturi să se prezinte drept *juxtapunere* și nu trecere gradată. Identitatea (genul) fenomenelor culturale și în special a celor muzicale tinde înspre o tot mai pronunțată ștergere a descendenței genealogice, o disimulare a originilor și astfel o rupere tot mai evidentă cu propriul trecut. Iar dacă în etapa timpurie, a revoluțiilor europene, originea tradițională (rurală sau urbană) a cântecelor este vizibilă, atunci originile unei piese aparținând rockului progresiv, stilurilor funk, hip-hop, jazz-rock, sau trash-metal reprezintă consecința unor medieri stilistice-culturale extreme atât ca număr al stilemelor implicate, cât și ca număr de etape de sinteză parcurse.

Spre deosebire de „impenetrabilitatea” stilistică a muzicii clasicismului vienez, fapt care îi asigură recognoscibilitatea, o pretinsă superioritate și astfel o indiscutabilă noblețe, cultura muzicală contemporană tinde înspre permanentizarea stării de *fuziune continuă*, deja demult legiferată ca *manierism universal*, afirmându-și hiper-laicitatea ca opoziție radicală față de orice idee de elitism, autoritate și, astfel, longevitate culturală. Ideologia asumată a infantilității adolescentine nu deține, ca în cazul maturilor serioși și formați ca Beethoven sau Bach, nici cea mai elementară conștiință a temporalității și, implicit, a perenității. Pariul adolescenților nu este cu neființa, ci cu autocunoașterea prin agreement.

O ultimă nouă stare a muzicii maselor, una contemporană, este inițiată, la rândul-i, prin convergența mai multor factori: înnoirea din interior a tradiției academice și adoptarea muzicii *minimaliste* drept o ultimă nouă paradigmă a gândirii muzicale înalte (Leonard B. Meyer), continuarea evoluției culturii-*pop* și a tradițiilor *rock* și *jazz*, în direcția complexității conceptual-structurale și a sintezei cu practici muzicale conexe (*fusion* pentru jazz, *art-rock* pentru muzica rock, precum și *jazz-rock* pentru ambele tradiții), extinderea și mondializarea industriei muzicale vestice (euro-americane) cu întreg ansamblul standardelor sale imagistice, de formă și de conținut, și următorul salt tehnologic prin care societățile dezvoltate ale Occidentului intră în *era digitală* (Nicholas

Negroponte)¹ și, concomitent, în perioada istorică definibilă drept *postmodernă*. În această nouă epocă a masificării, a patra, precepte dominante devin *neîncrederea* (în metanarațiuni, autoritate și oricare alt adevăr cu pretenții absolute), *fragmentarismul* (în opoziție cu integralismul și totalitarismul modernist) și *recuperarea* trecutului cultural, la care se adaugă alte trei concepte privind noua stare a materialității – *simulacrul* (ca replică, Jean Baudrillard), noua stare a producerii de bunuri – *informatizarea* (computerizată) și, drept corolar sintetizant, noua formă a totalizării, uniformizării și masificării sociale care este *globalizarea*. În realitatea definită astfel nici măcar criteriul vârstei nu mai are vreo relevanță, deoarece, după cum afirmă Mario Vargas Llosa, astăzi cultura înseamnă *distracție*, deține statut de *consumabil*, iar valoarea este evaluată drept una exclusiv *comercială*².

Locul marilor forme culturale ale literaturii, picturii, ale dansului, sculpturii, ale muzicii înalte sau ale filosofiei și științei, sunt preluate de emisiunile de televiziune – talk-show-uri, știri sau transmisiuni de la evenimente sportive –, filme și seriale (Hollywood și Bollywood), desene animate (industria japoneză de *animé* și *manga*), jocuri virtuale, marea industrie de divertisment audio-vizual și, în general, transferul în *mass-media* (scrisă, radio sau televizată) a existenței lucrurilor *importante* și astfel considerate drept *valoroase*. De la lectura *cuvântului* scris la urmărirea *imaginii* și audierea fondului *sonor* (verbal, muzical sau ambiental), de la cogniția *activă* la absorbția *pasivă*, la fascinația de unică folosință și la fierberea *rece* a unei indecizii deziderative fără cauză, scop și finalitate.³ Societatea umană tinde să devină una *fluidă* prin ștergerea treptată a definiției privind *diferența*: diferența între sexe,

¹ Este vorba despre sintagma care-i aparține arhitectului american de origine greacă Nicholas Negroponte. Expresia reproduce titlul traducerii în română (București: All Educational, 1999) a faimosului volum *Being Digital* (1995).

² Mario Vargas Llosa, *Civilizația spectacolului*, București: Humanitas, 2016, p. 27 (ideea distracției), p. 28 (ideea consumabilului) și p. 28-39 (ideea valorii comerciale).

³ Ieșirea din cultura cuvântului scris și emergența noii oralități este o constatabilă și notabilă realizare culturală a celei de a patra etape a culturii masificate.

atomizarea conceptului familie ca nucleu al societății, diferența între stările sociale, între națiuni, între munca intelectuală și cea de producție materială, între intelectual și visceral sau venal, între cultura înaltă și cultura maselor, între operă și produs, între creație și producție, între autor și public, între interpret și public, între aparență și esență (i.e. valoare), între formă și conținut, între cuvânt și semnificație. La limită, *fluiditatea* ar putea fi chiar *volatilitate*, deoarece nu ar mai fi vorba despre infinitele și uneori insesizabilele treceri gradate între termen, accepție și fenomen, ci chiar despre anihilarea reciprocă a acestora și emergența unei a treia stări, încă insuficient de bine intuită sau chiar imposibil de prins în concept. *Volatil* ajunge însuși conceptul și accepția de valoare.

Revenirea la definiția inițială a genurilor muzicii este una dezolantă, deoarece nu mai este vorba despre posibilitatea unei definiții aplicabile realității într-un sens tare, operant: genurile muzicii sunt forme de participare (artistică) la existența socială. *Fluidizarea* acestora din urmă (întrepătrunderea globalizantă între rase, națiuni și grupuri sociale, ștergerea treptată a diferențelor de civilizație Occident-Orient și Vest-Est), precum și a întregului imaginar colectiv, determină într-un mod direct *fluidizarea* formelor de participare artistică (accepția artei însăși fiind deja *volatilizată*) în calitatea lor de proceduri de solicitare sau apel la participare. Fenomenul *interfațării* sau al *medierii* (prin mass-media sau prin echipament electronic) ca și garant al participării anulează, practic, sensul generic al termenului de *gen* ca identificator și operator taxinomic. Rapiditatea mutațiilor în câmpul gândirii și practicilor „artistice” (în sensul contemporan al industriei de divertisment) nu oferă timp suficient pentru reflexie asupra sensurilor normative, așa cum era normal, spre exemplu, în contextul culturii înalte a barocului, clasicismului sau al romantismului prin moștenirea de genuri (suită, uvertură, sonată, simfonie, operă sau concert instrumental) și în consecință nu lasă timp pentru elaborarea și aplicarea unei aserțiuni cu sens de identificare și fixare conceptuală a fenomenului în trăsăturile și însușirile lui stabile.

Procedura de interfațare a conștiinței cu realitatea nu mai implică rațiunea. Aceasta din urmă este o rutină destul de lentă și consumatoare de timp și de energie evaluativă în scopul stabilirii unei relații între cele două entități implicate.

Cenzurată este însăși ideea de *mediere* în favoarea unei „scurtcircuitări” și a unui consum senzorial cât mai intens. Astfel, rațiunea devine în mai multe sensuri o piedică, deoarece prin *interfațare* (mediere rațională) și printr-un (auto)control contemplativ implicit este anulată imediatețea descărcării în conștiință a multitudinii de stimuli veniți din exterior. Încetinirea poate servi și ca sinonim al distorsiunii, dar și al cenzurii. Este vorba aici despre dorința de a nu pierde nimic din puterea de înrâurire pe care, spre exemplu, o asigură o experiență psihedelică (drogurile) prin suprimarea biochimică a controlului comportamental sau imaginar. Un al doilea inconvenient ar fi că rațiunea este, pe lângă încetinire, și un factor de slăbire a unui întreg „front atmosferic” de stimuli venit din exteriorul fenomenal. Inconvenientul este amplificat exponențial atunci când se ajunge la un context evenimential (contextul unui concert, festival sau de club) în care sensul și articularea evenimentelor poate fi înțeleasă și astfel trăită la limita intensității doar prin suprimarea cenzurii raționale. Ori, consecința reflexiei este adoptarea unei poziționări atitudinale, ceea ce în atmosfera mai mult decât *fierbinte* a unui club nu este doar contraindicat, ci este pur și simplu imposibil.

În contextul culturii componistice profesionale această ultimă mutație se articulează între limitele marcate prin *Sinfonia* (1968-'69) de Luciano Berio și *Internet Symphony nr. 1 „Eroica”* (*A Symphony for YouTube*)¹ de Tan Dun, interpretată în 15 aprilie 2009 și cu toate cheltuielile suportate de *YouTube* pentru organizarea unui ansamblu de muzicieni însărcinat cu interpretarea lucrării – *YouTube Symphony Orchestra*. În cazul compoziției lui Berio, procedura de *colaj* determină recontextualizarea mai multor citate din întreaga istorie a muzicii europene (de la Bach și Beethoven până la Boulez, Stockhausen și Berio însuși), care prin *masificarea* lor într-o singură lucrare (în special în partea a III-a a *Sinfoniei*) își pierd nu doar caracterul referențial, de fragment-simbol al lucrării din care a fost extras, ci chiar și semnele distinctive de apartenență la o tipologie de gen. Exemplară în acest sens este tehnica *polistilistică* practică de Alfred Schnittke, în care procedeul de

¹ Lucrarea poate fi audiată/vizionată la adresa:
<https://www.youtube.com/watch?v=Tqiro1kdRlw>

masificare a citatelor transformă o singură lucrare într-un „palimpsest” de aluzii referențiale în calitatea lor de „trimiteri la subsol” ale lucrării în curs de interpretare. Această idee a *masificării dedoxificatoare* și a suprimării oricărei identități stilistice sau de gen o duce mai departe compozitorul și interpretul american John Zorn în albumul *String Quartets* (1999), unde procedeul de colaj este folosit ca tehnică de „dezamorsare” sau neutralizare referențială în chiar prima piesă intitulată *Cat O'Nine Tails*.

În cazul lui Tan Dun și a *Internet Simfoniei nr. 1*, relevantă este durata lucrării – 4 minute și 3 secunde – concepută în formatul temporal al unui videoclip, ceea ce și este până la urmă această lucrare – o simfonie-videoclip.

Îngrămădind laolaltă preceptele ideologice ale postmodernismului cu ultimile realizări tehnologice în domeniul comunicațiilor, ajungem la ștergerea definitivă a oricărei posibilități de a formula o definiție a conceptului de *gen* atât în termeni tradiționali, cât și într-un sens normativ. După *moartea autorului* (John Cage și Roland Barthes), a *operei*, a *publicului*, dar și a *întregii arte* (Arthur Danto) – neantizarea tuturor actanților (culturali), ca în tragediile antice, shakespeareene sau operele lui Verdi și Wagner – urmează *digitalizarea* sub formă de replici virtuale (simulacre) ale relațiilor umane însoțită de disoluția completă a individualității (cultura nickname și a identității virtuale fictive), sferele *privat-public* (rețelele de socializare, *Facebook* și *Twitter*) ajung digitalizate, urmând a fi realizat transferul în 3D a întregii realități obiective (jocul *Second Life*). Ajungem la înfăptuirea ideii lui Marshall McLuhan¹ despre canalul de transmitere care prin propriul format (radio, televiziune, iconic, auditiv, textual sau completamente virtual) transformă informația transmisă. În calitatea ei de vehicol participant la trafic, informația va respecta „regulile de circulație” impuse prin însăși morfologia canalului de mediere.

După apariția muzicii de film și a culturii *jingle*-urilor de publicitate a urmat muzica desenelor animate, cea a jocurilor virtuale și a *ring*-urilor telefonice. În noua lume a culturii

¹ Marshall McLuhan, *Galaxia Guttenberg*, București: Editura politică, 1975.

fluidizate, funcția unei filarmonici – cu acces nelimitat la repertorii de genuri, practic, și ele nelimitate – o preia televiziunea (posturile MTV, VH1, Mezzo ș.a.), precum și mediile virtuale specifice (YouTube). Spațiul virtual/digital devine unul dominant în defavoarea realității obiective. Faptul concret al unui concert sau reprezentații este substituit printr-un *player* digital.

Fondarea de către inginerul Robert Arthur „Bob” Moog (1934-2005) în 1953 a corporației *Moog Music* (în 1953 ca *R. A. Moog Co.* și din 1972 funcționând sub numele actual) și a sintetizatorului analogic în 1968 (cu numele *Wendy Carlos* instrumentul apare pe albumul *Switched-on Bach* din același an), dar și apariția în iulie 2005 a revistei *Virtual Instruments* legitimează ieșirea de sub umbrela experimentalismului a *sintezelor* electronice a sonorității, care la rândul ei situează la universuri distanță de sunetul muzical normativ (cu cei patru parametri) posibilitățile de „plămădire” a materiei sonore, cu toate consecințele în planul formulării stilistice, structural-formale și în special a noilor genuri. Procedura de compunere primește și ea un șir de softuri precum *Cubase* sau *Sibelius*, comprimând timpul, dar și transformând compozitorul din *scrib* în *operator* de echipamente electronice. Alburile semnate *Aphex Twin* (irlandezul Richard David James), *Chemical Brothers* (britanicii Thomas Owen Mostyn Rowlands și Edmond John Simmons) sau brazilianul *Amon Tobin* stau drept dovadă concludentă în acest sens.

O autentică replică „artistică” sau mai degrabă un „mulaj” conceptual și ilustrare a acestei situații, poate fi considerată activitatea compozitoare și muzicologei românce Irinel Anghel (n. 1969). Suma consistentă de realizări în plan conceptual-teoretic și practic-componistic o determină să opteze pentru un gen specific – cu titulatura convențională de *performance* – prin care într-un mod cumulat ar putea exprima propriile intuiții în deplinătatea formelor specifice pe care le reclamă acestea. Valoarea alegerilor realizate în plan conceptual se validează și prin faptul că mijloacele de formulare a imaginii și mesajului, dar și concepția structural-narativă a întregului act artistic oglindesc la modul fidel totalitatea mutațiilor de actualitate atât la în câmpul existenței sociale, cât și în planul gândirii muzicale. Definibile mai degrabă drept *artă*

totală și nu prin eufemisme precum *fuziune*, *hibrid* sau la limită *sincretism*, chiar și ca analogie la activitatea muzicienei americane Laura Phillips „Laurie” Anderson (n. 1947), proiectele „crossing borders” ale lui Irinel Anghel cu titluri sugestive precum *Shopping in ParadoXphere*, *LoveBubbleStory*, *Sound Cuisine*, *Kaoss Birds in NowHere’sVille* sau *Final Intervention* ar putea fi considerate drept întrupări ale predicțiilor lui Leonard B. Meyer formulate în cunoscuta lui monografie *Music, the Arts, and Ideas: patterns and predictions in twentieth-century culture* (Chicago and London: Chicago University Press, 1967 și 1994). Irinel Anghel este mai degrabă personajul decât autorul reprezentațiilor pe care le susține, aservindu-se rolului de actant expresiv, dramaturgic și structural. Montările conceptuale au o funcție în egală măsură convocativă și osmotică, de interferență cu publicul, drept consecință organică decurgând „imersiunea” voluntară și colectivă într-o *ontoscopie* imaginară, trăită, deloc paradoxal, ca fapt complet al unei existenței cotidiene anonime. Concluzia este că valoarea și utilitatea muzicii nu poate fi considerată printr-un ansamblu de aserțiuni canonice consensuale, oricât de clare ar fi acestea și oricât de importante ar fi fost prototipurile după care au fost ele elaborate, ci prin faptul de a conține și a exprima într-o formă esențializată substanța realității imediate însăși în întregul ei dinamism și în întreaga ei complexitate. Păstrând proporțiile, s-ar putea afirma că rolul pe care l-au avut simfoniile beethoveniene pentru existența socială de la începutul secolului al XIX-lea, în postmodernism este preluat în cel mai adecvat mod posibil de *gândirea artistică-muzicală de tip sintetic-totalizator*. Într-un alt sens, ambele situații se prezintă drept diametral opuse atâta timp cât lucrările lui Beethoven sunt ipostaziate de către romantici drept realizări ale muzicii instrumentale *pure* (E. T. A. Hoffmann) sau *absolute* (R. Wagner), pe când *performance*-ul postmodern ar putea fi considerat într-un sens metaforic drept proiecție contemporană a *operei de artă totală* imaginată de Wagner, însă de această dată fără discriminări sau excluderi de ordin estetic, canonic, sociologic sau de oricare alt fel.

Dispariția ca și concept, rol și morfologie a actanților, a relațiilor și a mediului de interacțiune, toate trei definibile într-un mod cumulat drept *existență socială* în sensul tradițional al

cuvântului, determină și irelevanța definiției tradiționale a genurilor muzicii care își pierde completamente sensul, devenind o simplă *convenție* cu sensul de disponibilitate de a recurge la apelarea (virtuală) a unui context de concert în care sunt interpretate un oratoriu, un cvartet sau un ciclu de lieduri. De cealaltă parte, cea conceptual-generativă, este situată transfigurarea materiei sonore, a instrumentelor muzicale ca și concept, dar și a procedurii componistice cu întreg sistemul de concepte ale gândirii muzicale. Genurile muzicii sunt, în fapt, un ansamblu de „interfețe” poziționate între artistul-solicitant și un public-destinatar și structurate cu scopul de a asigura circulația în ambele sensuri a unor mesaje formulate intenționat ca determinante ale transformării reciproce după modelul interacțiunii *impact-receptare*. Ori, în situația în care în urma digitalizării publicul se „neantizează” într-o izolare a interfațării, compozitorul devine operator de echipamente care la rândul lor preiau funcția instrumentelor tradiționale, contextul public, teatral sau filarmonic, își relevă convenționalismul ritualic, iar conceptul de *compoziție* muzicală ca *operă* își relevă anacronismul și inoperanța, genurile muzicii în accepția lor clasică își pierd funcția convocativă pentru care au fost formulate. Spre exemplu, genul de simfonie nu mai reprezintă o expresie esențializată și de actualitate a Omului și Existenței, așa cum era în cazul simfoniilor lui Beethoven, Mahler și Șostakovici, sau a operelor lui Verdi, Wagner și Puccini.

Se poate înțelege de aici că în contemporaneitate cele două definiții (ale Omului și ale Existenței) sunt reformulate și, deținând un alt conținut, reclamă alte genuri care le-ar putea exprima într-un mod accesibil. Nu este vorba despre implozia sau dispariția genurilor decât într-un mod convențional, deoarece conceptul de gen este, în fapt, un *invariant*. Nici funcția *convocativă* nu are cum să dispară atâta timp cât va exista un mediu social solicitant. În realitate este vorba atât despre *alte* genuri, cât și despre *alte* tipuri, diferite de cele clasice sau romantice, de formulare a mesajului artistic și a apelării. După un secol al celor doar două războaie mondiale soldate cu zeci de milioane de victime, după practicile totalitarismului și a ingineriei sociale (genocidul ca politică de stat), societatea însăși este diferită măcar prin absența

definitorie a victimelor atât în sens personal, cât și ca ultime verigi dintr-o continuitate genealogică întreruptă atât de violent.

Toate lucrările de acest ordin valoric devin vestigii culturale transmise drept moștenire prin prescripția unui consens canonic.

În aceste condiții cultura și instituția interpretării marilor capodopere devine la rândul ei o cultură a agrementului ritualizat care constă în consumul de replici golite de sensul lor original, unul nu doar greu accesibil, ci deja de-a dreptul inexistent.

Nu este deloc paradoxal faptul că hipermedierea și hiperaccesibilitatea atomizează societatea în *fascicole* și *fragmente* comunitare, reformulând ideea existenței în grup și rescriind-o, practic, peste vechea și deja depășita definiție tradițională a marilor comunități ca cele rasiale, naționale, profesionale sau structurate pe criterii ale influenței și puterii (elite versus mase). Propunerea de aderare la o globală hipercomunitate *media* în realitate determină o izolare completă într-o realitate în egală măsură imaginară și fictivă.

De abia în această situație devine clar că definiția *școlară* a genurilor muzicii a fost formulată în funcție de un anumit tip (istoric) de mentalitate, context social cu toate posibilitățile de relaționare și existență cotidiană decât cele contemporane. Ori, încercarea de a defini noile forme (considerate încă artistice) de participare la existența socială în termenii unei definiții sau în imaginea unor tipologii elaborate în cadrul altor modele (deja istorice) de organizare socială va produce în mod necesar o evidentă confuzie. Pe de altă parte, culturile tradiționale dar și actuala cultură a divertismentului nu elaborează definiții, acestea fiind apanajul componentei savante a activităților literare, plastice sau muzicale profesionale, și astfel situându-le pe cele din urmă într-o inevitabilă insularitate. Altfel spus, anume în postmodernism s-a relevat până la urmă imaginea culturii înalte drept una nu doar marginală sau claustrată, ci mai degrabă drept o *cultură sub asediu* și într-o continuă retragere, cu clădirile filarmonicilor sau ale teatrelor de operă transformate în vestigii urbane ale unei culturi anacronice, asemănătoare cu marmura decolorată a Partenonului, cu austeritatea sumbră a mănăstirilor medievale

sau, din contră, cu stranietatea bizară a Centrului Pompidou din Paris.

Concluzii

Direcția mutațiilor în planul gândirii și practicilor muzicale este orientată înspre ieșirea nu doar din zona definițiilor normative ale genurilor muzicii (în ambele sensuri – atât *genre*, cât și *gender*), nu doar din matricea etimologică a accepției de *specie*, *familie* sau, la limită, *genă*, ci chiar din invariantele arhetipale ale vocii și corpului (ca bazine generative pentru ansamblul genurilor muzicale), iar în postmodernitatea digitală până și din însăși ideea instrumentalității ca formă sublimată a primelor două tipologii biologice.

O cultură muzicală își pierde rațiunea de a fi atunci când își abandonează arhetipurile care îi definesc identitatea și fac din ea expresia nemijlocită a umanului în cel mai direct mod posibil prin cele două nuclee generative ale ideii de voce și corp. Problema se pune doar în termenii activităților culturale în care invarianții arhetipali se relevă sub forma și cu funcția specifică de *gen* în calitatea lor de *epicentri* convocativi și în egală măsură exprimă conținuturile de actualitate ale imaginarului colectiv. Ca metaforă a *convocării*, eficiența sau relevanța unui gen muzical poate fi evaluată ca funcție de *absorbție* sau *aglutinare* a unui public cât mai numeros. În acest sens, cultura muzicală a maselor obține un câștig de cauză în fața formelor profesionale savante ale gândirii și practicii muzicale prin miza exclusivă pe apelarea directă a formelor de manifestare și comunicare primare bazate pe resursele vocalității și coregraficului în calitatea lor de *stimuli* biologici și, implicit, instinctuali.

Acesta este și motivul pentru care ultima nouă concepție cu potențial evolutiv a culturii profesionale componistice ajunge (în opinia lui Leonard B. Meyer¹) să fie minimalismul și într-un următor sens, anume acest principiu ajunge să reprezinte și o punte înspre cultura de agrement a maselor, un principiu cu o

¹ Leonard B. Meyer, *Music, the Arts, and Ideas: patterns and predictions in twentieth-century culture*, Chicago and London: Chicago University Press, 1967 și 1994.

răspândire virală și o remarcabilă persistență în timp, dată fiind frecvența accelerată a mutațiilor în cultura muzicală a postmodernității. Începând cu formele comerciale ale muzicii *disco* (*Boney M*, din a doua jumătate a anilor '70 ai secolului al XX-lea), principiul minimalist s-a ancorat cu o deosebită putere în muzica *ambientală* (orientarea *World music* și *New Age*) și cea *electronică* (*Craftwerk*, *Vangelis*, *Mike Oldfield*, *Jean Michel Jarre*, *Brian Eno*, *Isao Tomita*, *Pink Floyd*, *Yes*, *Tangerine Dream* sau *Emerson, Lake & Palmer*), cu o continuare în genurile muzicii populare (de divertisment/experimental) precum *drum'n'base*, *synth-pop*, *chill-house*, *experimental dub*, *minimal techno*, *progressive trance* și *progressive trance deep minimal*, *deep vocal house*, *minimal tech house techno*, *minimal club techno*, *dark minimal*, *tech house*, *minimal house* sau *minimal tech house*, cu o listă consistentă de genuri și sub-genuri derivate ale acestei muzici de substanță coregrafică.

Chiar dacă și aparentă, simplitatea concepției minimaliste rezidă în recursul la tipul de gândire muzicală ancestrală (primitivă, sălbatică, tribală sau în egală măsură tradițională-rurală), în care simplitatea „infantilă” a organizării sonore se rezumă la supralicitarea principiului *repetării ciclice* a unor „module” (motive) ritmice-intonaționale. Apelul la *motricitatea corporală* cu trimitere directă înspre *coregrafic* își găsește o analogie directă în *pulsația repetitivă* a ritmurilor cardiace sau în ciclicitatea respiratorie. Date fiind aceste determinante – simplitatea conceptuală, gândirea de tip *modular*, replicarea unui principiu primar al gândirii muzicale (ciclicitatea ritmică), apelarea ritmurilor biologice și astfel determinarea unei reacții *motrice-coregrafice* –, este explicabilă atât popularitatea, cât și rezistența în timp a practicilor muzicale de substanță minimalistă. Altfel spus, o structură (conceptuală sau formală) este cu atât mai rezistentă cu cât este mai simplă, iar minimalismul muzical este o dovadă concludentă în acest sens.

Staza conceptuală-tipologică prezisă de muzicologul american decurge din simultaneizarea tuturor orientărilor principale ale gândirii și practicii muzicale în postmodernism. Filoanele culturii componistice profesionale înalte (tributar, avangardist și experimental) coexistă și interferează atât cu filoanele culturii de masă (jazz, rock, pop și multitudinea

formelor culturii de agrement), cât și cu bazinele tradițiilor regionale (muzica indiană, chineză, japoneză, arabă ș.a.), până nu demult încă separate. Este clar că în prezent nu mai poate fi vorba despre fascinația lui Mussorgski și Ceaikovski față de folclorul rus, despre uimirea lui Debussy față de gamelanul balinez și jazzul afro-american, nici despre entuziasmul celor patru *Beatles* față de raga indiană și sitarul lui Ravi Shankar, dar nici despre preocuparea minimaliștilor americani de ritmurile percuției africane.

Fuziunea, metisajul și hibridizarea transformă sensul inițial al unei autentice originalități creative în „originalitatea” cu sensul de surpriză produsă de parafrizarea paradoxală (recontextualizată) a unor referenți muzicali de popularitate. Într-un context cultural caracterizat printr-o abuzivă supraproducție de artefacte stimulative, recursul la mijloace, conținuturi și forme minimale, primare (principiul repetitiv), cu miza puternică pe reacții spontane de răspuns (implicare și participare entuziastă), determină revenirea la simplitatea (hiper)eficientă a comunicării, chiar dacă eludând rațiunea, prin intermediul corporalității. Simplismul (ca și coeficient discursiv), kitschul (ca și coeficient valoric), instinctualitatea (ca și coeficient imaginar) sunt semnele evidente ale unei concomitențe între sfârșitul unui ciclu cultural și emergența (una diseminată) a unor noi forme ale existenței sociale care reclamă noi forme ale gândirii și practicii muzicale care le-ar corespunde.

Conform ideii muzicologului german Friedrich Blume în care istoria evoluției muzicale este împărțită în cicluri a câte o sută cincizeci de ani, următoarea schimbare de paradigmă ar urma să se producă în jurul anului 2050.

Noile reguli apar în consecința relevării unor noi sensuri care la rândul lor se impun drept constrângeri în procesul de producție tipologică de genuri ale muzicii, așa cum apare această situație în definiție, genurilor muzicii aparținând lui Franco Fabbri: „Genul muzical reprezintă un ansamblu de evenimente muzicale (reale sau posibile) a căror desfășurare este guvernat printr-un set de reguli acceptate în plan social”.¹

¹ Textul este disponibil pe Internet și poate fi accesat la adresa: <http://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html>.

P. S. Oare pot fi imaginate tipologii de genuri muzicale în afara reprezentărilor corporale ale motricității și cantabilității, admitând transferul sublimat al ambilor parametri în zona *pură*¹ a instrumentalității? Argumentul biologic al corporalității ca metaforă în receptarea și descrierea fenomenului muzical îl susține muzicologul Golan Gur în articolul *Body, Forces and Paths: Metaphor and Embodiment in Jean-Philippe Rameau's Conceptualization of Tonal Space*.²

Este și normal ca pentru a-și asigura o receptare adecvată, apelarea artistică-muzicală a unui individ uman va trebui să fie structurată din noțiuni și descrieri care ar trimite chiar la identitatea particulară a destinatarului (biologică, psihologică și socială) – atât la nivelul funcțiilor superioare ale psiho-afectivității și

¹ Sintetizând concepțiile lui E. T. A. Hoffmann, a lui Eduard Hanslick, dar și a filosofului rus Alexei Losev, despre muzica instrumentală *pură*, o definiție normativă a acesteea din urmă s-ar referi atât la *sonoritatea* instrumentală pură, cât și la excluderea din partitura și concepția însăși a unei lucrări muzicale a oricăror trimeri la referenți extramuzicali precum *imagea*, *textul* noțional (textul poetic în genul vocal-cameral și oratorical sau libretul în operă), *textul* noțional ca *program* sau *titlu* ca descrieri ale conținutului muzicii. În esență, ar putea fi vorba despre o a doua accepție a *purității* cu sensul de eludare a *corporalității* concrete (cântul vocal și motricitatea coregrafică) prin încorporarea (sic!) mediată instrumental (clasicism-romantism) sau chiar transcenderea (modernismul atonal), acestea în favoarea *ideii* (Beethoven-Mahler), a *frumosului* muzical (Hanslick) sau a unui *ontologism* sonor irațional (Schönberg-Varèse).

² Textul a fost publicat în *Music Theory Online*, vol. 14, nr. 1, March 2008, este postat pe Internet și poate fi accesat la adresa: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.08.14.1/mto.08.14.1.gur.html>.

Incitantă s-ar putea dovedi continuarea lecturii textului prin parcurgerea bibliografiei, din care, însă, lipsește textul intitulat *Movement and Metaphor: Towards and Embodied Theory of Music Cognition and Hermeneutics* de Margaret E. Walker, publicat în: *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, nr. 145 (Summer, 2000), p. 27-42; deasemenea, textul poate fi accesat pe Internet la adresa:

http://www.jstor.org/stable/40319020?seq=1#page_scan_tab_content

receptării abstracte-metaforice, cât și, mai ales, la nivelul constituenților biologici primari, mult mai puternici, morfologici și instinctuali deopotrivă ai corporalității.

Cultura *fluidă* a noului mileniu oferă, însă, o a patra tipologie conceptual-artistică (după corp, voce și instrumentalitate) a problemei genurilor, una a *decorporalizării*. Nu este vorba despre o noutate conceptuală, deoarece în trecutul istoric al omenirii deja există multiple exemple de practici ale *mortificării* prin care călugării își „potoleau” trupul ca piedică în realizarea idealurilor vieții spirituale creștine, la care pot fi adăugate concepțiile căilor mistice tibetană, buddistă, chineză (chan) sau japoneză (zen), cu aceeași focalizare pe disoluția imaginilor și senzațiilor corporale în vederea atingerii stărilor de *nirvana* sau *satori*. În postmodernitate lucrurile progresează prin logica paradoxului, deoarece noua concepție a decorporalizării vizează direct imaginile corpului *îngeresc*, unul imaterial și metasexual deopotrivă. Noul „misticism” al transgresiunii angelice mizează pe un *colaj* imaginar asamblat din resursele spațiului *virtual*, cu aportul conceptual al ideii de *simulacru*, cu apelarea lumilor ficționale ale *transei psihedelice*, totul fundat pe posibilitățile contemporane ale echipamentelor *electronice* și băncile de timbruri virtuale. Este vorba despre sintagma *Heavenly Bodies* formulată și expusă în detaliu în textul intitulat *Heavenly Bodies: How Electronic Music Transgressed Gender And Genre In 2015*.¹ Doar la prima vedere o simplă trecere în revistă a realizărilor de frontieră în materie de muzică electronică, textul relevă atât noutatea sau originalitatea, cât și complexitatea problemelor soluționate în concepții artistice *neo-sincretice* în care muzica este o componentă constitutivă nu neapărat principală, iar artistul, compozitor sau/și interpret, până la urmă se dovedește a fi nu doar muzician, cum ar fi de așteptat. Sintagma-cheie și obiectivul perspectival este starea de *trans-*, mai degrabă o locație conceptuală situată în afara diferențierilor rasiale sau

¹ Textul este postat pe Internet și poate fi accesat la adresa: <http://www.npr.org/sections/therecord/2015/12/11/459252324/heavenly-bodies>

sexuale, care permite o reprezentare detașată a *morfemelor* biologice care definesc identitatea umană, cu toate consecințele în planul reflexiei, imaginării sau comunicării. În loc de indicatorii fiziologici precum *mr.* sau *ms.* ar putea fi implementat identificativul neutru *mx.* (pronunțat ca *mix*) destinat persoanelor *transgender*.¹

Procedurile de interferență între muzică și celelalte arte se autoreformulează continuu păstrând conexiunea cu ultimele realizări de frontieră în materie de gândire artistică dar și în conformitate cu noile accepții ale termenului *artă*. Procedura nu suportă nici o schimbare începând cu sinteza operată în perioada Renașterii de membrii Cameretei florentine la 1585 din care ulterior, prin implicarea decisivă a lui Claudio Monteverdi, se naște genul de operă ca încercare de cosubstanțializare a mai multor arte: acțiune teatrală-scenică, textul (libretul) poetic, baletul, elemente de arte plastice (concepția decorurilor) și vestimentare (costumele), totul „grefat” pe rolul axial al muzicii. În perioada romantismului urmează sinteza *Gesamtkunstwerk* (opera de artă totală) practică de Richard Wagner, prin care compozitorul încearcă realizarea a ceva mai mult decât doar opera și simfonia, ținând înspre un al treilea *trans-gen* – drama muzicală. Deja aici este amorsat un paradox, deoarece drama muzicală este gândită ca o emulație post-sincretică a tragediei antice, însă formulată estetic drept *zukunftsmusik* (muzica viitorului). Concepția „sincretismului” conceptual contemporan aplică același model, recurgând însă la ingrediente de actualitate. Activitatea lui Alejandro Gherzi (n. 1990 în Venezuela) – producător, inginer de sunet și DJ –, cunoscut sub pseudonimul *Arca*, este exemplară în acest sens. Albumul său de debut – *Xen* (2014) – poate fi considerat modelul-standard al unei gândiri neo-post-avangardiste (piesele *Xen* și *Soichiro*): partida sonoră de substanță bruitist-electronică, formularea șirului imagistic în termeni de video-art, cu multiple mixturi sugestiv-simbolice de imagini stroboscopice, implicarea culorii și luminii în

¹ Articolul intitulat '*Mx*'? *Did The Times Adopt a New, Gender-Neutral Courtesy Title?* se găsește pe Internet și poate fi accesat la adresa: http://www.nytimes.com/2015/12/03/insider/mx-did-the-times-adopt-a-new-transgender-courtesy-title.html?_r=0

configurarea unui ambient ireal și astfel neutru ca locație sau destinație (*trans-spațiu*), precum și recurgerea la elemente de artă vestimentară în virtutea concepției *trans-gender* (travestirea) pe care artistul o practică drept blazon estetic. În aceeași direcție conceptuală sunt orientate și colaborările cu alți artiști: cu interpreta islandeză Bjork (producerea albumului *Vulnicura*, martie 2015), cu artistul Jesse Kanda (piesa *Fluid Silhouettes*) sau cu interpreta-compozitoare Tahliah Debrett Barnett (n. 1988), cunoscută sub pseudonimul *FKA Twigg*s (piesele *Video Girl*, *How's That*). Estetica *transgresiunii* de gen este completată prin estetica *transgresiunii* rasiale printr-o parodiare ludică a diferențelor de culoare a pielii sau a imaginii video – alb, negru, alb/negru sau multicolor – elaborată în producții audio-vizuale ale grupului sud-african *Die Antwoord* (în piesele *Fatty Boom Boom*, *Ugly Boy*, *I Fink U Freeky* ș.a.), o patognomonică fuziune între *rap*, *hip-hop*, simbolistică *pop-art* (graffitti), kitsch-ul postmodern, elemente de mentalitate adolescentină și cultură vernaculară (gesturi și comportament provocator, limbaj argotic, minimalism verbal idiosincronic).

Un moment *zero*, de incizie, a procesului de *fluidizare* ar putea fi considerată gândirea și creația experimentală de substanță antimodernistă a lui John Cage. Reverberațiile unei lucrări precum *4'33"* – o silențioasă prăbușire a oricărui convenționalism sau autoritarism artistic – s-au resimțit în egală măsură în creația virulent postmodernă a lui Frank Zappa, în nesfârșitele proiecte conceptuale ale lui Robert Fripp (în special cu *King Crimson*) și a celor de la Yes, în activitatea transgresivă a lui Harry Partch și Conlon Nancarrow de construire de noi instrumente muzicale, iar microtonalismul lui Partch și Ligeti face corp comun atât cu spectralismul lui Rădulescu și Grisey, cât și cu sonorismul lui Penderecki și Serocki, cu experimentalismul „electric” al lui Stockhausen și cu *Sequenza III* a lui Luciano Berio, cu muzica concretă a lui Pierre Schaeffer și cu minimalismul lui La Monte Young. Transgresiunea de la muzica reprezentării la muzica acțiunii performative duce înspre experimentalismul electronic în care toate achizițiile de vârf în materie de gândire muzicală *progresistă* să devină elemente uzuale ale unui tip de gândire și limbaj de ultimă oră.

Frontiera căutărilor artistice de ultimă oră este trasată prin concepția de *transgresiune*. Vehiculele acesteia sunt ideile

de *gen(der)* și *rasă*, ambele orientate progresiv într-o evoluție febrilă înspre misterioasa limită în care se va produce următoarea mutație de paradigmă în planul gândirii artistice.

SUMMARY

Oleg Garaz

The Historical and Social Genres versus Historical Musical Genres. From Orinary Traditions to Mass Culture

The cultural experience of the whole twentieth century clearly demonstrates that anchoring the theory of genres exclusively in the art of professional composition in the European tradition will render musicology incapable of making pertinent assessments of the objective status quo in the field of musical thought and practice. Taking the genres in music to be emulations of the social context that fashions them with the intention of retrieving from them the clear image of their own identity, the canonical standards of composition turn out to be insufficient and, perhaps, even useless in the attempt to understand the nature of the phenomena and evolutions of music in the immediate past. Indeed, a century of mass culture centred on song and dance, on radio and cinema, of propaganda and commercialisation, of compulsory commodification, of infantilisation, virtualisation and, consequently, of identity fluidisation, could not be understood and evaluated according to Viennese Classicism, of Romanticism or even to vanguard Modernism. On the other hand, the twentieth century witnesses the spectacular comeback of the two archetypal genres – song and dance –, both freed from the censure of intense and multiple cultural mediations. The recuperative priorities of postmodernity emphasise and impose the insularity of the culture of professional composition as an obvious fact, and the most complex musicological taxonomies of musical genres adopt the status of footnotes to topical music culture.