

Canonul muzicii europene

Idei. Ipoteze. Imagini

© Editura EIKON

București, Str. Smochinului nr. 8, sector 1
cod poștal 014605, România

Difuzare/distribuție carte: tel./fax: 021 348 14 74
mobil: 0733 131 145, 0728 084 802
e-mail: difuzare@edituraeikon.ro

Redacția: tel: 021 348 14 74
mobil: 0728 084 802, 0733 131 145
e-mail: contact@edituraeikon.ro
web: www.edituraeikon.ro

Editura Eikon este acreditată de Consiliul Național
al Cercetării Științifice din România (CNCS).

Descrierea CIP este disponibilă la Biblioteca Națională a României.

ISBN 978-606-711-361-7

Corectură: VIRGIL LEON și NICOLAE TURCAN

Grafică: VALERIAN SUSAN

Tehnoredactare: NICOLAE TURCAN

Editor: VALENTIN AJDER

OLEG GARAZ

CANONUL MUZICII EUROPENE

Idei. Ipoteze. Imagini

E I K O N

BUCUREȘTI, 2015

Cuprins

	ARGUMENT	11
Partea I	Idei	
Capitolul 1	În căutarea unui titlu plauzibil.....	29
Capitolul 2	Despre cele două începuturi ale culturii muzicale europene	34
	<i>„Europenitatea” între Antichitate și Evul Mediu</i>	34
	<i>Alegeri dificile: scenarii ale evoluției canonice.....</i>	51
Capitolul 3	Canonul, o familie a sensurilor implicite	56
Capitolul 4	Postmodernismul, o familie a definițiilor eterogene	63
Partea a II-a	Ipoteze	
Capitolul 5	Ideea de canon. Harold Bloom și „canonul occidental”	73
Capitolul 6	Conceptul de canon muzical. Ivan I. Sollertinski și ideea de „beethovenocentrism”	80
Capitolul 7	Prima ipoteză. Antichitatea greacă și inventarea canonului ca joc cu metafizica prototipurilor ideale.....	95
	<i>Comentariul 1</i>	100
	<i>Comentariul 2</i>	102
	<i>Comentariul 3</i>	109
	<i>Comentariul 4</i>	112
	<i>Comentariul 5</i>	117
	<i>Comentariul 6</i>	120
	<i>Comentariul 7</i>	121

Capitolul 8	A doua ipoteză. Pragmatismul canonului muzical medieval creștin.....	125
	<i>Comentariul 1</i>	127
	<i>Comentariul 2</i>	128
	<i>Comentariul 3</i>	130
	<i>Comentariul 4</i>	132
	<i>Comentariul 5</i>	133
	<i>Comentariul 6</i>	133
	<i>Comentariul 7</i>	135
	<i>Comentariul 8</i>	136
Capitolul 9	A treia ipoteză. Renașterea muzicală și canonul Palestrina. Vârsta de aur a muzicii vocale pure	142
	<i>Comentariul 1</i>	144
	<i>Comentariul 2</i>	145
	<i>Comentariul 3</i>	146
	<i>Comentariul 4</i>	148
	<i>Comentariul 5</i>	154
	<i>Comentariul 6</i>	157
	<i>Comentariul 7</i>	162
	<i>Comentariul 8</i>	167
Capitolul 10	A patra ipoteză. Johann Sebastian Bach și sfârșitul barocului	169
	<i>Comentariul 1</i>	171
	<i>Comentariul 2</i>	174
	<i>Comentariul 3</i>	180
	<i>Comentariul 4</i>	185
	<i>Comentariul 5</i>	187
	<i>Comentariul 6</i>	190
	<i>Comentariul 7</i>	192
	<i>Comentariul 8</i>	193

	<i>Comentariul 9</i>	195
	<i>Comentariul 10</i>	199
Capitolul 11	A cincea ipoteză. Canonul Beethoven: marele proiect ficțional al romanticilor.....	203
	<i>Comentariul 1</i>	209
	<i>Comentariul 2</i>	210
	<i>Comentariul 3</i>	211
	<i>Comentariul 4</i>	214
	<i>Comentariul 5</i>	216
	<i>Comentariul 6</i>	221
	<i>Comentariul 7</i>	228
Capitolul 12	A șasea ipoteză. Richard Wagner: inventarea canonului personal și dispersia romantismului	233
	<i>Comentariul 1</i>	239
	<i>Comentariul 2</i>	244
	<i>Comentariul 3</i>	250
	<i>Comentariul 4</i>	252
	<i>Comentariul 5</i>	258
	<i>Comentariul 6</i>	265
Capitolul 13	A șaptea ipoteză. Schönberg și inventarea modernismului muzical.....	270
	<i>Comentariul 1</i>	275
	<i>Comentariul 2</i>	277
	<i>Comentariul 3</i>	281
	<i>Comentariul 4</i>	283
Capitolul 14	A opta ipoteză. Viața de după moarte a canonului muzical în postmodernitate	289
	<i>Comentariul 1</i>	293
	<i>Comentariul 2</i>	295

	<i>Comentariul 3</i>	298
	<i>Comentariul 4</i>	311
	<i>Comentariul 5</i>	314
Capitolul 15	Ultima ipoteză. Canonul muzicii europene ca formă de mediere simbolică între sensul sacru al vieții și ordinea sacră a universului	327
	<i>Comentariul 1</i>	332
	<i>Comentariul 2</i>	334
	<i>Comentariul 3</i>	337
	<i>Comentariul 4</i>	339
	<i>Comentariul 5</i>	342
	<i>Comentariul 6</i>	343
	<i>Comentariul 7</i>	346
	<i>Comentariul 8</i>	347
	<i>Comentariul 9</i>	349
	<i>Comentariul 10</i>	354

Partea a III-a Imagini

Capitolul 16	Canonul muzicii europene. Tipologii și evoluții	359
Capitolul 17	Tipologiile extrinsece. Două antinomii istorice și rolul lor în formarea canonului modern	371
	<i>Antinomia antic-modern și diferența dintre idealul antic și programul de acțiune medieval</i>	372
	<i>Antinomia sacru-profan și reformularea staticismului religios medieval în termenii dinamismului laic renașcentist</i>	391
Capitolul 18	Tipologiile intrinsece: Joseph Kerman, William Weber, Mark Everist, Carl Dahlhaus și Marcia J. Citron	400
	<i>Joseph Kerman și virtuțile canonului repertorial</i>	402

<i>William Weber și dezideratul completitudinii.....</i>	408
<i>Mark Everist și valorile receptării</i>	418
<i>Carl Dahlhaus: canonul muzicii și metoda relativismului dialectic</i>	425
<i>Ecuția demistificării. Marcia J. Citron și căutarea unui canon feminin. Bernard Knox și abrevierea ODWEM.....</i>	433
<i>Ideea de canon și dialectica paradoxului.....</i>	447
CONCLUZII	465
BIBLIOGRAFIE	475
INDEX DE NUME	487

ARGUMENT

O PȚIUNEA PENTRU TEMATIZAREA CANONULUI MUZICAL s-a putut materializa în forma prezentei cărți ca urmare a mai multor intuiții „deranjante”, care, din câte îmi pot da seama astăzi, au planat continuu undeva deasupra preocupărilor mele profesionale. Interesul susținut pentru teoria formelor muzicale a determinat o reevaluare a atitudinii față de armonie și contrapunct, dar și în ceea ce privește istoria muzicii, văzută mai degrabă ca istorie a stilurilor muzicale decât ca o simplă istorie a literaturii despre muzică. Interesul față de genurile muzicale a decurs într-un mod firesc din fuziunea imaginilor formei și stilului, pentru ca, în final, totul să se integreze în atât de clasică triadă simbiotică formă – gen – stil, toate trei devenind, practic, un corp integru trifațetat și utilizabil drept cheie universală de lectură a fenomenului muzical. Însă acest lucru nu era suficient și intuiția incompletitudinii a persistat mult timp, reducând valoarea analizelor realizate la simple scheme analitice. Era clar că „trinitatea” funcționează într-un mod cumulativ, ceea ce nu era însă deductibil din eterogenitatea celor trei definiții, deoarece lipseau criteriul legitimator și înțelegerea clară a modului în care această legitimitate a fost formulată în contextul fiecărei perioade stilistice (Renaștere, baroc, clasicism, romantism ș.a.), precum și a strategiilor de implementare și menținere. Spre exemplu, nu era suficientă o simplă alăturare a definițiilor formei și genului de sonată cu imaginea clasicismului muzical pentru a înțelege modul în care s-a ajuns la proclamarea acestuia drept formă absolută a muzicii.

Dacă definițiile clasice ale formei și stilului trimit fie la o morfologie anatomică, fie la o sumă de criterii identitare, definiția genului se prezintă drept o posibilitate de ieșire din liste cu parametri, tipologii și ierarhii înspre imaginea spațiului deschis al interacțiunii sociale. Însă nici această imagine nu explicitează și nu justifică ideea legitimității specifice a formelor muzicale de gândire și practică în fiecare context istoric concret.

Revelația s-a produs de abia după parcurgerea volumului *Canonul occidental* al profesorului american Harold Bloom. Ideea celor douăzeci și șase de scriitori canonici ai culturii vestice a contrariat doar de la primele pagini ale cărții. Intrând mai apoi în capitolul dedicat lui Shakespeare, a devenit limpede modul în care în opera acestuia au fost formulate însușirile omului modern sau, în cuvintele autorului, faptul că „Shakespeare ne-a inventat pe noi toți”. Și nu doar Shakespeare, așa adăuga eu, ci și ceilalți douăzeci și cinci de autori împreună cu el. Extrapolarea acestei imagini asupra imaginarului meu muzical mi s-a părut firească, deoarece am încheiat lectura având convingerea că nu doar Shakespeare & Co. ne-au modelat pe noi toți. Nu ar fi fost suficient, oricât de geniali i-am putea imagina, întrucât canonul literaturii este un constituent al unui meta-Canon în care, pe lângă scriitori, poeți și dramaturgi, intră și pictori, sculptori, arhitecți, filosofi și muzicieni. Mai pe scurt, toți cei care s-au ocupat și încă se ocupă de formularea și re-formularea omului.

A doua idee mi-au oferit-o scrierile muzicologului rus Ivan Ivanovici Sollertinski. Este vorba de „beethovenocentrismul” culturii muzicale europene, Beethoven apărând în calitatea lui „shakespeareiană” și „prometeică” deopotrivă, de inventator al celor care suntem noi înșine, așa cum ne cunoaștem astăzi. Este clar că ne conștientizăm pe noi înșine doar într-o strictă determinare exercitată de un ansamblu de norme, reguli și legi sau, altfel spus, de restricții și constrângeri. Este exact așa cum a rostit-o Buffon în celebra lui butadă „Stilul este omul”, cu un singur comentariu: stilul însuși poate fi formulat mai degrabă drept consecință a unui set de constrângeri, decât ca alegere dintr-un șir infinit de posibilități. Însă ceea ce impun grădinița, școala, armata, spitalele și închisorile drept constrângere noi putem recepta mult mai clar, plauzibil și, până la urmă, convenabil și fecund ca îndemn, plăsmuind entuziasm, implicare și identificare, atunci când apelăm la imaginarul artistic și în special la cel muzical. Iar muzica lui Beethoven oferă suficiente motive pentru incitarea și menținerea acestor stări.

Imaginaea gândirii și a istoriei muzicale se subdivizează, practic, în două mari perioade, pre- și postbeethoveniană, creația compozitorului devenind un etalon valoric în evaluarea și diferențierea „anticilor” renașcențiști și baroci de „modernii” romantici. Doar

așa devine explicabilă, de exemplu, „stranietatea” lui Josquin des Prés (1450/’55-1521), Guillaume Dufay (cca 1397-1474), Guillaume de Machaut (cca 1300-1377), Johannes Ockeghem (1410/’25-1497) sau John Dunstable (cca 1390-1453), compozitori de muzică polifonică și corală în egală măsură.

Doar prin studiul muzicii unor compozitori ca Orlando di Lasso (1530-1594), (Carlo) Gesualdo di Venosa (1566-1613) sau Claudio Monteverdi (1567-1643), compunând un motet izoritmnic pentru examenul de contrapunct, sau analizând simfonia *Mathis der Maler* de Paul Hindemith, am putut conștientiza mult mai clar limitele și sensul modului în care eram eu însumi produsul finit al acelui „beethovenocentrism” sau, cu alte cuvinte, eram format în termenii unei gândiri muzicale de tip organic în defavoarea celei de tip retoric, optam pentru genul de simfonie omofonă în defavoarea misei sau motetului polifonic, iar dialectica antagonistă a formei bitematice și tristrofice de sonată îmi comunica incomparabil mai mult decât, spre exemplu, aproape arhetipala misă *L’homme armé*, indiferent despre care autor al ei ar fi fost vorba – Guillaume Dufay, Johannes Ockeghem, Johannes Tinctoris (cca 1435-1511), Jacob Obrecht (1457/’8-1505), Josquin des Prés (1450/’55-1521), Pierre de la Rue (1452-1518), Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) sau Giacomo Carrisimi (1605-1674). Este vorba aici despre fixarea într-o tradiție în care ceea *ce* este receptat, *cum* este receptat și *de ce* este receptat se situează într-o foarte strânsă interdependență, definind astfel locul concret și precis pe care îl ocupăm în interiorul unui anumit câmp istoric muzical. Și cum nu putem exista în sincronia mai multor momente cronologice decalate în timp, ne sincronizăm spontan cu momentul de actualitate, definibil ca vârf de lance sau locomotivă a întregului traiect evolutiv-temporal care ne precedă. Întreaga evoluție istorică a muzicii o putem imagina sub forma unei garnituri de tren, în interiorul fiecărui vagon ce urmează după locomotivă evenimentele desfășurându-se în termenii etichetei de pe vagon, dar într-o ordine inversă – post-modernism, modernism, impresionism, verism, postromantism, romantism, clasicism, preclasicism, baroc, Renaștere, Ev Mediu, Antichitate.

Noi, cei care trăim, practic, în locomotivă, cu greu ne-am putea imagina ceea ce deja s-a întâmplat în fiecare vagon din spate. Ar trebui recunoscut că totuși știm cu atât mai bine conținutul

vagoanelor, cu cât acestea sunt mai aproape de locomotivă. Joseph Kerman descrie o situație identică în exact aceiași termeni, atunci când invocă procesul de „internalizare”, deseori inconștientă, a unei tradiții muzicale, precum cântecele Beatles-ilor fredonate de tații noștri sau muzica din desenele animate ascultată îndeosebi în pătuțul de copil plantat în fața televizorului de mamele noastre. Acest gen de muzică nu are prea multă istorie, adaugă el, scriind în continuare: „În absența unei tradiții interpretative asumate, înțelegerea surselor notate ale muzicii occidentale de acum două sute de ani este deja echivocă, de acum cinci sute de ani – extrem de speculativă, iar de acum o mie de ani, în anumite aspecte determinate, fără nicio speranță”.¹

Ajuns aici nu am avut nicio rețineră în a opta pentru un experiment genetic, încrucișând „beethovenocentrismul” lui Ivan Ivanovici Sollertinski cu ideea canonului literar a lui Harold Bloom, fiind mânat de o curiozitate „nesăbuită”, catalizată și de absența bibliografiei românești privind tematizarea canonului muzical.

Mă aflu în fața mai multor dileme, intersecții decizionale sau, pur și simplu, confuzii. Una dintre acestea impunea o alegere dificilă între textul aproape definitiv al tematizării binomului dialectic sacru-profan în cultura muzicală europeană și textul încă inexistent despre canonul muzical.

A doua dilemă era alegerea între scrierea unui text despre canonul muzical european, viciată de o prea mare și evidentă generalitate, și o tematizare mai detaliată a canonului muzicii românești.

Această din urmă temă genera însă o altă dilemă, deoarece abundența literaturii și, mai ales, existența unor lucrări monumentale ca dimensiuni și consistență, cum sunt *Hronicul muzicii românești* de Octavian Lazăr Cosma sau lexiconul *Muzicieni din România* de Viorel Cosma, permiteau și chiar facilitau abordarea unei asemenea teme. Mă puteam inspira din două modele metodologice propuse de monografia *Formă și stil în noua creație muzicală românească* (1977) de Vasile Herman și de dicționarul *Muzica românească între 1944-2000* (2002) de Valentina Sandu-Dediu. Însă toate aceste patru titluri reprezentau doar referințe indirecte, oferind informații încadrabile într-un discurs despre formarea și evoluția canonului

¹ Joseph Kerman, *A Few Canonic Variations*, in Robert von Hallberg (ed.), *Canons*, Chicago-London: The University of Chicago Press, 1984, p. 179.

muzicii românești, dar lipsindu-le o metodologie analitică a categoriei de canon muzical, una similară, de exemplu, analizei stilistice sau a formei muzicale.

Ideea canonului muzicii românești incita însă prin însăși particularitatea identității istorice pe care o aveau gândirea și practica muzicală a unei țări a cărei modernitate începea în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, a cărei elită artistică își formulase dezideratele în funcție de canoanele muzicale dominante în acel moment (austro-german, francez și rus), a cărei istorie nu a avut o Renaștere, un baroc, un clasicism și care s-a putut exprima doar în plin romantism european. Incita și polaritatea între cele două canoane ale tradițiilor rurală și bisericească – situație inedită în contextul altor culturi europene – în calitatea lor de polaritate generativă de o impresionantă forță și fecunditate, iar tradiția muzicii culte, având punctul culminant în creația lui George Enescu, se manifesta ca o „interfață” sensibilă și permeabilă la cele mai mici particularități ale celor două canoane tradiționale autohtone, dar și la mutațiile majore în planul componisticii europene. Complexitatea, originalitatea, dar mai ales subtilitatea interacțiunilor în planul formării și consacrării canonice în contextul muzicii culte românești se dovedeau a fi, pentru moment, probleme insurmontabile.

Fără a-mi propune elaborarea unei metodologii personale, am procedat la alcătuirea empirică a unei liste cu compozitori canonici, adoptând ca model metoda lui Harold Bloom și încercând să răspund la întrebarea firească: cine ar putea reprezenta o analogie muzicală a lui Homer, Dante, Chaucer, Shakespeare, Cervantes, Goethe, Tolstoi, Dostoievski, Joyce și Proust? O reformulare a acestei liste în termeni muzicali a relevat însă insuficiența unui referent strict literar, deoarece criteriul *conceptual-narativ*, esențial în cazul literaturii, se dovedea a fi doar unul constitutiv în cazul muzicii. Aceasta din urmă reclama cu toată intensitatea coprezența unui *referent filosofic*, în calitatea lui de analogie și corelație a statutului abstract, nonlingvistic și sintetic al muzicii, care ar putea fi înțeles doar ca o formă specifică de a nara idei pentru care atât materia, cât și formele ei de organizare nu erau altceva decât simple convenții conjuncturale și consensuale deopotrivă. Un al doilea șir de nume canonice s-a desfășurat în mod firesc: Platon, Augustin, Descartes, Kant, Hegel, Bergson, Heidegger.

În muzică, lucrurile se articulau într-o potrivire exactă cu articularea acestui model în filosofie sau poezie, unde cuvintele, aserțiunile, semnificațiile și discursul în general, ca materie de lucru, formau doar suportul material al unui subiect ale cărui sensuri erau transcendente formelor lui specifice de manifestare. Însă judecând în conformitate cu o firească „simpatie” interdisciplinară, numele din cele două liste puteau atrage și, prin aceasta, releva nume de compozitori a căror gândire s-ar fi articulat și manifestat între limitele unui câmp ideatic asemănător, dacă nu și omogen, generând analogii de o plasticitate specific muzicală ale concepțiilor sau personajelor literare, dar și reformulări muzicale ale marilor sisteme filosofice.

Astfel, dialectica hegeliană își găsea un corespondent în dialectica dramatică a ideilor muzicale la Beethoven, Bergson îl invoca într-un mod firesc pe Debussy, Kant îl apela pe Mozart, care, prin analogie, își formula propriile „critici” asupra marilor tipologii de genuri clasice, Leibniz îl „prezentifica” pe Bach, care, prin patosul coralului protestant, îl invoca pe Luther însuși. Feuerbach, Schopenhauer și în special Nietzsche, prin *Nașterea tragediei* și *Cazul Wagner*, reclamau, cu toții, prezența lui Wagner, iar Einstein și Freud îl includeau într-un mod firesc pe Schönberg. În același sens, Romain Rolland îl omagia pe Beethoven în *Jean-Christophe*, Thomas Mann – pe Schönberg în *Doctor Faustus*, Hermann Hesse – pe Carl Philipp Emmanuel Bach în *Lupul de stepă*, iar Alejo Carpentier, în *Concertul baroc*, imagina o „întâlnire de gradul trei” între Vivaldi, Händel, Scarlatti, Wagner și Stravinski. Prin Dante, Shakespeare și Goethe, canonul literar își făcea simțită prezența în lucrările lui Liszt, Berlioz, Mendelssohn, Gounod, Ceaikovski, dar se extindea și către Bizet (Mallarmé), Debussy (Maeterlinck), Berg (Büchner), ajungând până la experimente în ale personificării muzicale, precum în *Kreisleriana* de Robert Schumann sau operele *Palestrina* de Hans Pfitzner, *Einstein on the Beach* de Philip Glass ori *Nixon in China* de John Adams.

Recursul la aceste două liste – de scriitori și filosofi – releva de fiecare dată nume diferite de compozitori, inegale ca importanță, valoare sau consistență, care se înșiruiau în imaginea unui relief canonic fluctuant și evident extrinsec, sensul acestei invocări constituind mai degrabă un corelativ al dezideratului literar sau filosofic. Astfel, listele canoanelor literar și filosofic îmi foloseau doar

în calitate de sugestie, analogie sau prototip, ambele fiind încărcate cu un potențial generativ realizabil în imaginea concepției canonului muzical. Însă acesta din urmă trebuia privit din interiorul muzicii și în funcție de etapele majore ale evoluției gândirii și practicilor muzicale, istoria canoanelor altor activități fiind structurată într-o ordine totalmente diferită de ceea ce se dorea a fi o imagine a canonului/canoanelor muzicale.

Criteriul stilistic oferea posibilitatea formulării unui „portret-robot” sau a unui „desen tehnic” pentru ceea ce îmi propuneam să realizez – o listă a compozitorilor canonici. Selectarea numelor de compozitori pentru lista canonică a putut fi inițiată urmărind succesiunea perioadelor stilistice ale istoriei muzicale europene. Evident, numele lui Ludwig van Beethoven (1770-1827) a reprezentat punctul de pornire în virtutea a trei motive: (a) „beethovenocentrismul” culturii europene, amintit mai sus; (b) ideea de clasicitate, ca moment istoric în care atingerea unor multiple stări de echilibru între formă și conținut, între structură și expresie, între etos și afect a devenit vizibilă cu o deosebită claritate; (c) simplul fapt că în toate istoriile muzicii, fără nicio excepție, Beethoven este unul dintre cele trei simboluri (alături de Haydn și Mozart) ale stilului intitulat clasicism vienez.

Pornind de la ideea „beethovenocentrică”, în calitatea ei de cumpănă sau moment de stază al unui pendul temporal, rămănea de urmărit succesiunea etapelor fie într-un sens progresiv, până în postmodernitate, fie în mod regresiv, până în Antichitatea accesibilă. Urma doar să înaintez, fiecare pas însemnând extinderea câmpurilor temporale și o tot mai mare deplasare a pendulului imaginar. De ambele laturi ale epicentrului beethovenian s-au situat Johann Sebastian Bach (1685-1750) – în direcția regresivă a barocului – și, respectiv, Richard Wagner (1813-1883) – în direcția progresivă a romantismului târziu –, ambii fiind într-o simetrie cronologică aproximativ egală prin raportarea lor la epicentrul beethovenian.

Următoarea mișcare în cele două direcții cronologice divergente i-a relevat pe Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), în Renaștere, și pe Arnold Schönberg (1874-1951), situat la începutul celei de a treia modernități europene. Pentru a păstra limitele istorice – Antichitatea greco-romană și, respectiv, postmodernitatea – ca momente istorice extreme ale sistemului, următorul

pas a trebuit făcut procedând la o diferențiere a modernismului muzical. Astfel, a treia avangardă, panserială, personificată în figura lui Pierre Boulez (1925-), a ajuns în opoziție cu cele două școli ale muzicii medievale – *Ars nova* (Philippe de Vitry – născut la 1291 – și Guillaume de Machaut – decedat în 1377) și, respectiv, *Ars antiqua* (între 1150 și 1220, Léonin și Pérotin). Însă chiar la începuturile Evului Mediu a existat un eveniment care a avut o importanță decisivă atât pentru soarta Europei postantice, cât și pentru soarta muzicii europene în general – reforma cântului liturgic, efectuată de papa Grigore cel Mare (aproximativ 540-604), cunoscută în istoria muzicii ca Reforma gregoriană. Acest eveniment depășea ca însemnătate relevanța canonică a celor două școli componistice medievale (*Ars antiqua* și *Ars nova*), astfel încât am procedat la o înlocuire, privilegiind Reforma gregoriană în calitatea ei de model fondator al imaginii, conceptului, teoriei și practicii canonului muzical european.

Abia după întocmirea acestei liste a devenit observabilă inegalitatea între distanțele parcurse de „pendulul” cronologic în sens progresiv și în sens regresiv. Înaintarea istoric-temporală era realizată prin salturi tot mai scurte, mai energice, într-o vizibilă accelerare precipitată a evenimentelor, care comportau, la rândul lor, transformări tot mai vizibile, radicale și poate chiar violente, pe când „coborârea” înspre un trecut tot mai „profund” comporta o extindere a etapelor istorice și, în același timp, o „încetinire” a derulării temporale, amândouă însoțite de o tot mai pronunțată rarefiere în planul evenimentelor marcante. Nu mai era de pus în discuție fenomenul „încețosării” imaginii pe care un eveniment al istoriei muzicii îl suporta cu atât mai mult cu cât se îndepărta de momentul actualității. Pe de altă parte, aceeași „încețosare” putea fi constatată și în contemporaneitate, fie în virtutea unei multitudini indigeste de evenimente – care scotea și mai mult în evidență incapacitatea percepției și a memoriei de a opera cu asemenea cantități de stimuli, informații, imagini, sunete, mesaje și concepții artistice în postmodernitate –, fie, deloc paradoxal, din lipsa unei distanțe temporale necesare care ar fi asigurat o relativă claritate.

Această ambiguitate și confuzie nu a împiedicat vizualizarea și, astfel, constatarea unui proces de „comprimare” temporală treptată a fiecărei perioade istorice ulterioare, o compresie relaționată cu accelerarea progresului tehnologic și cu multiplicarea

domeniilor cunoașterii. Începând cu epoca Iluminismului (secolul al XVIII-lea), tempoul acesteia parcă ar fi scăpat de sub control, iar în planul fenomenului stilistic, urmările unei presiuni progresiste tot mai mari au determinat „liliputizarea” tot mai vizibilă a unei structuri stilistice. Prin urmare, pe durata unei biografii, la început nu a încăput decât un singur stil, „monolit” (Bach), dar ulterior au putut să încapă mai multe tipologii stilistice concatenate (Schönberg, Stravinski), iar polistilistica lui Alfred Schnittke a redus și mai mult aceste tipologii, modelând din ele simple „indicative rutiere”, cu care compozitorul marca traseele tematice în interiorul unei singure lucrări. Concomitent cu această comprimare și, ulterior, disoluție a ideii stilistice, canonul își pierde din ce în ce mai mult hegemonia, privilegiile, exemplaritatea și, deja în post-modernism, se dispersa în ansambluri microcanonice cvasiautonomie. Legătura de interdeterminare între evoluțiile canonului și evoluțiile stilului reprezenta o pistă care incita și intriga în egală măsură, rămânând să verific verosimilitatea acestei intuiții.

Până la urmă, am putut selecta opt ipoteze istorice de formulare a unui model de canon muzical, diferențiind semnificațiile canonului: listă a lucrărilor și a compozitorilor reprezentativi pentru o perioadă istorică dată; tehnica polifonică omonimă; numele firmei specializate în producție de aparate de fotografiat.

Am adoptat ideea de *ipoteză* canonică datorită mai multor considerente. Drept motiv principal a servit ideea flexibilității și, poate, chiar a elasticității ondulatorii a modelului canonic, dat fiind faptul reformulării lui în fiecare epocă istorică ulterioară, chiar în termenii acesteia. De la bun început era foarte clar că nu vorbim despre o structură fixă, ci despre una fluctuantă, într-o accepție istorică.

Al doilea motiv se referă la însăși ideea restrictivității și exclusivismului de care structura canonică dădea dovadă în interiorul fiecărui câmp stilistic. Astfel, selectarea unui singur nume ca fiind reprezentativ pentru o perioadă stilistică precum barocul, romantismul sau modernismul a fost într-un mod evident o idee abuzivă, din moment ce, vorbind despre unități de timp cuprinse fie între mai multe secole, fie în doar câteva decenii, nu putea fi vorba despre relevanța unui singur compozitor. Bineînțeles, ar fi imposibil de identificat un rival canonic pentru figura lui Beethoven, situată în perioada interstițială dintre clasicismul vienez și romantism,

însă deja la nivelul temporal al activității lui Richard Wagner, cantitatea și consistența modelelor canonice crește într-un mod exponențial, iar în cadrul etapelor moderniste lucrurile se complică și mai mult, ajungându-se la sincronia între autentice filoane ale tradițiilor stilistice și propriile lor liste canonice, care, într-un mod imperturbabil, evoluează în direcția idealurilor lor și în conformitate totală cu propriile lor programe ideologic-estetice.

Al treilea considerent părea a fi cel mai important, din moment ce compozitorul selectat spre a fi reprezentativ ca figură canonică pentru o întreagă perioadă stilistică fie era de fapt deținător și, implicit, autor al unui stil personal, fie intra în mișcări artistice de ansamblu sau de grup, în accepția de școală, curent sau orientare stilistică. Astfel, la un moment dat, apărea o reală problemă în ce privește figura lui Beethoven, ca posesor al unui stil care aparținea gândirii muzicale de tip organic, în opoziție cu Mozart și Haydn, amândoi deținând o gândire și, respectiv, un stil care țineau amândouă de tipologia retorică. Wagner, la rândul lui, era implicat în războiul dintre „wagnerieni” și „brahmsieni”, concepția sintetică a dramei muzicale ca operă de artă totală sau, în orice caz, ca una orientată spre viitor contravenind esteticii nostalgice, orientate înspre trecutul vârstei de aur a neoclasicilor, susținători ai muzicii instrumentale, în calitatea ei de ideal al muzicii pure sau absolute. Acest război intern al școlii austro-germane se desfășura sub ochii „verdienilor” italieni și ai mult mai temperaților melomani francezi, fiecare națiune europeană, inclusiv școlile naționale central și est-europene în plină ascensiune, intensificând eforturile de formulare a propriului canon cultural, muzical, literar, național sau geopolitic.

Contextul istoric în care Arnold Schönberg purcede la reformularea sistemului de organizare sonoră atinge asemenea limite de complexitate evenimentțială, încât realizarea unei descrieri analitice plauzibile devine foarte dificilă. Același lucru s-ar putea afirma, surprinzător, și despre contextul istoric în care trăiește salvatorul muzicii bisericești care este Palestrina, o figură reprezentativă a Renașterii, însă una înconjurată de zeci de alți deținători ai unor concepții componistice nu mai puțin complexe.

Astfel, cuvântul *ipoteză* ajunge să realizeze un anumit unison cu termenul *canon*, scoțând în evidență, în primul rând, continența oricărei judecăți valorice și, în al doilea rând, particularitatea

extremă a fiecărui context existențial, o vizibilitate mai mare sau mai mică a unei personalități artistice reprezentând doar consecința unei convergențe de factori, a momentului și locului potrivit, a „norocului” pe care doar unii compozitori îl au, a „șansei” pe care doar unii compozitori o fructifică sau și-o creează, dar și a celebrității la care doar unii compozitori acced etc. În acest sens, putem spune că termenul *canon* constituie sinonimul unei proceduri de „ancorare” și fixare a imaginii unei lucrări, a unui compozitor, a unui stil sau a unei epoci în memoria colectivă, în calitate de model referențial al valorii, al excelenței și al unei poziționări privilegiate pe care canonul muzical o oferă prin însăși definiția însoțitoare pe care o deține. Iar folosind cuvântul „privilegiu”, este evident că în lista canonică intră doar foarte puțin dintr-un total indefinibil de lucrări și de compozitori.

Confirmarea propriilor intuiții am descoperit-o într-o serie de texte ale unor muzicologi occidentali consacrați. William Weber, în *The History of Musical Canon*, Joseph Kerman, în celebrul său studiu prin care, practic, a inițiat cercetarea problemei canonice, „A Few Canonic Variations”, Anne Schreffler, în studiul „Musical Canonization and Decanonization in the Twentieth Century”, Paul Crowther, în *Defining Art, Defending the Canon, Contesting Culture*, Marcia J. Citron, în monografia fundamentală *Gender and the Musical Canon*, au formulat, fiecare în felul său specific, căile de acces către un „teritoriu” al canonului muzical, a cărui hartă încercam s-o imaginez.

Acești muzicologi propuneau nu doar narațiuni structurate într-un mod captivant (Joseph Kerman sau Anne Schreffler), dar și abordări ale tipologiilor istorice sau sistematice ale canonului (William Weber). Studiul problemei canonice din perspectiva prezenței feminine (o problemă depășind termenii unui feminism la modă) redimensiona întreaga problemă a canonului. Pe lângă tipologiile de practică muzicală oarecum clasice în claritatea lor, au apărut într-un mod revendicativ și poate chiar amenințător tipologiile Marciei Citron, care nu puteau fi decât acceptate, deoarece narau, într-un mod „deranjant” de convingător, adevăruri evidente. Și nu puteam să nu-i dau dreptate, fiindcă evoluția canonului muzical se prezenta, în opinia muzicologei americane, drept evoluția unui canon muzical masculin, care s-a articulat într-o ignorare aproape completă a creativității de tip feminin.

Și lucrurile nu se opreau aici, deoarece parcurgerea textelor din culegerea de studii analitice realizată sub îngrijirea lui Robert von Hallberg, *Canons*, a oferit un spor considerabil în ceea ce privește metodologia analitică, șirurile terminologice necesare, multitudinea perspectivelor și a modurilor de abordare a problemei. Spre exemplu, studiul Barbarei Herrnstein Smith, „Contingencies of Value”, se prezenta drept un strălucit model al unei erudiții puse în serviciul responsabilității morale a omului de litere care își legitimează rațiunea propriei existențe într-o lume în care relativizarea valorilor a devenit de multă vreme deja o constantă a existenței sociale. Multidimensionalitatea insondabilă a problemei valorilor și reformularea acesteia în termeni de construcție canonică prezenta textul drept un autentic pretext atât pentru un turnir intelectual, cât și pentru o problematizare analitică extrem de fecundă, chiar dacă textul se concentra pe problemele studiilor literare din Statele Unite. Această relativizare postmodernă se dovedea însă un instrument extrem de eficient în redistribuirea și, implicit, reatribuirea sensurilor pierdute, ignorate sau omise ale unor lucruri, fenomene ori semne excluse din competiția pentru locul pe lista canonică. Iar postmodernismul se prezenta drept epoca bunului-simț, în care toate nedreptățile din trecut ar putea fi reparate.

Canonul (muzical) poate fi imaginat ca o „cetate” sub un asediu continuu, energia concurențială a personalităților, grupurilor sau instituțiilor implicate fiind orientată univoc spre acest epicentru care oferă autoritate, putere și, în egală măsură, nemurire, atingerea nivelului unei existențe care în mod cert depășește limitele unei existențe fizice și, proporțional, accederea la statutul de simbol sau arhetip, pe care canonul îl poate oferi nu atât în ierarhia unei comunități, cât în memoria vie a acesteia.

Ultima imagine înscrie canonul în ceea ce poate fi definit drept *metanarațiune*², descifrarea formării și evoluției canonului muzical

² Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității: Modernism, avangardă, decadentă, kitsch, postmodernism*, Iași: Polirom, 2005, p. 322-328: „Modernitatea, susține Lyotard, a legitimat cunoașterea recurgând la marile scenarii narative sau *grands récits* – marea povestire a luminării și emancipării operate de Revoluția Franceză, dialectica hegeliană a autorealizării Spiritului (*Geist*), narațiunea economiei politice clasice despre avuția națiunilor, viziunea marxistă a proletariatului care creează o societate fără clase și fără secrete sau ‘transparentă’ [...] Așa cum era de așteptat de la o teorie care pretinde că a descoperit legile științifice ale istoriei, marxismul a articulat și apărut energic o doctrină a dezvoltării socio-economice

determinând nevoia unei demistificări (ceea ce face Marcia J. Citron în monografia *Gender and the Musical Canon*), care scoate în evidență consensualitatea conceptului, conjuncturalitatea și, într-un anume sens, contingența imaginii formulate în diverse configurații în cele câteva perioade istorice în care canonul a existat ca formulă însoțitoare implicită a gândirii și practicilor artistice muzicale. Iar acest statut metanarativ al canonului, ca definiție și discurs cu valoare universală, a oferit, într-o ultimă instanță, posibilitatea unei înțelegeri și explicitări a stării de lucruri în postmodernitatea muzicală, perioadă reprezentând, practic, punctul terminus al unei istorii a canonului muzical, în accepția lui ortodoxă, adică iluministă, romantică și modernistă deopotrivă.

și culturale cunoscută drept materialism istoric. Datorită componentei cvasireligioase sau profetice a marxismului original, mulți dintre adepții săi (începînd cu Marx și Engels înșiși) credeau în proiectul lor ca și cum ar fi fost real, incalculabil mai real decît documentul istoric însuși. Astfel, niște simple scheme ipotetice și construcții abstracte au fost teatralizate, într-un sens aproape literal: istoria lumii a căpătat forma unei gigantice piese cu măști alegorice, ilustrând cariera păcatului originar al producției, culminînd în capitalismul demonic – cu înspăimîntătoarea sa *Walpurgisnacht* de mărfuri și miriadele de alienări și fetișisme – și obținîndu-și, în final, mîntuirea prin Revoluție și abolirea istoriei.”

PARTEA I

Idei

CAPITOLUL 1

În căutarea unui titlu plauzibil

FORMULAREA UNUI TITLU PENTRU CELE câteva idei pe care le aveam despre canonul muzical a reprezentat o reală dificultate. Nu putea fi luată în calcul scrierea unui text explicit analitic, înțesat de exemple muzicale comentate și scheme structurale, de vreme ce un text esențialmente tehnic, fondat pe multiple dovezi ale autenticității afirmațiilor sau legitimându-și valoarea printr-o referențialitate susținută într-un mod obedient față de o autoritate emitentă consacrată și, evident, superioară, transforma discursul analitic într-un „buletin de identitate”, în măsură a-și dovedi valabilitatea terminologică și metodologică. În altă ordine de idei, un discurs strictamente tehnic, de analiză structurală a formei, armoniei, contrapunctului sau, într-o secțiune transversală, a sistemelor de organizare sonoră (tonale sau sintactice), cu profil sistematic sau istoric, reprezintă, în opinia mea, mai degrabă un dicționar sau o arhivă și, totodată, o bibliotecă de instrumente aflate în proprietatea personală a cercetătorului, mai degrabă instrumente de laborator decât de expoziție. Or, scopul unui text și al unui discurs este de a împărtăși rezultatele muncii de laborator, în calitatea lor de sumă a datelor obținute în contextul nemijlocit al unui experiment analitic, și nu definirea și descrierea instrumentelor utilizate și a posibilităților pe care acestea le oferă. În opinia mea, un text muzicologic este mai degrabă un raport sau o dare de seamă decât formularea unor instrucțiuni de utilizare. Însă problema nu se rezuma doar la atât.

Erau de evitat impedimentele unei emfaze cu aparențe științifice, cu trimitere deloc inocentă la profunzime, consistență și originalitate. Gândit și, mai ales, rostit, cuvântul „canon” sună foarte grav și greu, încărcat până la refuz de istorie și responsabilitate. În sfera lui are loc o luptă continuă pentru un loc pe listă, o nesfârșită negociere a legitimității și autorității, cu victorii și

înfrângeri, perenitate și anonimat. Astfel, deveneau inacceptabile titluri precum *Particularitățile articulării funcționale a structurii canonice în tradiția muzicii savante a secolelor al XIX-lea și al XX-lea, Contribuții la ideea și conceptul de canon muzical în gândirea și practicile muzicale ale ultimei modernități europene* sau *Canonul muzical occidental ca termen al negocierii valorice în muzica europeană din perioada postrenascentistă*, atât din cauza unei lungimi sufocante, cât și din pricina unei evidente și irelevante generalități neimplicate. Manierismul unor asemenea titluri fals înnobite cu prețioasa promisiune a unei delicate și subtile elevații ar fi inhibat în mod cert intenția explorativă.

Nu foloseau la nimic nici titluri precum *Aventura imaginii canonului muzical ca o cartografiere a inefabilului, de la Pitagora la Schönberg* (sau Adorno, Boulez, Stockhausen, Lyotard, Philip Glass, Alfred Schnittke ș.a.) ori, la modul explicit parodic, *Agonia și extazul ideii canonului muzical occidental în căutarea propriei identități: de la sublimul romantic la desuetudinea postmodernă*. Extrema unei false poetici explicit antiștiințifice sau alegorismul hiperbolizat al unei pseudoexpresivități anula de la bun început promisiunea unei acumulări narative cumpătate în limitele unui echilibru, ale unei căi de mijloc între științificitatea seacă și cazonă, intelectualist-raționalistă, și poeticitatea volubilă, efervescentă și exaltată, ambele ducând univoc la un faliment conceptual în sterilitatea unei platiitudini evidente. În sensul acesteia din urmă, în niciun caz nu putea fi vorba despre titluri precum *Canonul romantismului austro-german* sau *Canonul școlilor naționale*, deoarece nu se punea problema de a înșirui banalități cum sunt *Impresionismul la Ravel*, *Simfoniile lui Mahler* și *psihanaliza* sau *Muzica lui Beethoven* și *Revoluția Franceză de la 1789*.

Nu aveam nevoie de un titlu care ar sugera sau ar oglindi conținutul textului pe care l-ar avea în spate cu rol de fundal. Nu aveam nevoie de un titlu-ambalaj, ci mai degrabă de un titlu-epicentru, formulat în ideea unei chei generative, care nu atât s-ar substitui textului, cât mai degrabă l-ar genera, regăsindu-se în fiecare paragraf sau pagină, însă fiind disimulat discret în spațele acestora, în anonimatul asumat al unui observator implicat, dar în egală măsură nepărtinitor. Mult mai bine s-ar potrivi unui asemenea rol un titlu-butadă, un titlu-sintagmă sau, altfel spus,

un titlu-telegramă, parcă scăpat involuntar într-un moment de neatenție de sub zvâcnetul mâinii unui transmisionist, o mână crispată pe butonul aparatului Morse și mitraliind spasmodic o succesiune precipitată de puncte și cratime, care în final s-ar structura într-o idee simplă și în același timp sugestivă, într-un chip simultan modest și suficient.

Doar astfel am ajuns la ideea clară a unei succesiuni de cuvinte-cheie, și nu de fraze lungi, cu eventualele subordonate incluse. Cuvinte care ar fi puține, însă importante și sugestive nu atât în solitudinea lor, cât mai degrabă în împărtășirea reciprocă a sensurilor și amplificarea acestora într-un rondo semantic susținut. *Canon* și *postmodernitate* au fost primele două cuvinte-cheie, urmându-le în mod necesar amplificările atributive: *muzical* și *european*. *Canonul muzical european în postmodernitate* s-a prezentat în calitatea lui de titlu-prototip înzestrat cu o maximă plauzibilitate, în egală măsură neutru și sugestiv, derutant, însă limpede, ca o *mini-* sau *micronarațiune* fidelă „rețetei” aristoteliene referitoare la unitatea acțiunii (personajul – canonul muzical), a spațiului (*european*) și a timpului (*în postmodernitate*). O *mini-* sau *microdramă* așteptând ridicarea cortinei.

Acest titlu reprezintă, în fapt, abrevierea unei problematice muzicologice pe cât de extinse, pe atât de diferențiate ca puncte de vedere, tabere de susținători și critici, diverse unghiuri de atac, grade de rezoluție pe o imensă multitudine de aspecte ale unui termen și, implicit, subiect discursiv-analitic, pe care îl consider a fi unul având un statut în egală măsură de nucleu, sursă, egidă și poate chiar arhetip în ierarhia tipologiilor de practici muzicologice. *Canon*: acesta este termenul implicat politic în negocierea și legitimarea autorității în câmpul gândirii și practicilor muzicale. Sau, poate, încercarea de a stabili o *normă* a acestei autorități, o imagine justă prin care ea s-ar putea legitima drept o autentică instanță valorizantă, fiindcă, în definitiv, nu este vorba despre altceva decât despre valoarea necesară și suficientă, deci potrivită și reprezentativă, a gestului creator, a locului și a importanței pe care acesta le are, ca determinantă, în edificarea identității noastre culturale.

În muzicologia ultimelor decenii ale secolului al XX-lea, muzica este conceptualizată prin intermediul unei multitudini de caracteristici aparent inedite și surprinzătoare, care se dovedesc însă necesare:

- *implicată* (Deborah Jane Stein, *Engaging Music: Essays in Music Analysis*, New York: Oxford University Press, 2005);
- *disciplinată* (Katherine Bergeron și Philip V. Bohlman, ed., *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*, Chicago: University of Chicago Press, 1992);
- *descentrată* (Kevin Korsyn, *Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research*, New York: Oxford University Press, 2003);
- *regândită* (Nicholas Cook și Mark Everist, ed., *Rethinking Music*, Oxford-New York: Oxford University Press, 1999; Robert P. Morgan, „Rethinking Musical Culture: Canonic Reformulations in a Post-Tonal Age”, text din culegerea aparținând lui Katherine Bergeron și Philip V. Bohlman citată mai sus);
- *explicată* (Leonard B. Meyer, *Explaining Music: Essays and Explorations*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1973);
- *cultivată* (David Gramit, *Cultivating Music*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 2002);
- *citită* (Susan McClary, *Reading Music: Selected Essays*, Aldershot: Ashgate, 2007);
- *conceptualizată* (Lawrence M. Zbikowski, *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, New York: Oxford University Press, 2002);
- *contemplată* (Joseph Kerman, *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985); muzicologia putând fi, la rândul ei,
- *construită* (Alastair Williams, *Constructing Musicology*, Aldershot: Ashgate, 2001);
- iar cultura muzicală – *raționalizată* (Georgina Born, *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1995).

Acest cumul intimidant de interogații ar putea fi perceput drept unul întâi de toate generativ, dincolo de amenințarea unui sentiment de frustrare, provocat de imaginea multitudinii insurmontabile de probleme, idei, concepții și atitudini, chiar și în virtutea faptului că el deține drept numitor comun chiar titlul final al cărții – *Canonul muzicii europene*. Lucrurile ar putea fi clarificate prin abordarea succesivă, pas cu pas, a fiecărui termen constitutiv al titlului nostru.

CAPITOLUL 2

Despre cele două începuturi ale culturii muzicale europene.

„Europenitatea” între Antichitate și Evul Mediu

DACĂ AR FI SĂ EXPRIMĂM într-un singur cuvânt sensul culturii muzicale europene, atunci acest cuvânt ar fi *exclusivitate*. Aparent, un singur cuvânt nu ar fi suficient pentru a cuprinde totalitatea extrem de diferențiată de fenomene care constituie gândirea și practicile muzicale de pe continentul european, cel puțin de-a lungul a peste opt secole de cultură muzicală profesionistă. De la primii compozitori, precum Léonin și Pérotin¹ (Școala de la Notre-Dame, sec. XII-XIII), și până la contemporaneitatea muzicală a secolului XXI în care trăim – *Zweite Modernität*, după cum o consideră compozitorul și muzicologul german Claus-Steffen Mahnkopf² –, semnificațiile termenului *exclusivitate* au fost elaborate, multiplicat și în egală măsură amplificate cu cea mai mare străduință de noi și noi generații de artiști-muzicieni. În volumul *Histoire de la musique*³, Émile Vuillermoz prezintă această „îngheșuală” utilizând un stil retoric explicit ironic. Evidenta „superioritate” a *organum*-urilor lui Léonin asupra „platitudinii” cântării gregoriene nu-l salvează însă de la a fi „dat la o parte” de elevul lui, Pérotin Magnificul (Perotinus Magnus). „Stângăciile” Școlii de la Notre-Dame sunt „depășite” de *Ars nova* a lui Philippe de Vitry și, ulterior, de arta plină de viață a lui Guillaume de Machaut. Stereotipiile *Ars novei* devin „anacronice” în comparație cu arta

¹ Așa cum îi consideră, spre exemplu, compozitorul și muzicologul rus Vladimir Martinov în eseu analitic *Конец времени композиторов* (Sfârșitul vremii compozitorilor), Moskva: Russkii Puti, 2002.

² Claus-Steffen Mahnkopf, *Musical Modernity: From Classical Modernity up to the Second Modernity – Provisional Considerations*, text postat pe Internet la adresa http://www.searchnewmusic.org/Mahnkopf_modernity.pdf.

³ Émile Vuillermoz, *Histoire de la musique*, Paris: Librairie Arthème Fayard, 1973.

unor muzicieni iluștri precum Ockeghem, Obrecht și Josquin des Prés, iar „primitivismul jenant” al primilor compozitori franco-flamanzi este surclasat, peste un secol, de un alt reprezentant al aceleiași școli, Orlando di Lasso.

Această „competiție” pentru *exclusivitatea* unei instalări sigure și confortabile pe listele canonice a continuat prin nume precum Palestrina, Monteverdi, Bach, Mozart, Beethoven și a durat până la începutul anilor '60 ai secolului XX. De abia emergența ideii de postmodernism salvează activitățile artistice muzicale de această „cursă” (în egală măsură *competiție*, dar și *capcană*) după prestigiu, întâietate, supremație și universalitate, reconsiderând însăși ideea de canon muzical, dar și întreg ansamblul tipologiilor gândirii muzicale europene (într-o ordine ierarhică descendentă) – stil, gen, formă, sisteme de organizare sonoră, precum și concep-tul de sunet muzical.

„Perfecționarea” mijloacelor tehnice și expresive prin reformulări istorice succesive⁴, alternarea unor perioade stilistice precum Evul Mediu, Renașterea, barocul, clasicismul (vienez), romantismul și modernismul, focalizarea pe ideea de progres în artă și situarea fermă într-o realitate definibilă ca Istorie, cu un trecut, prezent și, implicit, un viitor, toate aceste caracteristici ale culturii muzicale europene o impun drept un model singular în planul tradițiilor de gândire și al practicilor muzicale de pe mapamond. Un cuvânt-cheie potrivit acestei stări de lucruri ar fi *dinamismul evolu-tiv*, care implică ideea și persistența atitudinii de *inovație*.⁵

⁴Evenimentele s-au desfășurat într-un ritm tot mai accelerat, perioadele istorice de practicare a tehnicilor de compoziție structurându-se în conformitate cu logica unei „compresii” temporale: peste opt secole de monodie modală, trei secole de polifonie modală, urmând un secol și jumătate de polifonie tonal-funcțională și (la început concomitent cu stilul polifonic liber, incluzând barocul muzical) trei secole de omofonie tonal-funcțională, urmate de emergența atonalismului la începutul secolului XX și de stabilizarea ulterioară a acestui principiu sub forma tehnicilor dodecafonică și serială, dar și bruitistă, iar mai târziu muzicile concretă, electronică, stocastică, aleatorică etc. Același fenomen al „compresiei” a atins și succesiunea epocilor stilistice muzicale, cu rezultanta finală a fenomenului de polistilistică în creația lui Alfred Schnittke.

⁵Această „obsesie” a gândirii muzicale europene pentru reformulare inovativă își găsește o analogie potrivită în fenomenul Reformei protestante, termenul *reformă* oglindind fidel orientarea gândirii muzicale europene după 1600. Ca exemplu relevant în utilizarea termenului aici ne servesc reformele succesive ale genului de operă – *Seconda prattica* de Cl. Monteverdi, *Querelle des Bouffons*

Atunci când enunță problema inconsistenței unei atitudini euro-centrice în cultura muzicală contemporană, cercetătoarea rusă Valentina J. Konen confirmă însă ideea unicității culturii muzicale europene, referindu-se exclusiv la creația (arta sau școala) compo-nistică de tradiție europeană:

Până în secolul XX, problema unicității muzicii profesionale europene nu era nici măcar formulată. Însă astăzi ne este clar că nicio altă cul-tură nu a dat naștere unei arte asemănătoare. Este neobișnuită mai întâi de toate *universalitatea* acesteia. Nu cunoaștem o altă școală muzicală care ar deține un spectru de înrâurire „supranațională” atât de larg ca și cea europeană, deoarece, evoluând exclusiv în Occident pe parcur-sul a aproximativ zece secole⁶, ea și-a răspândit rădăcinile adânci și în afara Europei.⁷

Criteriile de *unicitate* și, paradoxal, *universalitate* își găsesc justi-ficarea în consistența și exemplaritatea valorică a modelului artei componistice profesionale:

Enorma forță de înrâurire [a acestei tradiții] este definită într-o măsură determinantă prin faptul că cel puțin pe parcursul ultimelor patru-cinci secole în cadrul ei apăreau extraordinare valori artistice, exprimând cele mai înalte realizări ale geniului spiritual al omenirii. Lucrările clasice ale muzicii europene, luând în calcul spectaculoasa multitudine [de modele] în planul sferei imagistice, invariabil au fost purtătoare ale celor mai înăl-țătoare și general valabile idei și trăiri. [...] De școala compo-nistică profe-sională de tradiție europeană sunt legate autentice fenomene de vârf ale culturii universale.⁸

(Războiul bufonilor, 1752-1754), Chr. W. Gluck (războiul gluckiștilor și picciniști-lor, 1775-'79) și genul tragediei eroice, W. A. Mozart și ulterior C. M. von Weber și afirmarea operei naționale germane sau R. Wagner și concepția de dramă mu-zicală ori, mai pe larg, *Gesamtkunstwerk*. În altă ordine de idei, „reforma” schön-bergiană ca atitudine „tabularasistă” față de moștenirea romantismului muzical prezintă o analogie aproape fidelă cu Reforma lui Martin Luther, iar formularea teoretică și, ulterior, afirmarea practică a atonalismului (ca principiu de organi-zare sonoră și tehnică de compoziție) pot fi asemănată cu gestul reformatorului protestant de a bate în cuie textul Tezelor direct pe poarta catedralei Schloßkirche din Wittenberg (31 octombrie 1517).

⁶ Cercetătoarea rusă se referă aici la perioada definibilă strictamente în-tre limitele artei componistice profesionale de tradiție europeană – secolele XII-XXI.

⁷ Valentina J. Konen, Музыкально-творческие виды XX века (к постановке про-блемы) [Speciile creației muzicale a secolului XX: spre formularea unei probleme], în: Этюды о зарубежной музыке [Studii despre muzica de peste hotare], Moskva: Muzika, 1975, p. 431.

⁸ *Ibid.*, p. 433.

În contextul acestor idei apare o logică și legitimă întrebare: care au fost caracterele generice ale unei culturi (muzicale) care i-au permis acesteia atingerea unui atât de înalt nivel al exemplarității și, mai mult, al universalității? Un răspuns coerent este posibil sub forma descrierii unui ansamblu de parametri, poziția principală ocupând-o criteriul *profesionalismului*:

acesta, la rândul lui, este inseparabil de un șir de caractere tipice culturii europene. În primul rând, este vorba despre caracterul exclusiv *individual* al creației, în al doilea rând, despre legătura profundă cu o atotputernică *instituție socială* sau cu o mișcare care ar exprima o idee socială, în al treilea rând, fundarea lui [a criteriului profesionalismului] pe mijloace de *expresie* specifice, care au trecut o selecție pe parcursul a *mai multor generații* de artiști-muzicieni, în al patrulea rând, *transmisibilitatea* pe parcursul mai multor secole a anumitor forme de gândire artistică.⁹

Toate converg înspre numitorul comun al termenului *individualism* – subiectivitate, voluntarism, umanism și, cu împrumut de la filosoful rus Nikolai Berdiaev, personalism.

În consecință, atunci când este vorba despre *creația componistică de tradiție europeană*, implicăm obligatoriu cuvintele-cheie enumerate mai sus și, poate, chiar mai multe:

- (a) *dinamism evolutiv*, ceea ce presupune o ancorare fermă în conștiința de tip istoric;
- (b) spirit și atitudini *inovatoare*, ceea ce presupune o atitudine de *excludere* pe criteriul *anacronismului* și al *epuizării valorice*;
- (c) o puternică miză pe valoarea *subiectivității*, ceea ce presupune *exemplaritatea* cu funcție *universală* a unui ansamblu de caractere personale *particulare*;
- (d) existența conceptului și fenomenului de *operă* ca „produs” al unei *personalități artistice de geniu*, dar și ca simbol al unei stări specifice, în plan istoric, a conștiinței colective;
- (e) o miză exclusivă pe caracterul *notat*, scris al lucrărilor artistice produse, ceea ce implică mai multe posibilități: de conservare, de transmitere, de învățare prin imitare, de consacrare prin canonizare, de reluări succesive prin interpretare etc.;
- (f) formularea unui *profesionalism* specific, ca atribut al unei forme *instituționale*, și

⁹ *Ibid.*, p. 434.

- (g) caracterul de *unicat* al *creației componistice de tradiție europeană*, fără nici cea mai mică analogie cu marile tradiții extraeuropene – indiană, chineză, japoneză sau din restul țărilor aparținând arealului Asiei de Sud-Est, țările continentului african sau ale celor două Americi.

Data fiind această diferență radicală a căii europene față de toate celelalte tradiții, ar trebui făcută și constatarea că tradiția muzicii europene este singura tradiție *istorică*, una care deține o tradiție paralelă cu cea a gândirii și practicilor muzicale, și anume (a) consemnarea cronologică a evenimentelor marcante, (b) jalonarea unor trasee temporale prin nume reprezentative de personalități artistice și titluri de lucrări, dar și (c) „secționarea” fluxului temporal în perioade istoric-stilistice, din a căror succesiune devine posibilă formularea Istoriei înseși.

Data fiind această marcă distinctă a istoricității culturii muzicale europene, în opoziție cu anistorismul celorlalte tradiții muzicale ale lumii, apar mai multe întrebări cu potențial generativ: (a) care a fost motivul determinant grație căruia tradiția muzicală a Europei decide ieșirea din anonimatul oralității anistorice și acceptă căderea în Istorie? (b) unde ar putea fi identificat și cum ar putea fi descris un posibil început (deja istoric) al tradiției muzicale europene culte? și (c) care ar fi caracterele particulare distincte ale acestui început sau, poate, ale mai multor începuturi, dat fiind caracterul insolit al acestor peste douăzeci și cinci de secole de gândire și practică muzicală?

Originea culturii muzicale europene nu ridică, aparent, niciun semn de întrebare. Sursa, leagănul gândirii și practicilor muzicale europene ar putea fi identificate fără echivoc în Antichitatea clasică greacă (în jurul secolului V î.H.), iar „paternitatea” conceptual-ideologică este împărțită, pe bună dreptate, între Pitagora și Platon, primul fiind reprezentant al căii acustic-cosmografice de substanță mistică, iar gândirea muzicală a celui de-al doilea fiind cunoscută prin inserțiile discursive de substanță estetică în textul filosofic al celebrelor *Dialoguri*.

Această focalizare este realizată, pentru început, prin excluderea pe criteriu geografic, logică la o primă vedere, a culturii Egiptului antic – o cultură africană – și a mai multor culturi de proveniență asiatică, spre exemplu cultura sumerienilor, hitiților,

asirienilor sau persilor. Pentru a putea fi identificată ca atare, o cultură numită europeană nu ar putea proveni, evident, decât de la o civilizație antemergătoare, însă una continental-europeană, și nu una africană sau asiatică. Deja această primă ipoteză, „geografică”, își revendică sensurile constitutive nu atât de la civilizația Greciei antice (reprezentativă fiind perioada clasică – sec. V î.H.), care nu cunoștea această împărțire spațială, cât mai degrabă de la imaginarul Romei antice, una aflată în perioada decăderii și divizării în cele trei subspații „cardinale” constitutive – Europa, Asia și Africa (sec. V-VI d.H.).

Verva recuperativă a postmodernității impune însă nevoia unor diferențieri suplimentare, și nu doar prin multiplicarea „mecanică” a argumentelor, ci chiar prin amplificarea din interior a contextului invocat mai sus. Nevoia unei asemenea clarificări este cu atât mai evidentă cu cât ideea-imagine a unei singure surse-origini trezește o serie de legitime îndoieli prin însăși puritatea „părtinitoare” de care ar da dovadă opțiunea pentru un singur „punct” originar.

În realitate, contextul acelei perioade se validează, într-un mod în egală măsură complet, dar și echilibrat, mai degrabă prin funcționarea a cel puțin două axe interculturale: Grecia – Egipt (Atena – Alexandria) și Grecia – Israel (Atena – Ierusalim), aceasta din urmă descrisă coerent de Andrei Cornea.¹⁰

Astfel, am putea constata și admite mai degrabă un binom „genetic”-„genealogic”, realizat prin confluența *imnicului* (și *diterambicului*) grecesc și a *psalmodicului* (și *scripturalului*) ebraic, drept două coduri intonaționale fundamentale în încercarea de a imagina un posibil început al conștiinței muzicale europene.¹¹ În acest caz însă, trebuie să includem atât Africa (Egiptul), cât și Asia semitică (Israelul) în ecuația culturii muzicale europene, criteriul geografic al unei singure surse dovedindu-se insuficient, nefuncțional, limitativ și în egală măsură exclusiv, ceea ce contravine intențiilor lămuritoare ale prezentului text. În ceea ce privește Imperiul Roman, imaginea culturală a acestuia se subdivide în mai multe fațete:

¹⁰ Andrei Cornea, *Scritură și oralitate în cultura antică*, București: Humanitas, 2006.

¹¹ Ambii constituenți, *imnicul* și *psalmodicul*, se regăsesc atât la nivelul de etos și gen (*imnicul*), cât și la nivelul de etos și structură (*psalmodicul*) al monodiei vocale medievale (gregoriene).

- (a) asimilarea moștenirii intelectuale (și muzicale) grecești, ca model cultural superior și consistent;
- (b) cumularea sub aceeași „umbrelă” administrativ-imperială a mai multor tradiții și culturi (incluzând Egiptul și Israelul), oferind un spațiu și un mediu pentru sinteza unei culturi protocreștine și
- (c) servind drept model al unui „corp” și „spirit” pentru construirea administrativ-culturală a unei Europe „barbare” medievale.

Am putea încerca și altfel, și anume căutând un punct de origine cu valoare absolută. Conform unei idei foarte răspândite în mai multe scrieri despre istoria/istoriile societății/societăților umane, începuturile unei existențe urbane articulate, în dublul ei sens de cultură și civilizație, ar trebui să le căutăm în Sumer sau, în orice caz, în arealul asiatic-african, mai precis, în preajma marilor fluvii Nil, Tigru și Eufrat. Însă privind înspre trecutul istoric din punctul de vedere al postmodernismului muzical, al începutului de secol XXI, construirea unei „genealogii” culturale și, implicit, muzicale ar ridica dificultăți insurmontabile, împiedicând astfel formularea unei imagini nu doar legitimoare, ci chiar a uneia cu o minimă credibilitate. A intenționa demonstrarea unor filiații cultural-muzicale între civilizațiile sumeriană, egipteană sau babiloniană și postmodernitatea globalizantă apare ca o întreprindere cel puțin absurdă.¹²

Am putea adopta direcția inversă în sens istoric, altfel spus, direcția retroversivă, una opusă înaintării progresive, reducând cuantumul alterității acumulate. Însă, chiar dacă am coborî, consecutiv, spre modernismul începutului de secol XX, iar apoi spre romantismul și clasicismul muzical al secolului XIX și chiar spre baroc, Renaștere și Ev Mediu (aproximativ un mileniu și jumătate), „genomurile” muzicale comune nu s-ar lăsa observate în niciun fel, poate și pentru că dovezi scriptice revelatoare pur și simplu nu s-au păstrat sau există într-o cantitate insuficientă unor analize edificatoare.

¹² Kerman, „A Few Canonic Variations”, p. 179: „În absența unei tradiții interpretative asumate, înțelegerea surselor notate ale muzicii occidentale de acum două sute de ani este deja echivocă, de acum cinci sute de ani – extrem de speculativă, iar de acum o mie de ani, în anumite aspecte determinate, fără nicio speranță”.

Dintr-o asemenea alăturare, evident nefuncțională, dacă nu și absurdă, reiese însă intuiția referitoare la existența mai multor posibile modele de sursă-origine cu funcție de *interfață*, toate interpusse între imaginea unei origini absolute și prezent.

Prin acest șir de interfețe istoric-culturale, din aproape în aproape, ar fi fost realizată, într-un mod gradat, o necesară și logică acumulare de *alteritate* – tipologii intonaționale, tipologii ale gândirii și practicării, tipologii de forme și genuri specifice, care în final ar fi ajuns la o formă recognoscibilă drept cultură muzicală europeană în termenii uzuali ai contemporaneității.

Reiese, în fine, și intuiția unei posibile corelații între sursa-origine și actualitatea cultural-muzicală a zilelor noastre în ceea ce privește imaginarul colectiv, în special la nivel de mentalități legate de reprezentarea sinelui în raport cu celălalt, cu grupul, cu spațio-temporalitatea și cu realitatea în general.

Cea mai mare problemă rezidă însă în *excentricitatea* mentalității de tip postmodern, în sensul unui refuz de raportare la referenți geografici stabili, în virtutea faptului că însuși fenomenul globalizării pune în dificultate orice încercare de a identifica un asemenea referent. În condițiile în care definitorii se prezintă expresii-cheie precum *transnațional*, *transcultural*, *fluidizare*, *trafic*, *intercontinental*, o ofertă tot mai diversificată privind mijloacele de deplasare, scurtarea timpului petrecut în trafic, perfecționarea mijloacelor de comunicare etc., toate împreună relativizează semnificația cândva puternică a unor „balize” geografice referitoare nu doar la orașe sau țări, ci chiar și la continente.

Focalizându-ne pe cuvântul care ne interesează în acest context – *Europa*, dar și pe derivatele acestuia – (cultura muzicală) *europeană* și *europenitate* –, constatăm că semnificația celor trei termeni este neavenită în contextul postmodernității internaționale și chiar al postmodernității globale. Altfel spus, determinativul de *european* nu ar mai putea fi asociat cu o semnificație *tare*, pe care a acesta a deținut-o până la începutul secolului XX – funcția *exclusivă*, *universală*, *expansivă* și în egală măsură *exemplară* în ambele sensuri constitutive – de cultură și civilizație. Or, în titlul prezentului subcapitol, folosim termenii de *europeană* și *europenitate* anume în sensul tare al termenului, utilizat de Constantin Noica atunci când el compară Orientul (asiatic – arab-indian-chinez) cu Occidentul (european).¹³

¹³ Constantin Noica, *Modelul cultural european*, București: Humanitas, 1993.

Încercând identificarea unei surse-origini legitime a culturii muzicale europene, ne referim la o anumită perioadă istorică în care „balizarea” geografică precisă, distinctă și fermă a unui teritoriu era conectată la imaginea și la procesul de constituire identitară a individului și a grupurilor coabitante în teritoriul „balizat” și identificat astfel printr-un cuvânt-semnificant în acest sens.

Termenii (cultură muzicală) *europeană* și *europenitate* trebuie priviți însă prin prisma a cel puțin două semnificații constitutive și, totodată, complementare, care se potențează reciproc.

(a) Dacă putem vorbi despre o postmodernitate americană cu origini mai degrabă în revirimentul industrial postbelic și cu evidente consecințe ulterioare în planul gândirii arhitecturale, deci despre o postmodernitate non- sau extraeuropeană, în planul activităților muzicale, „desenul tehnic” al acestei postmodernități, algoritmul constitutiv al acesteia este creionat după modelul muzicii de pe continentul european, fie prin mai multe etape de export cultural direct (încă din secolul XIX, începând cu perioada americană a lui Antonín Dvořák, cu activități susținute de compozitor, interpret și profesor, sau cu șederea în Lumea Nouă a lui Gustav Mahler, și apoi în secolul al XX-lea – perioada americană a compozitorului Edgar Varèse, sosirea în Statele Unite a lui Arnold Schönberg, în calitate de compozitor și profesor, a lui Serghei Rahmaninov, ca interpret și compozitor ș.a.), fie prin canonul procedural european (în egală măsură componistic sau interpretativ, și nu unul local, american) adoptat de compozitori nativi americani (chiar dacă și cu o pregnantă tentă experimentalistă – Charles Ives, Henry Cowell, Ruth Crawford Seeger, John Cage, Carl Ruggles, Harry Partch, Morton Feldman, Conlon Nancarrow, Elliott Carter sau George Crumb). Este vorba despre multiple derivații ale unui canon european exportat în termenii celor trei forme și (implicit) tradiții de practicare: pedagogic-școlară, interpretativă și componistică.

(b) A doua semnificație, mai profundă, se referă la originea acestei europenități, una în care am putea identifica un model recunoscut al civilizației și culturii europene în termenii în care ea se definește, se recunoaște și se legitimează mai ales în contemporaneitatea postmodernității târzii.

(b.1.) Un prim criteriu de diferențiere ar fi unul *istoric* și, în același timp, *geopolitic*, prin delimitarea spațiului culturilor occidentale

de spațiul culturilor orientale. Un sens esențialmente muzical al acestei diferențe îl formulează Émile Vuillermoz în cartea lui *Histoire de la musique*:

Dând ascultare acestui apetit pentru descoperire, pentru setea de noutate, pentru nevoia de perfecționare pe care noi am semnalat-o, aceste două fețe ale lumii au căutat progresul pe două căi opuse. În timp ce Occidentul a descoperit impresionanta formulă de suprapunere a mai multor sunete auzite simultan, Orientul, fidel tehnicii monodiei, cerea cântăreților și instrumentiștilor săi să caute rafinamentul expresiei într-o subdiviziune infinită a intervalului.

În Vest, se construiau blocuri solide de muzică. După o porționare geometrică, în segmente regulate ca pietrele de zidărie, a celor șapte trepte ale gamei diatonice, le-au aliniat și stivuit unele deasupra celorlalte după legi arhitecturale stabilite într-un mod savant și care s-au numit contrapunct și armonie. Și s-au ridicat astfel splendide edificii sonore.

În Est, nimeni nu se gândea la cvadratura sunetului: ei l-au subțiat. Se va face tot posibilul pentru a-l alungi, a-l dilua cu o delicatețe extremă, în așa fel încât trecerea de la una dintre acele șapte note la vecina ei să fie la fel de insesizabilă precum degradeurile tranzitive între cele șapte culori ale curcubeului. În loc de a se solidifica, muzica deveni o irizare și o mângâiere la frontierele impalpabilului și imponderabilului. Fără materiale standardizate, fără construcții cu două, patru, șase sau zece etaje: un simplu fir de mătase multicolor care se întinde și se ondulează imperceptibil, însă fiecare milimetru din el fiind impregnat cu o lume de sentimente și senzații.¹⁴

Această imagine comparativă prezintă cu toată claritatea diferența specifică sau, altfel spus, decisivă între două modele de abordare a muzicii înseși.

Pe de o parte, preocuparea europeană pentru spațiile deschise ale unei exteriorități explorabile și populabile prin intermediul unor proceduri definibile ca dinamice și expansive, de apropiere și extindere a conștiinței scrutătoare asupra sau peste întreaga realitate; imaginile unui perpetuu banchet rabelaisian, cu implicita aviditate și insașietate pantagruelică înfruptându-se și îngurgitând popoare, culturi și continente întregi, precum și, în egală măsură, imaginile zidirii și înălțării, ca în povestea turnului Babel, ambele fiind analogii cât se poate de proprii ale unui asemenea tip de înțelegere, pentru a culmina în aservirea muzicii față de materialitate.

Pe de altă parte, delicatețea și rafinamentul gândirii orientale, preocupată pentru imersiunea într-o altă lume, una diferită de

¹⁴ Vuillermoz, *Histoire de la musique*, p. 4-5.

realitatea obiectivă și nemijlocită a simțurilor; mentalitatea religioasă, savantă sau muzicală a Orientului, desprinzându-se de această lume pentru a edifica alte realități, ca lumi nu mai puțin consistente și diversificate, aservind muzica unei imagini a imaterialității, a inefabilului impus ca doctrină și dogmă deopotrivă.

Simetria este una *în oglindă*, iar procedurile sunt eterogen-divergente și ele.

Pe de o parte, opțiunea europeană pentru utilizarea sunetului drept cărămidă, unitate primară de construcție a unor grandioase catedrale polifonice – extroversia, de aici derivând și opțiunea pentru spectacol, teatralitate și, în ultimă instanță, pentru vizualitate ca orientare înspre comprehensibil, semn al accesibilității necondiționate, ceea ce semnifică, în definitiv, orientarea înspre profan (de la *organum* la mise, pasiuni și oratorii) și opțiunea univocă pentru o atitudine evolutivă.

Pe de altă parte, opțiunea orientală pentru imaginea sunetului ca lume și desfolierea acestuia în profunzimea consistenței lui acustice – introversia, de aici devenind posibilă dezvoltarea unui cult al invizibilului, al impalpabilului și, în final, printr-o ocultare susținută, elaborarea unei mistici a sonorului și a practicii muzicale drept ritual, constituent al unei trăiri muzicale a sacrului (raga indiană sau maqamul arab), și opțiunea aparent stagnantă pentru o atitudine de tip nonevolutiv.

(b.2.) Al doilea criteriu de diferențiere, una mai subtilă și de importanță majoră, l-ar reprezenta alăturarea celor două Europe, una a celor două Antichități înalte (greacă și romană) și o primă Europă modernă în sensul propriu al cuvântului, una a începuturilor „barbare” ale Evului Mediu. Și atunci, întrebându-ne despre începuturile unei istorii muzicale a Europei, vom fi nevoiți să recunoaștem că, practic, avem de a face cu două începuturi – unul antic-politeist și celălalt „barbar”-monoteist-creștin.

Într-o altă imagine, Antichitatea și „barbaria” începutului de Ev Mediu pot fi aliniate într-o regresie lentă de la cultura palatuală a civilizației cretano-minoice, prin polisul grec și urbanitatea metropolitană de tip roman, spre ruralitatea generalizată a culturii barbare, o descendență lentă pe care o putem vedea și ca o ieșire din spatele zidurilor protectoare. Astfel, în „barbarie” găsim și explicarea diversității, a amestecului și a nevoii de progres, transformare și înaintare expansivă, pe care, ca vehicul, îl putem identifica

în însăși firea nomadă, exploratoare și curioasă a barbarilor, care nu trăiau închizându-se în orașe împrejmuite cu ziduri și apărându-se de pericole exterioare, din moment ce chiar ei, „barbarii”, reprezentau acel pericol exterior, dinamic, năvalnic și pustiitor, într-o continuă revărsare asupra unui continent al Antichității îngrozite.

De la această imagine pornește și Richard L. Crocker, atunci când, în chiar prima pagină a monografiei sale *A History of Musical Style*, afirmă:

Istoria muzicii occidentale începe la modul propriu nu cu grecii sau romanii, ci cu francii. Aceste triburi brute, viguroase, de războinici roșcați (după cum au fost descrise ele) au coborât de-a lungul Rinului înspre ceea ce este acum nordul Franței și regiunea Benelux, în cursul anilor 200 și 300. Francii s-au deplasat într-un spațiu cultural numit galo-roman, civilizat de secole sub Imperiul Roman, dar acum descompunându-se din interior la fel de repede pe cât era de supus unor infiltrări din afară. La început părea că este ca și cum ascendentul franc a fost doar ca oricare alta dintre schimbările turbulente de la putere, cu un trib venind după altul, luând cu asalt rămășițele Imperiului Roman. Dar francii au rămas. Ei și-au consolidat propria lor poziție exact în punctul de la care ei înșiși și-au putut permite să devină civilizați. Absorbând toate elementele întâlnite, indiferent de cultură, ei au inițiat o nouă etapă a sintezei culturale. Ceea ce au făcut francii diferit în comparație cu ceilalți barbari au fost nu atât marile lor aptitudini militare, cât mai degrabă mult mai importantele lor abilități de organizare. Duri și sălbatici așa cum au fost, ei au putut totuși înființa o cultură care a durat mai mult de o mie de ani.¹⁵

Aceeși idee, însă integrând într-o singură imagine începuturile barbare și contemporaneitatea, o expune Brigitte François-Sappey atunci când scrie: „'Europa vel regnum Caroli' de la visul prematur al lui Carol cel Mare la Europa celui de-al treilea mileniu, câtă apă a trecut pe sub poduri și câtă muzică deasupra... Despre acești o mie două sute de ani, trecând de la responsoriile gregoriene la *Răspunsul* lui Boulez, despre această muzică născută între Atlantic, Mediterana și Urali va fi întrebarea”.¹⁶ În plus, ea ține neapărat să adauge: „Din alianța puterilor religioasă și laică – inițiată de Clovis și, după un timp, realizată de Carol cel Mare – se născu Europa”.¹⁷

¹⁵ Richard L. Crocker, *A History of Musical Style*, New York: McGraw-Hill Book Company, 1966, p. 1.

¹⁶ Brigitte François-Sappey, *Histoire de la musique en Europe*, Paris: Presses Universitaires de France, 1992, p. 3.

¹⁷ *Ibid.*, p. 7.

Lucrurile pot fi contestate prin prisma importanței culturii Antichității în ecuația devenirii civilizației europene, așa cum o prezintă Arthur O. Lovejoy: „Grupul fundamental de idei a căror istorie o vom cerceta apare pentru prima oară la Platon; și aproape tot ceea ce urmează ar putea servi la ilustrarea unei faimoase remarci a profesorului Whitehead, conform căreia «cea mai sigură caracterizare generală a tradiției filozofice europene este că ea constă într-o serie de note de subsol la opera lui Platon!»”.¹⁸

Însă moștenirea întregii Antichități, și în special a celei grecești, a însemnat mult mai mult decât filosofia:

În Grecia s-au dezvoltat amândouă – știința și filosofia. Grecii au creat matematica, revenind desigur asupra unor lucrări anterioare, mai ales ale babilonienilor și ale egiptenilor, după cum prea bine se știe astăzi. Grecii au fost în schimb creatorii geometriei euclidiene, predată și astăzi aproape neschimbată în învățământ, în primele clase ale școlilor noastre superioare. Ei au obținut, au adunat și au transmis cunoștințe științifice în multe alte domenii, în medicină, astronomie, muzică.¹⁹

Și totuși, ideea lui Richard L. Crocker ne pune în fața unei alegeri neașteptat de noi și plauzibile a propriei noastre descendențe culturale, una provenind mai degrabă din modernismul barbarilor decât din clasicismul anticilor. Nu ne surprinde să găsim o opțiune similară la Constantin Noica: „Oricât de bine am cunoaște celelalte culturi, nu putem determina ceasul lor de naștere. Ele nu par a se fi ivit sub o ruptură, de vreme ce s-au desprins lent de natură, ca o prelungire a ei. În schimb, cultura europeană se naște printr-o categorică *ruptură*: față de natură în primul rând, față de rațiunea obișnuit cunoscută, în al doilea rând, și în ultimul rând, față de Antichitate. Se naște anume în anul 325 al erei noastre, la Nicea”.²⁰

Astfel începe o istorie culturală nouă, una diferită de aceea a Antichității, formulată în alți termeni, urmând o nouă sumă de definiții, concepții, atitudini și valori: „Din 313, anul Edictului de la Milano, care scoate creștinătatea din clandestinitate, înspre începutul Reformei protestante în 1520, de la căderea Imperiului

¹⁸ Arthur O. Lovejoy, *Marele lanț al ființei: Istoria ideii de plenitudine de la Platon la Schelling*, București: Humanitas, 1997, p. 27.

¹⁹ Hans-Georg Gadamer, *Elogiul teoriei. Moștenirea Europei*, Iași, Polirom, 1999, p. 125.

²⁰ Noica, *Modelul cultural european*, p. 64.

Roman de Apus în 476, consecutivă invaziilor «barbare», la căderea Imperiului Roman de Răsărit în 1453 sub presiunea turcilor”.²¹

Prin ce diferă însă specificul atitudinii antice de atitudinea „barbară” ca tip de formulare și, implicit, practicare a unui nou fel de a fi ca organizare a comunității și, mai larg, ca o tipologie diferită de civilizație? Răspunsul îl găsim, surprinzător, la un gânditor al secolului al XIX-lea, François Guizot (1787-1874), om politic și istoric francez.

În *Istoria civilizației în Europa*, el formulează cu multă claritate și rafinament o serie de aserțiuni prin care desparte Antichitatea de Evul Mediu, însă nu doar printr-o simplă juxtapunere de imagini și adevăruri bine cunoscute, ci prin caracterizarea detaliată a însușirilor specifice fiecărei epoci, astfel încât identificarea modelului generator pentru ceea ce era Europa în secolul al XIX-lea, nu mai ridică niciun semn de întrebare. „Atunci când privim civilizațiile dinaintea celei a Europei moderne, fie că e vorba de Asia, fie de o alta, inclusiv de civilizațiile greacă și romană, e imposibil să nu fim impresionați de unitatea care domnește acolo. Ele par a emana dintr-un singur fapt, dintr-o singură idee; s-ar zice că societatea a aparținut unui principiu unic care a dominat-o și i-a determinat instituțiile, moravurile, credințele, într-un cuvânt, întreaga dezvoltare.”²²

Acest tip de civilizație este caracteristic atât pentru Egiptul antic, cât și pentru India, amândouă dominate de principiul teocratic, la limită fiind relevat principiul democratic – specific coloniilor grecești de pe coastele Asiei Mici, Siriei, Ioniei și Feniciei. „Într-un cuvânt, când privim civilizațiile antice, le vedem impregnate de un singular caracter de unitate în instituții, idei, moravuri; o forță unică, sau cel puțin preponderentă, guvernează și decide totul.”²³

Însă această unitate determină o seamă de consecințe, dintre care Guizot evidențiază două: simplitatea și monotonia. Și chiar dacă în cazul Greciei antice această unitate a determinat, după cum afirmă istoricul, „simplitatea principiului social [care] a atras după

²¹ François-Sappey, *Histoire de la musique en Europe*, p. 13.

²² François Guizot, *Istoria civilizației în Europa: De la căderea Imperiului Roman până la Revoluția Franceză*, București: Humanitas, 2000, p. 40.

²³ *Ibid.*, p. 40.

sine o dezvoltare prodigioasă rapidă [...] În alte locuri, în Egipt și în India, de exemplu, unitatea principiului civilizației a avut un alt efect: societatea a căzut într-o stare staționară. Simplitatea a condus la monotonie; statul nu s-a dizolvat, societatea a continuat să subziste, dar imobilă și parcă înghețată”.²⁴

Prin opoziție,

cu totul altfel au stat lucrurile cu civilizația Europei moderne. [...] ea vă va apărea imediat variată, confuză, năvalnică; toate formele, toate principiile de organizare socială coexistă aici: puterea spirituală și cea temporală, elementul teocratic, monarhic, aristocratic, democratic, toate clasele, toate situațiile sociale se amestecă, se precipită; există grade infinite în libertate, bogăție, influență. Și aceste forțe diverse sunt între ele într-o stare de luptă continuă, fără ca vreuna să reușească să le înăbușe pe celelalte și să ia singură în stăpânire societatea. În timpurile vechi, în fiecare mare epocă, toate societățile par croite după același tipar: prevalează când monarhia pură, când teocrația sau democrația; dar fiecare prevalează la rândul ei într-un mod complet. Europa modernă oferă exemple pentru toate sistemele, pentru toate încercările de organizare socială; monarhiile pure sau mixte, teocrațiile, republicile mai mult sau mai puțin aristocratice au trăit aici simultan, unele lângă altele, și, în ciuda diversității lor, ele au toate o anumită asemănare, un anumit aer de familie ce nu poate fi ignorat.²⁵

Astfel, *multiplicitatea* Europei moderne o putem opune *unității* și *simplicității* Antichității afro-asiatice și greco-romane, *dinamismul* și *eterogenitatea* în opoziție cu *înghețarea staționară* și *omogenitatea*. Deoarece,

în timp ce, în celelalte civilizații, dominarea exclusivă, sau cel puțin preponderența excesivă a unui singur principiu, a unei singure forme, a fost o cauză a tiraniei, în Europa modernă diversitatea elementelor ordinii sociale, imposibilitatea în care s-au aflat de a se exclude unul pe altul au produs libertatea care domnește astăzi. Neputând să se distrugă între ele, a trebuit ca diferitele principii să trăiască împreună, să facă între ele un fel de tranzație.²⁶

Civilizația europeană este deci imaginea fidelă a vieții lumii: asemenea cursului lucrurilor acestei lumi, ea nu este nici îngustă, nici exclusivă, nici staționară. Pentru prima dată, cred, caracterul particular a dispărut din civilizație; pentru prima dată, ea s-a dezvoltat la fel de diversă, la fel de bogată, la fel de laborioasă ca teatrul universului.²⁷

²⁴ *Ibid.*, p. 41.

²⁵ *Ibid.*, p. 42.

²⁶ *Ibid.*, p. 43.

²⁷ *Ibid.*, p. 44.

Concluzionând asupra canonului artistic în general, dar și a celui muzical în particular, ne întrebăm în termenii cărei opțiuni a fost formulat și adoptat modelul canonic cu care existăm și astăzi: în conformitate cu modelul idealist al Antichității grecești, unde produsul *techné*-ului artistic (și nu doar) se legitima prin fidelitatea, dar și secundariatul asumat față de modelele superioare ale adevărurilor transmundane (prototipurile platoniciene), sau urmând modelul canonului bisericesc roman, conceput nu atât din grija exclusivă pentru conservarea unor valori (artistice, materiale, spirituale), cât ca o componentă a unui program mai extins de salvagardare a civilizației creștine în iureșul unor invazii barbare succesive, dar și, în plus, cu intenția implicită de a organiza prin uniformizare și reducere la normă, etalon sau standard (toate trei provenind din grecescul *kanon*) haosul administrativ-politic moștenit de la Imperiul Roman în descompunere? Este vorba aici despre un canon prin definiție pragmatic, determinat de realitățile existenței imediate și generat în intenția de a-i da o formă de organizare care să-i confere continuitate.

Putem gândi și prin extrapolare inversă, întrebându-ne cărei tipologii canonice îi corespunde întreaga evoluție a culturii artistice și muzicale europene. Ne întrebăm dacă nu cumva imaginea contemporană a canonului este consecința opțiunii pentru o concepție canonică a Antichității, una prin definiție pasivă și, în același timp, obedientă față de un model imaginar, care la rândul lui produce un artist neputincios și cu o conștiință predefinită.

Într-un alt sens, civilizația europeană a putut moșteni Antichitatea abia după ce și-a reamintit-o în perioada Renașterii, iar rememorarea s-a produs prin depășirea, bineînțeles imaginară, a paravanului mileniului întunecat, care își primește numele chiar pentru această poziționare de intermediere între o epocă de aur și Renașterea ei, chiar dacă în alți termeni. Am putea prezuma că nașterea culturii muzicale laice (opera și monodia acompaniată) este o consecință a acestei rememorări, prin eludarea prescripțiilor bisericești impuse ca standard, etalon, normă sau canon al tuturor aspectelor existenței sociale.

Renașterea și-a putut re-memora și, în esență, re-inventa Antichitatea doar cu ajutorul textelor conservate de clericii-cărturari (o parte dintre texte fiind traduceri din arabă) în Evul Mediu, iar adorarea și fetișizarea acestui model proaspăt rememorat sau

reinventat de intelectualii și artiștii Renașterii s-au făcut în virtutea educației, adică în strictă conformitate cu standardele, etaloanele și normele moștenite din Evul Mediu și asimilate la nivelul gândirii și existenței cotidiene.

Concluzia este una evidentă. Ne tragem nu atât dintr-un trecut „re-memorat” și în egală măsură „re-inventat”, ci dintr-un trecut în care preocuparea pentru salvarea prin ordine și lege, norme și reguli a putut defini – prin strădaniile papei Grigore I (Grigore cel Mare)²⁸ și, ulterior, ale lui Carol cel Mare – identitatea a ceea ce astăzi cunoaștem drept idee, tradiție și canon european.

Putem remarca insistența cu care s-a optat pentru paradigma unei noi europenități, una reorientată mai întâi de toate geopolitic, de la împrejmuirea Mării Mediterane ca „mare interioară” imperială (*Mare Nostrum*), problemă cultivată drept constantă începând cu civilizațiile egipteană și cretană, apoi greacă, și până la devierea sensului maritim înspre unul continental, propriu tentativei macedonene și ulterior expansiunii imperiale romane. În esență însă, este vorba despre centralitatea reperului mediteranean, cu spațiile barbare colonizate alipite, însă fără nicio posibilitate de a fi asimilate într-un cadru statal integru și omogen. Ceea ce este specific acestui prim model european este diferența între cetățeanul metropolitan superior și barbarul excentric, periferic, marginalizat.

Diferența însă o face al doilea model, al unei Europe a alterității tolerate și integrate într-un cadru comun, omogenizat, pentru început, în limitele doctrinei creștine unificate, având ca scop expansiunea continentală prin intermediul unificării și omogenizării religioase a populațiilor sub egida unei doctrine acceptate și împărtășite consensual. Nașterea unei noi concepții comunitare se produce prin împărtășirea unei norme comune acceptate benevol.

²⁸În legătură cu rolul papei Grigore I în formularea/compilarea repertoriului canonic al cântului liturgic roman cunoscut sub numele de cânt gregorian/cântare gregoriană, este de remarcat observația muzicoloagei clujene Elena Maria Șorban, formulată în volumul intitulat *Noi și istoria muzicii: permanente creative* (Cluj-Napoca: Eikon, 2013), la trimiterea de subsol din pagina 32, unde atrag atenția câteva idei: „Denumirea [cântul/cântarea gregoriene] este neautentică”, deoarece „în timpul lui Carol cel Mare (care a domnit între anii 768 și 814), s-a făcut referire, cu scopul de a impune un repertoriu liturgic unitar, la autoritatea papei Grigore cel Mare (suveran pontif între anii 590 și 604), perioadă în care nu exista notație muzicală și, ca atare, repertoriul melodic nu ar fi putut fi sistematizat)”.

Iar cronologia nașterii acestui al doilea model european se structurează într-un șir continuu, începând cu Edictul de la Milano (313) – apelul la toleranță –, urmând Edictul de la Niceea (325) – formularea credinței –, căderea Imperiului Roman de Apus (476), reforma canonului liturgic realizată de papa Grigore I (540-604), și culminează cu reforma educației și învățământului sub domnia lui Carol cel Mare (742-814). În sensul propriu, modern, al cuvântului, canonul european este un canon pragmatic, al problemelor existenței imediate, al conștientizării clare în ceea ce privește gestiunea unor priorități obiective, transcenderea diferenței și instituirea unui consens, pentru ca, în final, preocuparea să se focalizeze pe asigurarea unei unități omogenizate, a unei stabilități și mai ales a unei continuități.

Alegeri dificile: scenarii ale evoluției canonice

Aceste două începuturi ale istoriei muzicii europene ar trebui, la prima vedere, să producă o foarte puternică impresie, întâi de toate datorită acestui spectaculos cumul al misticismului pitagoreic (număr-cosmos) și al intelectualismului platonician (senzualitate-moralitate), atitudini potențate de dinamismul stihial al imaginarului nomazilor barbari din Evul Mediu timpuriu. Ar fi însă vorba doar despre o aproximare foarte generală și din această cauză viciată de o anumită irelevanță. Mărind rezoluția și realizând comparațiile necesare între „oferta” fiecărui început în parte și starea de actualitate a gândirii și practicilor muzicale ca punct terminus al unui traiect evolutiv de peste douăzeci și cinci de veacuri de exercițiu al culturii muzicale, putem remarca și consemna, ca deținători ai unei imagini complete asupra istoriei muzicii europene, specificul și natura alegerilor determinante în planul evoluției ulterioare a evenimentelor.

În contextul culturii contemporane – una definibilă prin *sfârșitul artei* (Arthur Danto), *moartea autorului*, precum și *moartea operei* (în câmpul gândirii și practicii muzicale – John Cage), *sfârșitul istoriei* sau *ieșirea din istorie* (Alexandre Kojève, Michel Foucault, Francis Fukuyama), *postumanismul* (Peter Sloterdijk)²⁹, *moartea lui*

²⁹ O explicare a problemei postumanismului în: Francesca Ferrando, „Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New

Dumnezeu (Friedrich Nietzsche), *sfârșitul cosmosului antic* în favoarea universului infinit (Alexandre Koyré), *sfârșitul Occidentului* (Oswald Spengler), *postmarxismul* (Fredric Jameson), „*Galaxia Gutenberg*” (Marshall McLuhan) și un posibil sfârșit al acesteia (era digitală – Nicholas Negroponte), *postindustrialismul* și, implicit, *postmodernitatea* (Jean-François Lyotard) sau *sfârșitul vremii compozitorilor* (Vladimir Martînov) ne putem întreba care au fost totuși alegerile specifice realizate în cadrul fiecăruia dintre cele două începuturi, alegeri care au determinat forma contemporană a culturii muzicale europene, cultură care a conservat amândouă „genomurile”, antic și medieval-barbar, care i-au și determinat evoluția atât de spectaculoasă. Este vorba în egală măsură despre *genealogia* culturii muzicale europene și despre *filogeneza* acesteia. Iar cuvintele-cheie definitorii pentru opțiunile realizate ar putea fi, pe de o parte, Individualismul și Rațiunea, iar pe de altă parte, Istoria și Evoluția, alegeri ignorate, omise, refuzate (conștient sau nu) sau pur și simplu neasumate de toate celelalte culturi muzicale ale umanității.

Un prim posibil început al istoriei muzicale europene – Antichitatea greacă – a oferit cel puțin două modele metodologice: sinteza numeral-cosmică de substanță mistică a lui Pitagora și sinteza discursiv-conceptuală de substanță rațional-filosofică a lui Platon. Altfel spus, dacă pentru Pitagora sensul muzicii era organic conectat la metafizica unui cosmos în egală măsură ordonat și, implicit, fascinant, pentru Platon muzica se prezintă într-un mod mult mai „temperat”, „răcit” sau „mineralizat” (în sensul acreditat de René Guénon³⁰) pe linia discursivizării conceptuale de substanță filosofică. Mistica arhetipurilor relevate și muzica drept instrument de (re)ordonare cosmică se transformă într-o „negociere” filosofică în vederea formulării consensuale (dialogale) a unei muzici destinate educării unor buni cetățeni.

Or, așa cum punctează Vladimir Martînov,

ar fi de observat că muzica s-a transformat într-o disciplină diferită. Pierzându-și natura metafizică, în fapt, muzica nu mai poate să se învecineze cu aritmetica, geometria și astronomia ca discipline ale armoniei ordinii cosmice, și în virtutea acestui fapt aceasta [muzica] este atașată

Materialisms: Differences and Relations”, *Existenz*, vol. 8, nr. 2, toamna 2013, la adresa <http://www.bu.edu/paideia/existenz/volumes/Vol.8-2Ferrando.pdf>.

³⁰ René Guénon, *Domnia cantității și semnele vremurilor*, București: Humanitas, 1995.

dialecticii, retoricii și gramaticii³¹, ca discipline care se ocupă de problemele expunerii și exprimării gândirii. [...] Muzica a încetat să fie gândită ca eveniment de relevare a unei structuri arhetipale și s-a transformat într-o structură de modelare a unui eveniment³², ceea ce este caracteristic mai degrabă disciplinelor constitutive ale *trivium*-ului.³³

Al doilea început al muzicii europene, cel creștin-medieval, relevă o nouă pereche de posibile alegeri: susținerea și practicarea culturii de tip *oral* și *anonim*, *anistorică* și *statică* în substanța ei (cel puțin până în punctul în care este inventată notația muzicală într-un sens apropiat de cel modern, în sec. al IX-lea) și abandonul treptat al acestui tip de mentalitate prin opțiunea pentru *personalismul* de substanță raționalistă (*eu gândesc*) și în egală măsură voluntaristă (*eu decid*) al figurii compozitorului (începând cu secolul al XII-lea) și *Istoria* ca un nou principiu de *mensurare* („porționare”)

³¹ În planul evoluției istorice, aceste două modele se prezintă, chiar dacă într-un mod foarte general, ca succesiune a Evului Mediu pitagoreic (în planul gândirii teoretice) și a Renașterii platoniciene, ca vector de deplasare de la metafizic la discursiv, de la monodia gregoriană la omofonia Cameratei florentine. Prin resemnificarea muzicii din metafizică în psihologică, este răsturnată ordinea firească a lucrurilor, deoarece *quadrivium*-ul originar, prin detașarea muzicii, devine *trivium*, evidența arhetipurilor fiind, evident, slăbită, iar *trivium*-ul originar, prin includerea muzicii, se transformă la rândul lui în *quadrivium*. Accentul de prioritate este deplasat de la metafizic la discursiv.

³² „Giulio del Bene a spus la fel de mult în 1586, atunci când a susținut un discurs la o altă Camerata în Florența, *Accademia degli Alterati*, propunând că ar trebui ca muzica să fie transferată de la *quadrivium* la *trivium*, de la structura imuabilă a cosmosului medieval la relativitatea lingvistică a retoricii, gramaticii și dialecticii [...]. În *trivium*, muzica devine umană și poate fi făcută infinit mai maleabilă prin puterea de persuasiune retorică. Această schimbare îi permite omului să manipuleze muzică după voia lui lingvistică, să răsucescă și să denatureze intervale sale pentru a-și vocaliza sinele pasional. Monodia sparge deliberat legile armonice ale cosmosului pentru a legitima umanitatea drept noul său suveran, care creează propriile legi din propria sa ființă. Acest nou stil de a cânta, prin «deplasarea prin mai multe intervale interzise», cum o afirmase Caccini (Caccini, *Le Nuove musiche*, 44; traducere modificată), articulează egoul eretic al noii umanități. Cântatul este ființa ei sau, pentru a împrumuta termenul lui Derrida, cântatul scoate din cotloanele egoului «metafizica prezenței» într-o lume a necântării, lipsită de prezența divină – vezi discuția lui Jacques Derrida despre *Essai sur l'origine des langues* a lui Rousseau în *On gramatology*, trad. G. C. Spivak (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976). Trecerea de la *quadrivium* la *trivium* semnalează o ontologie modernă.” Daniel K.L. Chua, *Absolute Music and the Construction of Meaning*, Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press, 1999, p. 34-35.

³³ Martinov, *Sfârșitul vremii compozitorilor*, p. 45.

cronologică a realității trăite, reprezentate și imaginate. De la omogenitatea unui fluviu organic la discontinuitatea discretă a unei succesiuni de fragmente. De la discursul mitologic la discursul literar-științific, de la oral la scriptural, de la anistoric la istorie. Principiul de ordonare nu se mai referă la numeralitatea fascinantă/fascinată a unui cosmos (spațiu-realitate-arhetip) aritmetic-muzical, ci mai degrabă la o sumă de aserțiuni pragmatice cu caracter consensual elaborate în scopul formulării unei temporalități controlabile (instrumentale).

Pentru a înțelege mai bine natura alegerilor determinante în planul evoluției culturii muzicale europene, ar trebui să schimbăm optica și să ne reprezentăm ambele modele de începuturi ale culturii muzicale, cel antic și cel medieval, prin imaginea arhetipurilor referitoare la dominanta imaginară, așa cum le consemnează Vladimir Martînov:

- (a) Antichitatea greacă și arhetipul corelării la cosmos;
- (b) Evul Mediu european creștin și arhetipul corelării la divinitate.

Atât raționalismul voluntarist, cât și voința de Istorie, ca achiziții definitive și irevocabile, chiar dacă tardive, ale culturii europene, sunt considerate și reprezentate, paradoxal, ca semne de progres, chiar dacă ambele, în fapt, sunt forme ale epuizării unor principii fecunde și consistente la originile lor.³⁴

Putem constata, și suficiente scrieri demonstrează acest fapt, că, spre exemplu, în gândirea antică filosofia se naște prin reformularea raționalistă a mitologiei³⁵, știința născându-se din filosofie, iar activitățile artistice provenind din ecuația ritualurilor religioase (șamanice și politeiste). Progresul este realizat prin fragmentarea integrității, dar și prin cenzura corelativului sacru, care simultan semnifică și pierderea sau renunțarea asumată la un ansamblu de modele arhetipale.

³⁴ „Trecerea de la simplitate și integritate la complexitate și multiplicitate semnifică o scădere generală a nivelurilor energetice și de forță sau «răcirea» și «înghețarea» [...] Mai ales că etapele timpurii ale procesului de particularizare, caracterizate printr-o mai mare simplitate și integritate, devin inaccesibile înțelegerii oamenilor situați în etape ulterioare, caracterizate prin complexitate și multiplicitate, deoarece simplitatea și integritatea nu pot fi «cuprinse» în complexitate și multiplicitate.” *Ibid.*, p. 94.

³⁵ A se vedea în acest sens cartea lui Jean-Pierre Vernant intitulată *Mit și gândire în Grecia Antică: Studii de psihologie istorică*, București: Meridiane, 1995.

Acest proces este reluat și la nivelul culturii Evului Mediu. Divinitatea, în calitate de corelativ transcendent, substituie cosmosul anticilor greci, determinând ca forme ale practicii umane un ansamblu de tipologii discursive (tari, puternice) prin care corelativul dominant ar fi fost menținut în stare activă – rugăciunea, arta icoanei, arhitectura și cântarea bisericească. Însă „nici arta icoanei, nici arhitectura, nici sistemul cântării liturgice nu erau arte, ci discipline ascetice”.³⁶ Și în acest caz, efectele „răcirii”, „înghețării”, „mineralizării”, împușinării și fragmentării s-au manifestat într-un mod implacabil, cu singura diferență că de această dată evoluția culturii și mentalităților s-a articulat de la starea arhetipală de smerenie ascultătoare de Dumnezeu la asumare rațional-volitivă a puterii de autodeterminare în afara oricărei metafizici a unui cosmos ordonat și fascinant, precum și dislocând metaistorismul oricărei forme de corelare la divinitate.

Existența celor două începuturi ale culturii muzicale europene nu se prezintă, până la urmă, în imaginea hiperpotențării exercitate de cele două modele, antic și medieval-creștin; chiar nevoia acestei hiperpotențări relevă slăbiciunea funciară a alegerilor făcute în vederea înaintării evolutive înspre un viitor incert. Recursul intelectualilor medievali și renașcențiști la moștenirea culturală (muzicală, teoretică și practică) a Antichității ar trebui, poate, înțeles ca fiind determinat mai degrabă de slăbirea credinței și de transformarea treptată a smereniei ascultătoare într-o autonomie discreționară a individului autoexpulzat din cosmos și orfan de Dumnezeu. Este vorba aici despre singura alegere care-i mai rămâne individului uman, reinventat în termenii unei bravade antropocentrice, după falimentul anistorismului religios: inventarea unei istoricități raționalist-volitivă, în calitatea ei de „eufemism” salvator, legitimator, universalist, dar parazit și steril în resorturile lui intime.

Istoria este un discurs formulat în vederea scrierii, re-scrierii și supra-scrierii, deci a unei posibilități de reformulare a trecutului din punctul de vedere al prezentului, în vederea asigurării unui viitor corespunzător așteptărilor, indiferent de câte începuturi și-ar fi inventat cultura muzicală europeană pentru a-și fi afirmat într-un mod cât de cât plauzibil universalitatea.

³⁶ Vladimir Martînov, *Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси* [Cultura, iconosfera și cântarea bisericească în Rusia moscovită], Moskva: Прогресс-Традиция; Русский путь, 2000.

CAPITOLUL 3

Canonul, o familie a sensurilor implicite

ACTUALITATEA CULTURII MUZICALE ÎN CARE trăim este viitorul imaginat de Luigi Russolo și Filippo Tommaso Marinetti (prima avangardă), de Edgar Varèse, Henry Cowell, Charles Seeger și Anton Webern (a doua avangardă interbelică), dar și de Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, John Cage sau Steve Reich (a treia și ultima avangardă). Iar acest viitor al lor și, în același timp, prezent al nostru nu corespunde într-un tot cu *L'arte dei rumori* (1913) sau *Manifesto del futurismo* (1909), și nici cu *Der Weg zur Neue Musik* (1960), *Penser la musique aujourd'hui* (1963) sau *Music as Gradual Process* (1968), deși nu putem nega faptul că în mod cert i-au determinat particularitatea și i-au definit sensurile.

Putem spune chiar mai mult. Prezentul muzical pe care îl trăim ar putea fi chiar surprinzător pentru toți cei enumerați mai sus, întrucât imaginând viitorul ca o continuare tot mai amplificată a prezentului, extrapolând această ficțiune tot mai adânc înspre viitor sub forma ei de fantasmă deziderativă, este normal ca acel viitor să devină cu atât mai probabil cu cât mai intense și chiar înflăcărare vor fi așteptările. Ar fi fost bine dacă lista visătorilor s-ar fi limitat doar la atât, deoarece putem adăuga și geniile rebele ale romantismului (Berlioz, Liszt, Wagner), și geniile nonconformiste (Mozart și Beethoven) ale clasicismului vienez, iar lista s-ar putea întinde tot mai mult și în funcție de profunzimea abordată a istoriei muzicale. Poate mult mai coercitiv în acest sens a fost Beethoven, ale cărui ultime cvartete au fost scrise parcă „pentru urechile și sensibilitatea generațiilor următoare”³⁷, sau Wagner,

³⁷ John Irving, *The invention of tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 184: „... s-a relevat în cel mai vizibil mod în opera lui Beethoven, care după cum bine se știe, a descris cvartetele sale târzii ca fiind destinate urechilor și sensibilității următoarelor generații. ”

cu anticiparea atât de nietzscheană a viitorului prin concepția *Gesamtkunstwerk*, opera de artă totală, ideală, universală și sintetică în același timp. Însă oricât am considera viitorul sensibil la intensitatea deziderativelor ficționale pe care le formulăm clipă de clipă, lucrurile nu se prezintă niciodată într-un mod selectiv, iar până la urmă viitorul descinde în calitatea lui de sumă sintetică a tuturor celor care au dorit și au imaginat, dar au și întreprins ceva concret în vederea apropierii aceluia viitor în forma lui intenționată.

Și în niciun caz Claude Debussy, Darius Milhaud sau Igor Stravinski, care implicaseră intonații și ritmuri de jazz în lucrările lor, nu și l-ar fi putut imagina pe trompetistul Wynton Marsalis ca laureat al Premiului Pulitzer pentru muzică în 1997, pe Ornette Coleman câștigând același premiu în 2007 sau pe Miles Davis atât ca deținător al prestigiosului Léonie Sonning Music Prize (acordat anterior doar lui Igor Stravinski), cât și ca fondator al unei tradiții și devenind astfel o figură canonică a muzicii de jazz create de etnicii afro-americani într-un mod diferit de orice și-ar fi putut imagina la începutul secolului XX chiar și cel mai dezabusat avangardist-experimentalist. Muzica rock este o altă tradiție, de această dată a populațiilor anglo-americane de rasă albă, un ultim și grandios proiect de resuscitare a muzicilor populare urbane. După secolul al XIX-lea, al pianului și al orchestrei simfonice, a doua jumătate a secolului al XX-lea ajunge să aparțină trupei rock și instrumentului ei emblematic (pentru Jimi Hendrix, de pildă), care este chitara. La nașterea și canonizarea acestor două tradiții chiar că nu s-ar fi putut aștepta nici Erik Satie, nici Jean Cocteau și nici François Poulenc. Iar ca încununare a unui efort cumulat, apariția jazz-rockului, a treia tradiție alternativă, impune un al treilea canon prin creația lui Joe Zawinul (formația Weather Report), John McLaughlin (formația Mahavishnu Orchestra) și autentice orchestre precum Chicago sau Blood, Sweat & Tears. Ceea ce urmează deja intră sub auspiciile unui metisaj tipic post-modern, de vreme ce Joe Zawinul concertează cu Friedrich Gulda, Keith Jarrett interpretează *Variațiuni Goldberg* și *Clavecinul bine temperat* de Johann Sebastian Bach, iar grupul Emerson, Lake & Palmer transcrie *Tablourile dintr-o expoziție* de Mussorgski în limbajul rockului progresiv.

Epoca postmodernă, care este epoca bunului-simț, le aduce pe toate împreună, recuperându-le și, fără nicio segregare sau privilegiere, le postează pe unele lângă celelalte. Momentul de actualitate al existenței noastre muzicale semnifică simultaneitatea tuturor tradițiilor componistice și interpretative care au existat și există în continuare. Or, în mod cert, nici Beethoven, nici Wagner, Russolo, Schönberg, Boulez, Xenakis sau Feldman nu s-au așteptat la un viitor atât de neselectiv și chiar haotic, în care viii și deja decedații vor exista ca o mare familie muzicală, imaginând arta sunetelor în chip diferit, însă fără să fie excluși sau să li se refuze valoarea, importanța și notorietatea pentru simplu fapt că au imaginat muzica altfel.

Prezentul muzical este epoca în care, contrar tuturor așteptărilor, toate tradițiile, cu filioanele lor implicite, există într-un mod relaționat în calitatea lor de bază de date activă și accesibilă, vie și funcțională, utilă și potențialmente inepuizabilă de concepții, imagini, intonații și sensuri. Și astfel, toate sensurile tradițiilor supraviețuitoare se prezintă drept necesare și, poate chiar mai mult, indispensabile într-o cultură muzicală în egală măsură a împărtășirii și a reciclării recuperative.

Situația este cu atât mai gravă și, în același timp, mai fascinantă, cu cât fiecare tradiție ajunge până în prezent fără a-și fi pierdut sau alterat zestrea cea mai de preț care este propriul canon. Listele referențiale cu titluri de lucrări reprezentative în sens valoric, dar conținând și numele compozitorilor care le-au scris, adică ceea ce poate fi definit drept canon, sunt în egală măsură reprezentative și utile în actualitatea muzicală, faptul fiind valabil chiar și în cazul unor canoane mai experimentate prin uzură și rodare temporală, veterani ai supraviețuirii într-un război cu durată nedeterminată care continuă și în prezent. Deoarece fiecare canon, dincolo de a semnifica tradiția, își simbolizează și propriul public. Iar relația se constituie în termenii unei practici religioase în care canonul, ca divinitate a unui anumit tip de practică, supraviețuiește doar prin adorația care-i este acordată de enoriașii fideli.

Între *tradiție* și *public* ar trebui să situăm *repertoriul*. Fiindcă tocmai prin repertoriu tradiția își face simțită prezența, iar publicul își poate formula opțiunile, pentru ca, mai apoi, să-și practice aderența necondiționată și uneori chiar fanatică față de repertoriul fetișizat. Încercând să construim o statistică a popularității diverselor tradiții sau, altfel spus, împrumutând de la MTV

ideea de *chart*, am fi foarte surprinși să vedem că tradiția muzicii tonale, reprezentată prin repertoriile de lucrări aparținând stilurilor clasicismului vienez sau romantismului, este mai vie ca niciodată. Iar această popularitate este cu atât mai mare, cu cât tocmai această muzică tonală, incluzând chiar și barocul muzical al lui Vivaldi, Corelli, Bach și Händel, se prezintă a fi mult mai accesibilă decât cele mai simple și aparent „accesibile” lucrări ale tradiției atonale, stocastice, minimaliste sau polistilistice. Această persistență a canonului muzicii tonale poate fi explicată, dintr-o altă optică, prin folosirea acestei muzici în cadrul procesului de formare a percepției la nivelul învățământului muzical primar. Intrarea în studiul general al muzicii se face prin „portalul” repertoriului baroc și clasic vienez. De această dată vorbim despre puterea canonului *școlar-pedagogic*, cel care supraviețuiește invariabil și continuă să se legitimizeze drept o metodă eficientă în învățarea modelului de gândire muzicală baroc-clasică.³⁸

Situația în contemporaneitatea muzicală se prezintă ca o inimaginabilă hiperbolă în raport cu ceea ce puteau imagina și trăi compozitorii secolului al XIX-lea, deoarece se poate afirma în mod legitim că publicul contemporan (în special cunoscătorii) deține o imagine mult mai clară și mai detaliată, spre exemplu, despre romantismul austro-german decât cea pe care o aveau Schumann, Mendelssohn sau Bruckner despre vremea lor, despre lucrările pe care le-au scris și, poate, chiar despre ei înșiși. Toate acestea devin posibile în virtutea a cel puțin două stări de fapt, într-o inter determinare continuă: o calitate cu totul diferită, mult mai aprofundată

³⁸ Această persistență a canonului muzicii de tradiție clasică poate fi explicată și prin orientarea convergentă și deopotrivă cumulată a practicii școlare – formarea imaginii, gândirii și gustului pentru muzica barocă și clasică, practica interpretativă –, a plăcerii de a interpreta mai degrabă Mozart sau Beethoven decât Boulez sau Messiaen, a reacției entuziaste a publicului mai degrabă față de lucrări semnate de Ceaikovski sau Mahler decât de Cage sau Stockhausen. Fuziunea acestor trei „vectori” este amplificată și prin transmisiunile cu muzică clasică la radio și TV, prin oferta de înregistrări pe suport fizic sau într-o formă virtuală, ușurința cu care poate fi compilat un *playlist* sau chiar o *bibliotecă virtuală* de lucrări muzicale preferate; în mod cert, în marea majoritate a cazurilor, aceste biblioteci personale vor conține lucrări ale tradiției tonale și se vor opri la primele decenii ale secolului al XX-lea. Lucru surprinzător, însă la aceeași limită se oprește și învățământul muzical primar și liceal, iar gusturile publicului rareori depășesc *Primăvara sacră* de Igor Stravinski, *Carmina burana* de Carl Orff, *Simfonia Mathis der Maler* de Paul Hindemith sau *Simfonia nr. 8* de Dmitri Șostakovi.

și diferențiată a învățământului muzical și un nivel inimaginabil (de exemplu, la începutul secolului al XX-lea) în ceea ce privește dezvoltarea și expansiunea mijloacelor de comunicare în masă.

Altfel spus, accesibilitatea cunoașterii nu se mai măsoară prin drumuri parcurse în căutarea bibliotecii unei mănăstiri îndepărtate, în îndelungi căutări de manuscrise prin arhivele acelorași mănăstiri, universități sau colecții private, ci printr-un simplu clic pe butonul de mouse. Google și Yahoo, YouTube și Wikipedia, Isohunt și BitTorrent (surse și programe digitalizate), Winamp sau Windows Media Player (ca substitute pentru echipamente de audiere și vizionare), toate sunt mijloace de propagare și amplificare a consumului de text, imagine și sonoritate la cote și cantități incredibile.

Acest succes istoric al muzicii tradiției tonale poate servi ca răspuns la toate îndoielile și inclusiv la „tabularasismul” pârjolitor al primilor avangardiști, la toate criticile și acuzațiile de muzealitate și anacronism, decrepitudine, trăsături pe care, chipurile, le-ar avea atât concepția, cât și conținutul expresiv al lucrărilor unor compozitori precum Bach (în opoziție cu aleatorismul lui Ornette Coleman), Mozart (în opoziție cu experimentalismul lui Robert Fripp), Schubert (în opoziție cu hibridizările metaelectronice ale lui Aphex Twin). Canonul tradiției tonale sau, altfel spus, al muzicii clasice rămâne în calitatea lui de model activ al unei practici vii și, în același timp, drept referent valoric pentru reprezentanții tradiției jazzistice și pentru practicanții muzicii rock deopotrivă. Și această situație o trăim în prezent în starea ei deplină, în comparație cu începutul de secol XX, atunci când, la limită, am fi putut remarca apariția timidă a genului ragtime în lucrările lui Scott Joplin (gen ulterior realizat de Stravinski în *Ragtime pentru 11 instrumente*, 1918) sau a genului cakewalk (*Golliwogg's Cakewalk* din suita *Colțul copiilor*, 1908, de Debussy), două genuri marginale ale unei tradiții *in statu nascendi*, ulterior devenită una dintre marile tradiții de la sfârșitul secolului trecut.

Tradiția muzicii atonale își trăiește ascensiunea și apogeul în deceniile imediat următoare încheierii celui de-al Doilea Război Mondial, urmate, spre sfârșitul anilor '60, de emergența unei atitudini sociale, economice, filosofice și artistice diferite care a fost postmodernismul, emergent în anii '60, proliferant în anii '70, clasicizat în anii '80 și durând până la sfârșitul secolului al XX-lea. Iar spre deosebire de atitudinile purificatoare și ostentativ cathartice ale progresiștilor moderniști, avangardiști și experimentalști, postmodernismul

și-a propus să recupereze moștenirea trecutului, însă în integralitatea acesteia (atât cât era posibil) și într-o gamă de atitudini extrem de diversificată, de concepții situate între polii resuscitării admirative, evlavioase și nelipsite de o anumită venerație (Arvo Pärt) și ai reciclării ironice, ireverențioase și ostentativ ludice (Luciano Berio).

Și atunci ne întrebăm care este identitatea acestei perioade istorice care se numește postmodernitate, deoarece consistența ei specifică, adică postmodernă, reprezintă un dozaj minimal de tehnici încorporate sub formă de citat, pastişă și colaj, în comparație cu (1) marile tradiții ale muzicii savante – tonală (incluzând filoa-nele neotonale și neomodale) și atonală (panserială, incluzând și filonul experimentalist), cu (2) tradiția muzicii de jazz, cu (3) tradiția muzicii rock (incluzând aici și jazz-rockul), dar și cu (4) tradițiile muzicii societale (urbană și rurală). Chiar dacă invocăm continuu termenul *postmodernitate* ca axă, pilon sau epicentru al perioadei de timp pe care o semnifică, această tradiție poate fi conștientizată în cel mai bun caz în calitatea ei de minoritate (în marea familie a tradițiilor istorice vii), de fragment (în comparație cu omogenitatea și integritatea „caietelor de sarcini” supraîncărcate ale celorlalți membri) și, conform opiniei lui Jean-Jacques Nattiez, de concept sau atitudine, ea nefiind în stare să se legitimeze așa cum o face până în prezent muzica tradiției tonale.

În final, ne întrebăm dacă este vorba despre fărâmițarea canonului monolit și singular (în forma lui practică de compozitorii clasicismului vienez sau reafirmată de compozitorii romantici) în contextul postmodernității fragmentate, care își structurează atitudinea pe evitarea ostentativă a formulării unei idei de canon, cel puțin în termenii canonului webernian al ultimei avangarde muzicale. Înțelegem astfel că nu poate fi vorba despre un canon al postmodernității, diseminarea fiind starea normală a unei mentalități de acest tip. Putem conveni doar asupra unei multitudini derutante a tipologiilor canonice, în virtutea multiplicării acestora sub formă de tradiții vii ale formelor de gândire și practicare a muzicii. Și atunci? Putem imagina un câmp definibil prin multiplicitate canonică sau pluricanonicitate, fiecare concepție canonică particulară putând fi vizualizată în calitatea de parte sau fragment al înseși ideii și concepției canonice căreia i se subordonează și pe care o presupune ca bază discursivă în vederea legitimării. Și atunci, să fie vorba despre iminența unui pericol determinat de

această „supraîncărcare” tipologică și imposibilitatea de a acorda privilegiul întâietății unei singure structuri canonice dominante?

Un răspuns clar și în egală măsură ironic ni-l oferă cercetătoarea Anne C. Schreffler, atunci când formulează o imagine a canonului în secolul al XX-lea: „Cu toate acestea, existența unor canoane multiple nu indică un relativism total, raporturile de putere între autoritățile din spatele canoanelor sunt prea complexe pentru așa ceva. Interese disparate și adesea contradictorii vor continua să modeleze și să organizeze viața culturală, creând canoane și reordonând ierarhiile dintre ele. Dar, parafrazându-l pe Mark Twain, rapoartele privind moartea canonului au fost mult exagerate”.³⁹

Concluzionând, putem afirma că doar astfel, deși într-un mod evident sumar, putem explicita și legitima consistența unui titlu implicit, nedeclarat și poate chiar „secret” al prezentului volum, precum *Canonul muzical european în postmodernitate*. Aceste patru buletine de identitate sau „cărți de vizită” formulate mai sus într-un mod textual sunt tot atâtea încercări de sensibilizare imaginativă a unui subiect extrem de consistent în planul unei cercetări muzicologice, nemaivorbind de multiplicarea acestei complexități în cazul unei abordări de ansamblu privind toți cei patru termeni. Iar țelul întregii lucrări nu este epuizarea subiectului prin intermediul unei abordări exhaustive, ci mai degrabă schițarea unui plan de navigare prin și printre diverse pericole, cum sunt confuzia și amestecul termenilor, interpretările eronate, conștientizarea incompletă a definițiilor, textelor și fenomenelor, dar și configurarea unor imagini derutante ale dezordinii, rătăcirii și inconsistenței.

Pericolul cel mai mare îl reprezintă abordarea unui fenomen (postmodernismul) din perspectiva și folosind dicționarele altor fenomene (modernismul, avangardismul). În acest sens, am optat, însă fără a deveni partizan implicat, pentru abordarea fenomenelor din punctul de vedere pe care ele îl sugerează și îl reclamă, pentru a evita păcatul unui criticism nejustificat și datorat unei regretabile erori, ca urmare a utilizării unui instrumentar conceptual necorespunzător.⁴⁰

³⁹ Anne C. Schreffler, *Musical Canonization and Decanonization in the Twentieth Century*, la adresa <http://harvard.academia.edu/AnneCSchreffler/Papers>.

⁴⁰ Drept adevărate ghiduri de orientare în această problematică ar putea folosi următoarele surse: Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, ed. a II-a, s.l. [Pitești], Paralela 45, s.a. [1988]; Aurel Codoban (ed.), *Postmodernismul: Deschideri filosofice*, Cluj-Napoca: Dacia, 1995; François Lyotard, *Postmodernismul pe înțelesul copiilor*,

CAPITOLUL 4

Postmodernismul, o familie de definiții eterogene

NU EXISTĂ UN SINGUR POSTMODERNISM. Nu în același mod în care există, s-ar putea spune, un singur modernism, un singur romantism sau un singur clasicism. Există o constelație de postmodernisme, fiecare dintre acestea fiind extrem de individualizat, particular, specific, dar și fragmentat, evitând într-un mod aproape ostentativ formele întregite, articulate și coerente în sensul tradițional al cuvântului. Situația se prezintă exact așa cum o descrie profesoara canadiană Linda Hutcheon: „Astfel, există postmodernismul lui John Barth, literatura de completare; postmodernismul lui Charles Newman, literatura economiei inflaționale; postmodernismul lui Jean-François Lyotard, o condiție generală a cunoașterii în regimul informațional contemporan; postmodernismul lui Ihab Hassan, o etapă pe drumul către unificarea spirituală a umanității și așa mai departe.”⁴¹

Ignorând diferențele de grad, putem afirma că aceste postmodernisme, oricâte tipologii am putea identifica (și nu sunt puține), diferă între ele într-un mod mult mai pregnant, divergent și eterogen decât ar putea să difere, spre exemplu, diverse forme ale modernismului avangardist. Neasemănarea unor exponenți ai diferitelor domenii de conceptualizare ale postmodernismului, ca filosofi François Lyotard și Fredric Jameson, arhitectul Charles Jencks, pictorul Robert Rauschenberg sau compozitorul Luciano Berio, lasă impresia că în fiecare caz concret este vorba despre o accepție nouă și inedită a aceluiași concept, asamblarea unei imagini sintetice a aceluiași fenomen dovedindu-se imposibilă. Altfel spus, pictorul Pablo Picasso, compozitorii Igor Stravinski și Pierre

Cluj: Biblioteca Apostrof, 1997; Steven Connor, *Cultura postmodernă*, București: Meridiane, 1999; David Harvey, *Condiția postmodernă*, Timișoara: Amarcord, 2002; Pery Anderson, *Originile postmodernității*, Cluj: Idea Design & Print, 2012.

⁴¹ Linda Hutcheon, *Politica postmodernismului*, București: Univers, 1997, p. 15.

Boulez, scriitorul James Joyce, filosoful Jürgen Habermas sau esteticianul și sociologul Theodor W. Adorno se deosebesc între ei mult mai puțin decât postmodernii, dată fiind acea excelență a artistului nonconformist, precum și orientarea explorativ-progresistă care definește tipul modernist al gândirii artistice.

Iar această neasemănare postmodernă se traduce în termenii unui dezacord funciar privind imaginea *întregului* sau, pur și simplu, este vorba despre simpla incapacitate de a reprezenta ceva *încheiat* sau definitiv. Doar variante și ipoteze, frânturi, fragmente și detalii, schije și cioburi, aluzii și sugestii, accidente și viziuni fugitive.

Postmodernismele refuză asemănarea într-un mod extrem de violent, respingând la modul radical ideea de *a avea ceva în comun* sau *a împărtăși* ceva într-un mod prestabilit. Fiecare postmodernism se edifică în calitate de lume în sine, chiar dacă fiecare dintre aceste lumi poate fi identificată în limitele unei definiții coerente, în care cu siguranță vom găsi și cuvântul *postmodernism*. Iar împrăștierea tipologică determină și eterogenitatea expansivă a unei cantități considerabile de definiții.

Printre toate aceste postmodernisme, varianta sau ipoteza lui Jean-François Lyotard se impune printr-o convingătoare plauzibilitate, deoarece textul intitulat *Condiția postmodernă: Raport asupra cunoașterii* (1979) este o formulare esențializată a principalelor genomuri ale postmodernității, iar modul în care filosoful francez le prezintă poate fi considerat pe bună dreptate o excelență sinteză a temelor esențiale ale postmodernității. Scris la cererea rectorului Universității din Quebec, textul se impune ca referent conceptual și discursiv, hartă sau ghid de navigare prin babilonia semnelor și sensurilor civilizației occidentale de la sfârșitul secolului al XX-lea.⁴²

⁴² Intrigă contextul în care a fost scris acest „raport” de către Lyotard, deoarece în mod uzual un text de o asemenea factură analitică nu este scris la cerere sau la comandă. După cum notează filosoful însuși în secțiunea introductivă, „*Avertissement*”: „Textul care urmează [...] a fost propus Consiliului Universităților de pe lângă guvernul provinciei Québec, la cererea președintelui său”, iar în josul celei de a treia pagini există următoarea remarcă: „Consiliul Universităților a comandat acest studiu. Opiniile exprimate în aceste pagini nu angajează, cu toate acestea, decât autorul”. Situația în care *Consiliul Universităților* din Quebec îi cere filosofului francez să scrie un text pe o *temă dată*, și mai ales despre o stare de lucruri în plină desfășurare la acea oră, stârnește imaginația și în mod logic produce un frison intelectual nu doar în ceea ce privește modul insolit în care

Încă de la început, Lyotard enunță ideea generatoare a întregului discurs, care poate fi considerată și drept cheie de înțelegere a imaginii suficient de complexe în care se prezintă postmodernitatea: „Ipoteza noastră de lucru este că însăși cunoașterea își schimbă statutul odată cu intrarea societăților în epoca numită postindustrială și a culturilor în epoca zisă postmodernă”.⁴³ Concatenând acești doi termeni, *postindustrialism-postmodernitate*, fiecare cu semnificația de producție și cunoaștere, ne putem întreba către ce fel de *producție* și, concomitent, către ce fel de *cunoaștere* s-au orientat societățile occidentale dezvoltate, atâta timp cât ambii termeni sunt „prefațați” cu prefixul *post-*, care sugerează o diferență sensibilă față de accepția tradițională.

În ceea ce privește producția, termenul *postindustrial* semnifică deplasarea accentelor de prioritate de la producția materială (capitalismul de bandă rulantă sau – cum îl definește filosoful neomarxist Fredric Jameson – fordismul) la producția de servicii. Într-o societate informatizată – acesta fiind sinonimul sintagmei societate dezvoltată –, deplasarea opțiunilor de la producerea de bunuri materiale are loc înspre producerea de cunoștințe sau, în sens mai larg, de cunoaștere. Efortul cumulat este concentrat, într-un prim moment, atât înspre producerea și stocarea acestora, cât și înspre producerea de echipamente și tehnici de propagare și implementare sau rulare, rodare și reciclare a informației. După cum remarcă filosoful și antropologul Gabriel Troc,

Circulația cunoașterii devine atunci similară celei dintre producătorii și consumatorii de mărfuri, iar cunoașterea este produsă pentru a fi schimbată, pierzându-și astfel, după cum observase Habermas, propriul scop,

asemenea conceptualizări sunt produse, ci mai degrabă referitor la modul în care un asemenea text condiționează la rândul lui conștiința colectivă, forțând-o să se conformeze unui *text*, unui *discurs* și unei sume de *aserțiuni* „care nu angajează, cu toate acestea, decât autorul”, asumându-și, în consecință, *concluziile drept grilă de lectură universală a existenței sociale*, exact în termenii în care aceasta a fost descrisă în celebrul „raport”. Forma originală a textului poate fi găsită la adresa http://www.cse.gouv.qc.ca/FR/Publications_CUniv/, iar titlul este formulat într-un mod diferit decât acela de pe coperta cărții: *Les problèmes du savoir dans les sociétés industrielles les plus développées*.

⁴³ Jean-François Lyotard, *Les problèmes du savoir dans les sociétés industrielles les plus développées*, Gouvernement du Québec, Collection Dossiers, Conseil des universités, 1979, p. 5. Ediția românească: *Condiția postmodernă: Raport asupra cunoașterii*, București: Babel, 1993; s.l. [Cluj-Napoca]: Idea Design & Print, 2003.

„valoarea de întrebuințare”. Devenită deja, de decenii, principala forță de producție în statele avansate tehnologic, cunoașterea constituie miza majoră în competiția dintre diferiți agenți pentru exploatarea materiilor prime și a mâinii de lucru ieftine, astfel încât stăpânirea informației devine o problemă-cheie pentru menținerea unui monopol strategic.⁴⁴

Este clar că în acest nou context nu mai poate fi vorba despre formele vechi de legitimare a cunoașterii, caracteristice perioadei anterioare, industriale. Contextul a devenit mult mai fluid și, în același timp, transparent, putând fi definit prin permanentizarea stării de mutație. Iese în evidență caracterul discursiv sau narativ și (în egală măsură) ludic a ceea ce în mod normal poate fi caracterizat ca discurs de legitimare a consensului și coeziunii sociale. Lyotard definește aceste discursuri în limitele imaginii unor jocuri de limbaj, ceea ce scoate în evidență caracterul contingent al celor două tipologii discursive majore pe care filosoful francez le cataloghează drept metanarațiuni: (1) discursul legitimator iluminist despre puterea eliberatoare a cunoașterii raționale (semnificația politică a învățământului), având omenirea însăși ca erou al eliberării prin iluminarea determinată de împărtășirea cunoașterii, și (2) proiectul *Enciclopediei* hegeliene (1817-1827) ca proiect al filosofiei sistemice, care, prin unificarea cunoștințelor dispersate, ar construi o narațiune a devenirii spiritului sau, mai degrabă, o metanarațiune rațională (discurs referitor la relația între știință și stat). Lărgind contextul, am putea adăuga aici alte două tipologii de discursuri cu caracter metanarativ: (3) discursul religios creștin despre originile și finalitatea lumii și (4) discursul marxist despre necesitatea luptei de clasă drept garanție a eliberării din infernul relațiilor de producție (materială).

Or, în realitate, problema nu constă și nici nu a constat în adevărul celor patru (două în textul lui Lyotard) discursuri, ci mai degrabă în posibilitatea de a gestiona puterea (controlul, formarea, orientarea și manipularea masei umane) prin cultivarea încrederii colective în aceste metadiscursuri. Cu alte cuvinte, discursul doar informează, iar problema se subdivide într-un triplu sens: cine și în ce scop îl formulează (elita – financiară, intelectuală, spirituală), cine decide asupra veridicității acestuia și comandă executarea (statul) și, în final, cine execută și suportă consecințele

⁴⁴ Gabriel Troc, *Postmodernismul în antropologia culturală*, Iași: Polirom, 2006, p. 150.

(societatea). Într-o asemenea situație, aceste discursuri nu se mai pot valida în calitatea lor de adevăruri absolute, ci sunt reduse la enunțuri legitimize implicate într-o continuă negociere (joc lingvistic) a autorității și puterii. De aici și deducția logică a consecințelor demistificatoare în contextul circulației libere a informațiilor: „Metadiscursul și-a pierdut credibilitatea, indiferent de rolul unificator care îi era atribuit: discursul speculativ, discursul emancipator”.⁴⁵ Într-o altă ediție a textului, ideea este formulată mult mai tranșant: „Simplificând la extrem, eu definesc postmodernismul drept neîncredere față de metanarațiuni”.⁴⁶

Pierderea încrederii în chiar posibilitatea existenței unui adevăr absolut, a rațiunii drept garant al cunoașterii depline, eșecul universalismului valoric, acestea au dus, inevitabil, la pulverizarea metanaraunilor, în calitatea lor de „grand narratives” sau „grandes récits”, într-o mulțime sau un nor de microfenomene, denumite, prin opoziție, micronarațiuni („little narratives”). Altfel spus, dacă „marile narațiuni” (metadiscursuri) privilegiază totalizarea criteriilor în jurul unui epicentru (ideatic, ideologic, științific, filosofic etc.), reducând și de fapt anihilând diferențele și accentele particulare, de specificitate, „micronaraunurile” sunt axate chiar pe aceste adevăruri marginalizate, excluse prin însăși reducerea la numitorul comun al unui singur adevăr (suma fenomenelor numite minoritare: ideologia feministă, fenomenul homosexualității, minoritățile etnice și rasiale, diferențele între nivelurile de cultură și civilizație drept criteriu de excludere etc.). Altfel spus, acestea din urmă privilegiază diferențele și diferendele, pulverizând omogenitatea forțată, artificială și, în esență, „concentraționară” a marilor discursuri legitimize.

Acest joc între „mare” (referentul modernist) și „mic” (naraunurile postmoderne), valoros (în sensul absolut al cuvântului) și derizoriu, serios și glumeț, plasează această interacțiune sub auspiciile unui joc al deconstruirii și delegitimizării, al descentrării și risipirii voite, atâta timp cât postmodernitatea încearcă recuperarea celeilalte jumătăți a adevărului, omisă în cazul absolutismului, transcendentalismului, autoritarismului și totalitarismului modernist.

⁴⁵ Lyotard, *Les problèmes du savoir*, p. 53.

⁴⁶ François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, p. 24.

În accepția cercetătoarei Linda Hutcheon, cuvântul *postmodernism* prezintă o realitate definibilă întâi de toate drept una eterogenă:

Termenul de „postmodernism” a început să fie vehiculat în cercurile artistice prin anii '60⁴⁷, el a fost de cele mai multe ori folosit într-un mod prea general și prea vag pentru a mai fi util, acoperind lucruri foarte diferite [...] Gerald Graff a identificat, în cadrul variantei de „postmodernism” a anilor '60, două direcții – una a disperării apocaliptice și una a euforiei vizionare. Dar postmodernismul anilor '70 și '80 oferă puține motive de disperare sau euforie; el lasă însă destul loc pentru problematizare. Extrăgându-și fundamentarea ideologică din acea generală contestare a autorității specifice anilor '60, iar conștiința istorică (și morală) din înscrierea în istorie a femeilor și a minorităților etnice și rasiale din acei ani, postmodernismul actual este interogativ în mod și „dedoxicator” în intenție.⁴⁸

Interogația „dedoxificatoare” constituie un prim moment, „coroziv” în esența lui, al raportării artistului postmodern și, în general, a gândirii postmoderne la ideea de autoritate și, implicit, la dogmă și la orice altă tentativă sau proiect totalizator ori normativ. Această atitudine specifică este explicitată atunci când autoarea apelează la „propria mea versiune asupra postmodernismului ca paradox al complicității și criticii, al reflexivității și istoricității, care înscrie și subminează totodată convențiile și ideologiile forțelor culturale și sociale dominante ale lumii vestice din secolul XX”.⁴⁹ Șirul determinativelor continuă, atâta timp cât „postmodernul implică o paradoxală *înstaurare-subversiune a convențiilor* [...] *Înscrierea complice* este la fel de evidentă ca și *provocarea subversivă*”.⁵⁰

Ajungem astfel la imaginea discursului postmodern (critic, artistic, ideologic) în calitatea lui de dublu discurs, fără o opțiune clară și stabilă în favoarea uneia dintre cele două semnificații.

Întrebarea logică este următoarea: ce este interogat și „dedoxificat”? Sau: ce este supus „paradoxului complicității și criticii” care „înscrie și subminează” în egală măsură? Toate aceste stări reprezintă modul specific în care postmodernismul se legitimează pe

⁴⁷ Trebuie menționat faptul că termenul *postmodernism* apare pentru prima dată în anii '40 cu referință la refuzul funcționalismului modernist ca stil arhitectural (de tentă corbusiană) și la orientarea noii gândiri arhitecturale înspre concepții arhitecturale diferite.

⁴⁸ Hutcheon, *Politica postmodernismului*, p. 14-15.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 18.

piața ideologiilor culturale. Răspunsul este: canonul ca dogmă legitimatoare și coercitivă în egală măsură.

Introducem aici, doar ca idee, noțiunea de canon în accepția de *model referențial totalizator*, atât într-un sens de aplicabilitate particulară (la nivel de stil artistic personal, școală, curent sau perioadă istorico-stilistică), cât și la cel mai general nivel al conștiinței colective, acest conținut relevând într-un mod complet natura conflictului între cele două entități noționale – postmodernism și canon. Ne referim aici în special și întâi de toate la cele două energii, polare ca sens, care sunt, pe de-o parte, coeficientul centrifug (de împrăștiere și risipire) al postmodernismului și, pe de altă parte, coeficientul centripet (totalizator și integrator) al canonului.

Elementul specific postmodern în ecuația realizării sociale a fenomenului muzical rezidă anume în această posibilitate inedită de articulare a dublului discurs ca marcă distinctă a postmodernității, discurs în egală măsură complice și critic, dar și nostalgic și, în același timp, parodic, instaurativ și subversiv-demolator față de întreaga moștenire muzicală în plan universal. Acest caracter specific al fenomenului muzical, intraductibil și inteligibil într-un mod paradoxal, converge surprinzător cu paradoxul enunțat mai sus, adică atitudinea complicității critice, dimensionând și valorizând într-un mod diferit datele parametrilor stilistici, formali, tonali, expresivi și mergând înspre configurarea unor structuri pline de originalitate ale imaginarului muzical-artistic postmodern.

Alte însușiri proprii fenomenului postmodern sunt enumerate de compozitorul francez Francis Dhomont în studiul „Le postmodernisme en musique: aventure néo-baroque ou Nouvelle aventure de la modernité?”.⁵¹ Intenția autorului este de a construi un portret-robot al postmodernității prin comparație cu idealul modernist, derulând șiruri evident antonimice:

Modernul se situează în istorie având o viziune darwinistă, teleologică, mesianică? Postmodernul refuză orice finalitate, credința în viitor, evoluționismul cultural.

Modernul se vrea universal? Postmodernul se întoarce spre vernacular prin cosmopolitism.

Primul rămâne cu fermitate sincronă? Al doilea se dispersează în diacronic.

⁵¹ *Circuit: musiques contemporaines*, vol. 1, nr. 1, 1990, p. 27-48, text postat pe Internet la adresa: www.erudit.org.

Unul caută rigoarea, coerența, epura? Celălalt revendică licența, impuritatea, manierismul.

Unul sacralizează inovația, originalitatea? Celălalt adoră împrumutul, pastșa, imitația.

Unul este peremptoriu, celălalt sceptic.

Unul preamărește funcționalul, celălalt decorativul.

Unul face tabula rasa din trecut, celălalt își găsește acolo referințele.

Unul se avântă înainte, celălalt „înaintează spre viitor cu spatele”.

Unul critică, celălalt tolerează.

Unul este autoritar, celălalt permisiv.

Unul vrea să surprindă, celălalt să placă.

Unul se îndreaptă înspre apolinic, celălalt înspre dionisiac.

Unul necesită depășirea, asceza, celălalt predică hedonismul și jocul.

Unul apără dogma, celălalt eclecticismul.

Unul încearcă să democratizeze arta elitei, celălalt recuperează arta populară.

Unul provoacă publicul, celălalt îl vizează.

Unul experimentează, celălalt produce.⁵²

Și, pentru a încheia într-o notă umoristică această secțiune a textului nostru, iată o definiție explicit postmodernă a postmodernității: „unii ascultă reggae, se uită la un western, iau prânzul la McDonald’s și cinează într-un restaurant cu specific local, se dau cu parfum parizian la Tokio și poartă haine «retro» la Hong Kong”.⁵³

⁵² *Ibid.*, p. 30-31.

⁵³ Lyotard, *The Postmodern Condition*, p. 76.

PARTEA A II-A

Ipoteze

Ideea de canon. Harold Bloom și „canonul occidental”

ÎN CÂMPUL GÂNDIRII MUZICALE, NOȚIUNEA de *canon* necesită o expli-
citare, pentru a nu crea confuzii în ceea ce privește conținutul
specific abordat în lucrarea noastră. Astfel, prin canon nu înțe-
legem o tipologie a tehnicii polifonice care presupune, pe lângă
structura plurivocală, succesiunea decalată – pe verticală și, impli-
cit, pe orizontală – a aceleiași entități melodice.

Nu avem în vedere nici a doua accepție a termenului *canon*, care
se referă la „monocord, instrument muzical cu o singură coardă
destinat producerii de înălțimi muzicale și a unor măsurători com-
parative a lungimii segmentelor de coardă care le emite”.¹

Evităm domeniul balisticii, precum și arta tragerii cu tunul²,
dar evităm cu bună știință și produsele firmei Canon, pentru a ne
focaliza pe accepția estetică a termenului:

Canonul este un termen folosit pentru a descrie corpusul lucrărilor muzi-
cale și compozitorii considerați ca având un nivel superior al valorii și
recunoașterii. Originile termenului le identificăm în contextul eclezi-
astic și teologic, cu referire la sursele considerate a fi cele mai importante în
vederea conservării și propagării. Mai multe culturi și contexte culturale
semnalează prezența canonului și a valorilor canonice, însă în cel mai clar
mod posibil acestea au fost definite în interiorul tradiției artei muzicale
occidentale. Este deja un loc comun ideea conform căreia prima formu-
lare a canonului a avut loc în romantismul secolului al XIX-lea cu fascina-
ția lui față de marii compozitori ai trecutului (îndeosebi față de muzica lui
Haydn, Mozart și Beethoven, dar și „renașterea” lui J. S. Bach).³

¹Jan Herlinger, *Medieval Canonics*, in *Cambridge History of Western Music Theory*,
Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 168; text postat pe Internet
la adresa: <http://universitypublishingonline.org/cambridge/histories/ebook.jsf?bid=CBO9781139053471>.

²Există cel puțin două lucrări muzicale ce includ utilizarea tunurilor, direct
implicate în desfășurarea tramei narative: *Uvertura 1812* de P. I. Ceaikovski și
opera *Troienii* de Hector Berlioz.

³David Beard și Kenneth Gloag (ed.), *Musicology: The Key Concepts*,
London-New York: Routledge, 2005, p. 24.

Această definiție ne situează în domeniul *axiologic* al esteticii, cu trimitere la practicile artistice muzicale și, în același timp, al abordării *istorice* a fenomenului artistic-creativ (în special muzical).

În primul rând, avem nevoie de o hartă a terenului, iar un model util în acest sens ni-l oferă un alt domeniu artistic, literatura, cu accepția canonului elaborată de cercetătorul american Harold Bloom, în celebra lui monografie *Canonul occidental*.⁴ Intenția autorului este, în esență, una antipostmodernistă, cu o evidentă tentă nostalgică, deoarece conținutul cărții reprezintă o amplă desfășurare de argumente în favoarea valorilor estetice universale și a necesității conservării lor, dar și a aplicabilității și utilității acestora chiar în contextul dublului discurs al postmodernității. Este sesizabilă aici o nostalgie iluministă, asemănătoare intenției recuperative a lui Jürgen Habermas, amândouă concepțiile optând pentru ideea utilității „proiectului iluminist-modernist” în calitatea lui de proiect neîncheiat. Contradicția însă este una flagrantă, deoarece însăși ideea universalismului (dar și a utilității unui referent transcendentă implicat în procesele formativ-educative) implică, la rândul ei, numeroase riscuri și trezește o justificată reacție contestatară. Reacția studenților-filologi americani (anii '60-'70) – „Jos cu Shakespeare!” – sau a lui John Lennon – „Jos cu Beethoven!” – este relevantă în acest sens.

Ceea ce oferă monografia lui Harold Bloom este metoda, tehnica elaborării argumentației și discursului. În acest sens, după lectura întregului volum atrage atenția textul din Apendice, unde autorul prezintă o listă⁵ a lucrărilor literare canonice ale culturii universale, în tentativa de a le prezenta drept constante referențiale indiscutabile și, mai mult, intangibile (datorită valorii lor) pentru orice tentativă critică la adresa lor.

Lista ca imagine a canonului însuși nu reprezintă o noutate, ci mai degrabă o putem vedea drept o idiosincrazie culturală cu rădăcini adânci în istoria și cultura umanității și foarte prezentă în existența cotidiană. Într-un sens foarte general, putem vorbi despre o listă de prescripții standardizate referitoare la:

(a) comportament (codul bunelor maniere);

(b) criteriile gustului estetic sau

⁴ Harold Bloom, *Canonul occidental*, București: Grupul Editorial Art, 2007.

⁵ A se vedea o explicare a principiului listei la Andrei Cornea, *Scriere și oralitate în cultura antică*.

- (c) recomandări de cărți, tablouri sau lucrări muzicale consacrate, cu formulări ca „100 de romane de citit obligatoriu în timpul vieții”;
- (d) liste cu cele mai bune piese muzicale ale momentului, dar și „din toate timpurile” (topurile MTV sau charturile *Billboard*);
- (e) descrierea corăbiilor aheene, ca listă a neamurilor grecești adunate sub zidurile Troiei, sau descrierea detaliată a scutului lui Ahile din *Iliada* lui Homer;
- (f) canonul bisericesc și genealogia biblică a Mântuitorului;
- (g) lista cu sfinții canonizați ai diferitelor biserici;
- (h) culegerile cu biografiile gânditorilor și artiștilor celebri: Diogene Laerțiu, *Despre viețile și doctrinele filosofilor* ori Giorgio Vasari, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*;
- (i) nu în ultimul rând, sub formă de listă a operelor confirmate drept autentice se prezintă lucrările unor autori consacrați, spre exemplu, în cazul muzicii, cataloagele B(ach) W(erke) V(erzeichnis) al muzicologului german Wolfgang Schmieder sau K(öchel) V(erzeichnis), al lucrărilor mozartiene, de Ludwig von Köchel.

Atitudinea canonizantă a lui Harold Bloom nu prezintă, astfel, semnele unei noutăți conceptuale majore. Interesant este însuși faptul că cercetătorul american încearcă să găsească o posibilă justificare a unei liste standardizate în contextul specific al post-modernității, în care drept atitudini fondatoare și legitimizeazăre se prezintă a fi mai degrabă ideologiile de tip deconstrucționist (scrierile lui Foucault și Derrida).

Altfel spus, deconstrucția și diseminarea, amândouă „stileme” ideologice postmoderne, se înfățișează drept atitudini anticanonice, decanonizatoare sau, în termenii Lindei Hutcheon, dedoxificatoare.

Pornind, în general, de la această situație și, în particular, de la atitudinea canonizantă a lui Harold Bloom, intenția noastră ar putea fi formulată drept o încercare de a identifica limitele și conținutul a ceea ce ar trebui să fie canonul muzical, adăugând aici și determinativul specific al localizării: canonul muzical european. Legitimitatea focalizării pe această sintagmă, situată în contextul culturii europene, și nu americane sau asiatice, o putem justifica printr-o serie de argumente, după cum urmează:

- (a) caracterul fondator și exemplar al culturii europene (ne referim aici la cultura muzicală savantă) în plan universal;
- (b) intrarea relativ târzie a culturilor naționale (est-europene și nordice, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea), precum și a culturii americane (nemaivorbind de posibilitățile de preluare a tehnicilor muzicale occidentale de către reprezentanții spațiilor asiatice și africane) în circuitul muzical-profesional;
- (c) caracterul referențial și normativ al totalității de mijloace prin care se identifică o cultură muzicală savantă, elaborată în cadrul culturii europene începând cu Evul Mediu și ajungând la ultimele consecințe în secolul al XX-lea.

Cel puțin aceste trei argumente ne prezintă situația canonului muzical drept una *eurocentrică*, situație într-o continuă expansiune și instaurare ca stare de fapt *referențială, normativă și legitimatoare* în plan universal. Astfel, aceste două noțiuni – *european* și *universal* – ajung să se confunde, chiar dacă în postmodernitate (și în conformitate cu titlul cărții lui Bloom) sensul termenului *european* este extins până la cuprinzătorul toponim *occidental*.

Această accepție a canonului (literar) nu constituie însă unica posibilitate de formulare și în niciun caz unicul model de reprezentare a ceea ce este canonul. În plus, ideea de canon nu este proprietatea exclusivă a câmpului activităților artistice și se regăsește în practica socială a omenirii cu mult înainte de apariția conștiinței și gândirii creative.

Drept model al ideii de canon cu valoare (putem să-i spunem) arhetipală considerăm a fi categoria sacrului, ale cărei rădăcini coboară până la nivelurile imemorabile ale practicilor șamanice, cu o realizare, de această dată instituționalizată, în cadrul civilizațiilor antice și cu o materializare de vârf (ne referim aici întâi de toate la exemplaritate) în cadrul creștinismului.⁶ În contextul practicii reli-

⁶ Această imagine de tip „progresiv”, în care categoria sacrului evoluează înspre tipuri de organizare tot mai articulate, poate fi, surprinzător, prezentată într-o optică inversată, în care înaintarea (progresia) evolutivă capătă semnificația de „regresie”. Astfel, deplasarea istorică de la șamanism către forma instituțională a creștinismului european este prezentată de Marcel Gauchet, în *Dezvrăjirea lumii: O istorie politică a religiei* (București: Nemira, 2006), ca o degenerare treptată, iar elaborarea formelor instituționale ale practicii religioase este văzută drept coeficient al slăbirii interioare a credinței înseși. Această imagine se situează într-o concordanță totală și cu opinia lui Rene Guénon formulată în *Domnia cantității*

gioase medievale, sacrul își găsește forma canonică (de referent cu valoare absolută) în dogma creștină, cu toate consecințele – faste și nefaste – în planul evoluției istorice a creștinismului.

A doua reprezentare a structurii canonice o regăsim în raportul modelelor de civilizație sau, altfel spus, în raportul Occident-Orient, amândouă spațiile văzute mai ales prin specificul lor cultural. Drept canon putem considera mai întâi modelele mentalităților colective, modelele reprezentării sinelui și comunității, modelele de plasare în realitate, modul specific de raportare la transcendență, modalitățile de a concepe și reprezenta structurile arhetipale din câmpul structurilor imaginarului. De aici, șirul de imagini dihotomice poate fi multiplicat aproape la nesfârșit, iar din acestea putem selecta dihotomia dinamic vs. static, Occidentul dinamic vs. Orientul static⁷, precum și dihotomia individualism (Occident) vs. transcendentalism (Orient).

A treia reprezentare vizează direct zona fenomenelor artistice în care introducem noțiunea de *clasicitate* drept element constitutiv (și implicit particular) al unei concepții mai largi a canonicității. Într-un prim moment, ideea de clasicitate poate fi considerată ca sinonim al *exemplarității*⁸, cu o primă aplicare la autorii Antichității greco-latine. Istoria ulterioară a termenului prezintă diverse acomodări la contexte istorico-stilistice particulare, vizând instaurarea termenului în accepția de canonic: (a) clasicitatea Antichității în conștiința umaniștilor renascentiști; (b) clasicitatea dramaturgilor francezi ai secolului al XVII-lea (Corneille și Racine) în raport cu dezvoltarea ulterioară a teatrului european; (c) clasicismul muzical (Haydn-Mozart-Beethoven), în accepția de școală artistică, (d) clasicitatea lui Shakespeare (Bloom: „Shakespeare ne-a inventat pe noi toți”); (e) muzica clasică în raport cu muzica rock sau jazz (evident, în intenția de raportare valorică a unui model consfințit în timp față de celelalte două modele cu valoare conjuncturală) etc. În acest sens, canonul muzical reprezintă o „excreșcență” estetică

și *semnele vremurilor*, aici evoluția socială și în particular cea religioasă fiind reprezentate drept mișcare dinspre formele *lichide* (elastice, permeabile, eficiente) înspre formele *minerale* (fixe, rigide, impermeabile și convenționale) ale conștiinței colective.

⁷ Așa cum prezintă specificul acestei dihotomii filosoful Constantin Noica în *Modelul cultural european*.

⁸ G. Călinescu, M. Călinescu, A. Marino și T. Vianu, *Clasicism, baroc, romanticism*, Cluj: Dacia, 1971.

(axiologică) din interiorul tradiției muzicale, așa cum aceasta a fost formulată, de exemplu, în romantism în raport cu reprezentării primei Școli vieneze.

Diferențele sunt însă vizibile cu atât mai mult cu cât în accepția clasicului se evințiază în primul rând accentele valorico-estetice, cu exemplaritatea și referențialitatea implicite, pe când ideea și conceptul de canon presupun ca semnificație de prim-plan accepția de referent totalizator și legiferator, deținător al acelei excelențe în raport cu care clasicitatea se prezintă drept categorie constitutivă.

Parafrazând ideea conform căreia „civilizația s-a născut în Sumer”, putem afirma că stilul, ca fenomen cultural, s-a născut în Europa. Între *stylus*-ul original, ca nucleu etimologic, și totalitatea fenomenelor stilistice postmoderne, specificul evoluției culturale pe bătrânul continent s-a articulat drept unul alert, clocoțitor, într-o continuă metamorfoză. Dacă ne imaginăm diacronia liniară a evenimentelor într-o imagine sincronă de câmp, diversitatea și amploarea proceselor simultan copleșesc și impun situația în care departajarea clară între fenomenele cu caracter evolutiv (gradual) și cele cu caracter de revoluție (salt, ruptură) artistică devine de-a dreptul imposibilă.

Plasarea ideii de canon în câmpul reprezentărilor stilistice (al patrulea model în șirul modelelor enunțate) ne trimite o dată în plus la dinamica relației Occident-Orient, în sensul în care cultura europeană prezintă un model unic al evoluției stilistice, fără analogie în culturile Orientului. În același context al Occidentului european, accepția stilului își găsește o gamă extrem de largă de aplicații (stil artistic personal, școală, epocă stilistică, stil interpretativ, stilemă etc.) drept coeficient al acestui dinamism evolutiv.

O altă întrebare apare însă atunci când ne gândim la specificul limbajului muzical comparativ cu celelalte arte, la caracterul mult mai abstract și, astfel, abstras semantic sau/și imagistic al acestuia în comparație cu referențialitatea directă a artelor vizuale (pictura, sculptura) și a literaturii. Un grad mai avansat de abstractizare a materialului artistic (spre exemplu, invizibilitatea sonorității), a limbajului (particularitatea organizării și articulării la nivel sugestiv) reclamă o sumă suplimentară de determinante de fixare și explicitare (prin analogie cu discursul altor arte), cu scopul de a-i asigura o stabilitate formală și, implicit, o coerență sugestivă. Altfel spus, în comparație cu celelalte arte, practicile muzicale ar

necesita implicarea standardizării propriilor mijloace într-un mod aproape exclusiv, această canonizare reprezentând consecința unui acord colectiv (asupra formelor și conținuturilor) și asigurând o mult mai eficientă transmisibilitate (portabilitate) atât între membrii unui curent sau stil, cât și între stilurile constitutive ale unei istorii culturale.

Astfel, confruntarea noțiunilor de stil și canon determină o explicare în care stilul se prezintă într-o imagine cu caracter inductiv, de particularizare și detalieri progresivă. Ne gândim aici la acea sumă necesară și suficientă de parametri prin care, într-un prim moment, poate fi definit un stil: (a) stilul ca alegere, (b) stilul ca abatere (de la canon ca sumă de norme, legi și reguli) și (c) stilul drept constrângere.⁹ Putem constata în cazul stilului tendința spre o concretizare și particularizare continuă. Dimpotrivă, cano- nul determină o continuă lărgire a câmpului de reprezentări, înso- țită de o intensă energie totalizatoare, tendința fiind una opusă, spre o continuă abstractizare și generalizare.

Prin toate aceste comparații și raportări la categorii constitu- tive, se evințiază, pe cale de consecință, caracterul cvasiarhetipal al canonului, văzut întâi de toate prin caracterul lui referențial și, în același timp, determinant, înzestrat cu o puternică energie coer- citivă, definit prin rigoarea raportării nu atât la exemplaritate (pre- cum în cazul clasicității), cât la excelența, la supremația pe care o deține și prin care se impune printr-un acord colectiv.

⁹ Valentina Sandu-Dediu, *Alegeri, atitudini, afecte: Despre stil și retorică în mu- zică*, București: Editura Didactică și Pedagogică, 2010, p. 22.

Conceptul de canon muzical. Ivan I. Sollertinski și ideea de „beethovenocentrism”

PRIVIND ÎNSPRE TRECUT DINSPRE MOMENTUL prezent și căutând un model relevant al canonului muzical, tindem să-i dăm dreptate muzicologului rus I. I. Sollertinski, care identifica întreaga cultură europeană drept una „beethovenocentristă”.¹⁰ Îi putem acorda însă doar o credibilitate relativă, noi situându-ne deja la un alt nivel temporal (istoric) de referință și ne putem întreba ce fel de „beethovenocentrism” ar mai putea fi vorba după Schönberg și unde mai poate fi identificat acest „centrism” după Varèse-Bartók-Webern sau Boulez-Nono-Xenakis-Messiaen-Stockhausen-Glass-Schnittke. Această idee a muzicologului rus ar putea fi completată prin considerarea unui arc temporal subîntins, spre exemplu, între Beethoven și Schönberg, amândoi imaginați nu atât ca două hotare (și în niciun caz drept epicentre), cât mai degrabă ca două muchii aflate între aceste hotare. Oricum, vorbim despre acești doi compozitori în calitatea lor de reprezentanți istoric privilegiați ai celor două praguri sau, simultan, de exponenți ai unor mutații în planul culturii muzicale europene.

Aceasta ar fi o posibilitate de a identifica cel puțin un prim reper de natură canonică, fapt care în contextul „beethovenocentric” presupune o seamă de calități implicite unei structuri canonice:

- (a) caracterul *sintetic* în raport cu epoca anterioară (clasicismul vienez față de baroc);
- (b) caracterul *determinant* în raport cu epocile ulterioare (cel puțin pentru romantism);
- (c) *exemplaritatea* (cel puțin pentru compozitorii romantici) și

¹⁰ Ivan I. Sollertinski, *Despre muzică și muzicieni*, București: Editura Muzicală, 1963.

(d) *referențialitatea* în ceea ce privește modelele de sonată ca formă și gen, principiile dramaturgiei simfonice, multitudinea și caracterul normativ al soluțiilor formale, tonal-armonice și de gen (genurile de simfonie, sonată, cvartet, concert sau simfonie cu cor) pe care le-a oferit și care au servit, cel puțin pe întreg parcursul secolului al XIX-lea, drept un autentic canon al gândirii muzicale.

Altfel spus, prin mijloacele artei muzicale, Beethoven inventează tipologia omului modern, ceea ce consună cu ideea lui Bloom, care se exprimă mult mai radical, afirmând că „Shakespeare ne-a inventat pe noi toți”.

În cazul „canonicității” schönbergiene, putem identifica un ansamblu similar de însușiri, deși ele sunt, evident, aplicabile unui context istoric diferit:

- (a) asimilarea și sinteza stilemelor postromantice (de pildă, în *Verklärte Nacht*, op. 4, 1899);
- (b) înrâurirea decisivă a generațiilor ulterioare de muzicieni, fiind relevantă afirmația lui Pierre Boulez: „Oricare muzician care nu a resimțit necesitatea limbajului dodecafonic este inutil”¹¹;
- (c) exemplaritatea și referențialitatea orientării atonale (tehnicile dodecafonică și serială) în raport cu alte lucrări, cum sunt *Fünf Orchesterstücke* (op. 16, 1909), chiar dacă acest ciclu se impune drept o lucrare-manifest a atonalismului. Ea are o valoare referențială în ceea ce privește posibilitatea unui model al ruperii cu tradiția tonal-funcțională și, în același timp, reprezintă una dintre primele declarații ale întâietății avangardiste.

Putem considera, spre exemplu, acest „beethovenocentrism”¹² enunțat de Sollertinski și acest „schönbergocentrism” drept două

¹¹ Reproducem aici citatul complet: „Astfel José Evangelista, în același dosar, consideră că dogmatismul serial este atins de «maladia odioasă a stalinismului» și se indignează în fața vorbelor lui Boulez, scrise în 1952: «Oricare muzician care nu a resimțit necesitatea limbajului dodecafonic este inutil»”, Dhomont, *Le post-modernisme en musique*, p. 35.

¹² „Beethovenocentrismul” se probează și la nivelul învățării elementelor limbajului muzical, la disciplina Forme muzicale, atâta timp cât, în esență, în maio-

entități totalizatoare, în egală măsură exemplare și coercitive; altfel spus, două modele ale unei structuri de *metanarațiune* specifică domeniului gândirii și practicilor artistice muzicale (cu toate viciile contextuale implicite pe care postmodernitatea nu întârzie să le deconstruiască într-un mod angajat). Iată un prim model al unei metanarațiuni implicite, care decurge din însăși relaționarea evenimentelor și oamenilor în interiorul ei (drept exemplu aici ne servesc arcurile tematice și implicit nostalgice Beethoven-Brahms sau Mozart-Reger).

„Iconoclasmul” schönbergian, precum și întreg câmpul temporal-istoric dominat de „icoana” lui Schönberg, cu el însuși în epicentru ca profet și martir al propriei idei, pot fi considerate fără rezerve, în mod explicit, model al identității lui metanarative. Toate cele trei generații moderniste ale avangardei, precum și postavangarda însăși pot fi socotite emulații ale acestei metanarațiuni sau ale acestui metadiscurs (în fapt, ale acestei „religii”).

Din alăturarea Beethoven-Schönberg se ivește însă o dificultate privind accepția noțiunii de *modern*, fapt care necesită o explicitare mai ales în cazul artei muzicale. Astfel, chiar dacă și Beethoven, și Schönberg sunt reprezentanți ai ceea ce putem considera modernitate, este evident că este vorba într-adevăr despre fenomene definibile mai degrabă prin alteritate decât prin asemănare.

În amândouă metanarațiunile exemplificate mai sus vorbim despre statutul lor de câmpuri istorice (în sens atât stilistic, cât și artistic, politic, militar etc.). Cum putem însă reprezenta câmpurile istorice/stilistice înseși, fie luate în singularitatea specificului lor, fie grupându-le după un criteriu tematic unificator, criteriu ce se impune drept metanarațiune pentru etapa istorică respectivă (baroc sau clasicism, modernism sau Renaștere) și poate grupa mai multe perioade stilistice sub umbrela lui? Prin urmare, am putea trasa o primă analogie între ideea de canon și metanarațiune, deoarece comportamentul normativ, totalizator și în egală măsură coercitiv și reductiv-limitativ modelează acel câmp istoric-artistic (să-i spunem, stilistic) în interiorul căruia se afirmă și, ulterior, se impune.

ritatea cazurilor exemplificările tipologiilor formale sunt susținute prin mostre de muzică beethoveniană. Frecvența exemplelor din muzica lui Mozart și mai ales a lui Haydn este mult mai scăzută. Această realitate o probează, spre exemplu, manualul conceput de compozitorul clujean Vasile Herman, *Formele muzicale ale clasicilor vienezi*, Cluj: Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj, 1973.

Pe de altă parte, se relevă o paralelă și, implicit, o similitudine între canon și structura arhetipului, luând în considerare emanația substanței arhetipale la nivelul conștiinței colective și determinarea, cel puțin la nivel tematic, dar și de etos, gen și tipologii specifice gândirii muzicale, a unei anumite convergențe înspre un epicentru pe care l-am putea identifica și recunoaște în calitatea lui de prototip. Ca exemplu aici ne poate servi chiar creația lui Beethoven, însă în calitatea ei de model canonic sau clasic.

Coeficienții metanarativi îi identificăm aici prin aplicabilitatea și relevanța lor la nivelul practicii artistice concrete, pe parcursul unui șir de perioade istorico-artistice. Iar factorul de coeziune îl reprezintă însăși această energie metanarativă a structurii canonice: una „boltindu-se” peste granițele școlilor și stilurilor, curenților și orientărilor, modelor și manierismelor de orice fel. Astfel, ajungem la această imagine trinitară canon-metanarațiune-arhetip, fiecare dintre aceste concepte deținând și exercitând o funcție specifică în interiorul câmpului cultural de care aparține, însă fiind posibil și ca această trinitate să fie un algoritm generativ și să determine nașterea și evoluția unuia sau mai multor câmpuri stilistice.

Ar trebui să considerăm drept relevant întâi de toate contextul inventării structurii canonului laic, momentul relevării primei modernități care este Renașterea.¹³ Caracterul generativ al acesteia determină desfășurarea unei succesiuni de modernități ulterioare.

Prima modernitate: Renașterea și inventarea (muzicală) a omului în termenii umanismului și antropocentrismului (spre deosebire de teocentrismul perioadei medievale). Inventarea canonului muzical laic este o consecință a acestei atitudini, în sensul în care nașterea operei din ritualurile de sărbătoare (petrecerile de curte, cu felurile lor ocazii festive), din bucuria de a trăi, și opțiunea pentru imaginarul terestru și pentru viața reală se opun mizei ca slujbă funerară și imaginarului celest și orientat către viața de apoi. Decurgând dintr-o asemenea transformare a opticii, consecințele în

¹³ În *Dezvrăjirea lumii: O istorie politică a religiei*, Marcel Gauchet indică anul 1700 drept o ipotetică linie ce desparte perioadele cuprinse între limitele sacralului (cultura popoarelor naturii: șamanismul, Antichitatea greco-romană, Evul Mediu, incluzând și Renașterea ca emulație a imaginarului antic) și limitele profanului (începând din baroc și până în prezent). Renașterea muzicală italiană reprezintă, astfel, o etapă situată între Evul Mediu (cultură a sacralului) și baroc (cultură laică), însă una în care identificăm momentul generativ al canonului muzical laic.

planul limbajului și, în genere, al gândirii muzicale sunt evidente – monodia acompaniată, ca muzică nouă, se situa într-o totală opoziție cu polifonia vocală, ca muzică veche (dacă nu și retrogradă, în opinia umaniștilor Cameratei florentine). Relevant este și faptul alegerii de subiecte pentru reprezentațiile scenice – o serie considerabilă de realizări muzical-scenice ale mitului lui Orfeu (coborârea și revenirea din Infern). Putem identifica acest tip de cultură – de la Josquin des Prés, Palestrina, Camerata florentină și până la Monteverdi, chiar până la Ch. W. Gluck – drept cultură *orfică*.

Modernitatea secundă: epoca Luminilor (în faza ei incipientă corespunzând barocului muzical) și inventarea (muzicală) a raționalității (cultura individualismului), pe care o putem identifica drept cultură de tip *prometeic*, având o structură relativ complexă, care presupune deplasarea de la cultura de tip orfic (Monteverdi-Gluck) înspre cultura de tip prometeic (Beethoven) și ulterior acoperind un arc temporal considerabil până la Skriabin – cu tematizări muzicale din mitul lui Prometeu în poemul simfonic *Prometeu, poemul focului* (op. 60, 1910), *Poemul extazului* (op. 54, 1907) sau în lucrări pentru pian conținând tematizarea imaginilor focului: *Spre foc* (op. 72, 1914).

Văzută prin vitraliul raționalității, această a doua modernitate ar putea să înceapă de la *Clavecinul bine temperat* de J. S. Bach și legiferarea temperajului, trecând prin standardizarea (canonizarea) genurilor, formelor și mijloacelor tonale în creația clasicilor vienezi (Beethoven), cu o asumare, de această dată completă, la nivelul conținutului și expresiei, a imaginarului prometeic în creația lui Skriabin. Întreg arcul temporal se articulează, în esență, prin intermediul a cel puțin trei categorii (fiecare cu propria greutate semantică și eficiență imagistică) sau arhetipuri, a căror succesiune logică ar fi următoarea: prometeic-hamletian-faustic.

Ultimele două însă caracterizează mai degrabă traiectul perioadei romantice, care soluționează continuitatea arhetipală prin creația lui Shakespeare și Goethe (arhetipuri realizate în muzică, spre exemplu, de Liszt, Ceaikovski, Gounod), deși imaginea completă a succesiunii acestor arhetipuri ar fi: prometeic-hamletian-faustic-prometeic, cu această origine a prometeicului în idealurile iluministe, filtrat ulterior prin creația beethoveniană. Prometeicul culminează în limitele aceluiași model relațional, filosofic-muzical, însă într-un tandem surprinzător: Nietzsche-Skriabin (deja

postromantic), și nu Nietzsche-Wagner (romantic), cum ar fi de presupus. Deja la nivelul acestei modernități secunde devine vizibil fenomenul revenirii, reîntoarcerii, acel celebru și atât de post-modern „on revient toujours” postulat de Nietzsche (ideea unei eterne reîntoarceri drept concepție fundamentală în *Also sprach Zarathustra*, publicată între 1883 și 1885) și ulterior reluat de Mircea Eliade (*Le Mythe de l'éternel retour*, 1949).

A treia (și ultima) modernitate: sfârșitul secolului al XIX-lea și inventarea (muzicală) a iraționalității. Arcul ideatic se întinde între Wagner și Berg, la care putem adăuga relevanța și exemplaritatea operei *Oedip* de Enescu, precum și, în egală măsură, opera-oratoriu *Oedipus-Rex* de Stravinski, amândouă fiind lucrări emblematice pentru această ultimă modernitate pe care o identificăm drept *oedipiană*. Această a treia etichetă, acest blazon sau, la limită, arhetip necesită o explicitare, deoarece, în cazul modelului oedipian, avem de a face cu două atitudini, arhetipale și ele: patricidul și incestul.

Primul aspect, *patricidul*, îl identificăm mai degrabă în atitudinea avangardistă, în sensul unei ruperi radicale cu trecutul pe care îl reprezintă tradiția, atitudine valabilă pe parcursul tuturor celor trei perioade avangardiste (începutul secolului al XX-lea, perioada interbelică și avangardele anilor '50, cu o eventuală extensie până spre sfârșitul anilor '60). Considerăm paternală valența restrictiv-exclusivă a tradiției, energia ei dominatoare, care o impune mai degrabă drept constrângere, mai ales exclusivismul neîndurător al acesteia în sens valoric. Chiar dacă vorbește despre „individul postmodern”, citatul de mai jos trimite la o atitudine tipic modernistă: „Într-un gest de mânie destul de adolescentin, care amintește de comportamentele oedipiene, individul postmodern arde în prezent tot ceea ce părintele lui adora altădată...”¹⁴

Cel de-al doilea aspect, *incestul*, se prezintă mult mai cuminte (raportat la mit), în calitatea de constituent al unui șir de însușiri caracteristice mai degrabă postmodernității, în sensul suprimării oricăror cenzuri, drept consecință fiind stimulate hibridizarea, eclectismul, amestecul și, la limită, sincretismul: „Erijându-se drept principiu refuzul rupturii și angajarea într-o estetică a sincretismului total, asistăm încă o dată la o respingere radicală:

¹⁴ Dhomont, *Le postmodernisme en musique*, p. 31.

paroxismul iconoclast în mod surprinzător asemănător cu cel al spiritului modernist pe care încercăm să-l lichidăm opunându-i chiar metodele excluderii pentru care, printre alte prejudicii, decidem să îl anulăm”.¹⁵

Fiecare dintre aceste trei modernități înfățișează aparențele unei structuri arhetipale sau imagine care se constituie într-o succesiune exemplară pentru conținuturile fiecărei epoci stilistice, cu atât mai mult cu cât proiecțiile *orfică*, *prometeică* și *oedipiană* se prezintă drept conținuturi implicite îndeosebi la nivelul atitudinii artistice în calitatea ei de program ideologic-estetic și, ulterior, în ordinea lucrurilor drept conținut specific al ideografiei și imagologiei muzicale. Într-un ultim sens, aceste trei arhetipuri ajung a fi titluri ale unor opere muzicale emblematice pentru fiecare modernitate în parte.¹⁶ Identificăm astfel o seamă de forme particulare ale unor structuri referențiale de tip canonic pentru fiecare context artistic-istoric concret.

Sub egida cărui arhetip ar intra însă postmodernitatea? Este evident faptul că raționamentul se va structura drept unul sintetic, filtrat prin șirul *orfic-prometeic-oedipian*, iar proiecția finală va fi determinată de doi factori: încadrarea logică în șirul trinomic arhetipal și oglindirea conținuturilor reprezentative ale postmodernității. Putem proceda prin a formula mai întâi ansamblul de însușiri și stări pe care al patrulea arhetip va trebui să le dețină: instabilitate, dinamism, multi- sau chiar metamorfism, hibridizare, amestec, fragmentarism în detrimentul integrității, împrăștiere și fluiditate. Un set de imagini pe care le putem reduce la numitorul comun al unei ipostaze de tip proteic.

Proteu este o veche divinitate acvatică înzestrată cu darul profeției și în egală măsură cu puterea de a-și transforma înfățișarea. Putea fi constrâns să rostească adevărul despre viitor doar dacă era prins, lucru extrem de dificil de realizat, deoarece capacitatea de transformare pe care o deținea îi servea anume pentru a evita

¹⁵ *Ibid.*, p. 31.

¹⁶ *Creațiunile lui Prometeu* (op. 43, 1801), balet de L. van Beethoven; *Hamlet* (1858), poem simfonic, și *Faust*, simfonie în trei imagini de caracter (prima audiere absolută la 1857, Weimar), de Fr. Liszt; *Faust*, operă (legendă dramatică) (1859), de Ch. Gounod; *Prometeu, poemul focului*, op. 60 (1910) de Al. Skriabin; *Oedip* (prima montare în 1936) (operă) de G. Enescu și *Oedipus-Rex* (prima interpretare în 1927) (operă-oratoriu) de I. Stravinski.

capturarea. Ne interesează aici însușirea metamorfică, dar și atributele acesteia: instabilitatea și vivacitatea unui dinamism fluid, deplasarea liberă între o multitudine indeterminată de imagini, ca strategie de voalare și deghizare prin distribuire sau, mai precis, împrăștiere, starea de simultaneitate a unei pluralități de ipostaze, evitarea stazei și refuzul sau incapacitatea integrării, evadând continuu într-o hibridizare perpetuă.

Cercetătoarea Marianna Jadwiga Winczewski conturează imaginea *proteicului*, alăturându-i alți doi termeni, *schizofrenia* și *pastișa*, în calitate de corelativi contextuali postmoderni. Conceptualizată în propria teorie psihanalitică de Jacques Lacan și ulterior de Gilles Deleuze și Félix Guattari într-un text comun (*Mille Plateaux*), *schizofrenia* este prezentă în amândouă concepțiile, care converg înspre imaginea *sinelui fragmentat*, într-o vizibilă complementaritate cu *diseminarea* și *fragmentarea* câmpului cultural postmodern. Cercetătoarea poloneză introduce imaginea de *subiect fluctuant* cu un *comportament versatil*, iar acest model al identității se relevă atunci când „credința în idealurile moderniste s-a dizolvat, conștiința unei identități reformulatoare s-a amplificat într-o proporție inversă”¹⁷, iar gândirea postmodernă nu mai poate asigura „o explicație suficientă pentru existența a cine suntem, aceasta permițând construcția unei identități prin intermediul fanteziei și al unui joc reciproc cu realitatea într-un mediu urban decăzut”¹⁸. Prezența unui scenariu al schizofreniei se întrevede aici prin plasarea acestei versatilități identitare într-un context incapabil de a oferi explicații plauzibile, care să evidențieze legăturile cauzale în vederea construirii unei imagini coerente a realității, dar și a sine-lui. Versatilitatea este condiționată de incapacitatea individului de a-și asambla o identitate stabilă în unicitatea și integritatea ei.

Această stare de schizofrenie poate servi și drept explicație pentru contextul în care legăturile cauzale sunt volatilizate, eul fragmentat pierde conștiința interiorității și a intimității, iar individul începe să asambleze în jurul lui o realitate ad-hoc, fără nicio diferențiere calitativă. Este realitatea *pastișei*, iar

¹⁷ Marianna Jadwiga Winczewski, *Consumption, pastiche and identity in postmodern visual culture*, disertație pentru susținerea parțială a gradului de magister artium în design informațional, Pretoria University, 2008, p. 36.

¹⁸ B. Smith, *Postmodern Identity: A Construct of the Isolated Environment of 'Urban Decay'*, apud *ibid.*, p. 36, text postat pe Internet la adresa: <http://www.filmforemania.com/postmodern.html>.

într-o lume a pastișei, orice idee a acurateții istorice este pierdută, referințele unui trecut istoric sunt acum reprezentate ca un depozit pentru genuri, stiluri și coduri gata pregătite pentru a fi tranzacționate. Dominația culturală a postmodernității este marcată printr-un joc elegant între diverse referințe istorice, o cultură a pastișei. [...] Pasișa este doar o imitație, adoptată pentru moment și abandonată rapid acolo unde în secolele precedente tradiția pastișei era considerată drept plagiat, în prezent această tehnică fiind văzută ca un mijloc de expresie acceptat.¹⁹

O astfel de realitate nu mai poate fi reprezentată altfel decât prin intermediul unui ansamblu arhetipal, astfel încât *proteicului* îi atașăm alte două arhetipuri: pe cel *mercurian* (funcția deplasării spațiale, dar și a comunicării) și pe cel *ianic* (deschiderea echitemporală și echispațială) Recontextualizarea acestor trei arhetipuri comportă însă semnificația separării, a izolării de contextul propriu, ceea ce ne duce la o ultimă imagine, fecundă în semnificații, în special în contextul postmodernității, care este capul tăiat al Gorgonei, simbol al metaforei albe (privată de sensul propriu) și al legăturilor semantice suspendate. *Anything goes*, atâta timp cât există libertatea totală a jocului liber cu semnificațiile, în ideea unei perpetue reinventări. Imaginea arhetipală a postmodernității își găsește astfel forma completă, în semnificațiile ei fundamentale.

Ce se întâmplă cu toate aceste arhetipuri – *orfic*, *prometeic* și *oedipian* – în postmodernitate? Care este soarta lor? Altfel spus, ce se întâmplă cu ele atunci când sunt filtrate printr-o optică de tip *proteic* (fiind valabil astfel și arhetipul *tăierii castratoare*)?

În sensul unei deconstrucții explicite a imaginii, trebuie să cităm aici, întâi de toate, titlul cărții lui Ihab Hassan: *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (Oxford University Press, 1971), care declară ruptura cu semnificațiile pe care le generează ipostazele, să le spunem, privilegiate ale eroului: puterea înrâuririi magice prin intermediul muzicii, imagini din călătoria pe Argo în căutarea lânii de aur, înfruntarea pericolelor și depășirea obstacolelor ridicate de zei sau patetismul dramei trăite la pierderea iubitei Euridice. O deconstrucție/dezmembrare a imaginii la modul propriu, din exterior.

Un text precum „Sublimation ou la mort séduite”²⁰ de Olga Moll deconstruiește imaginea tradițională a eroului, însă într-un mod

¹⁹ *Ibid.*, p. 37.

²⁰ Olga Moll, *Sublimation ou la mort séduite*, *Filigrane*, nr. 6, noiembrie 2007 (*Musique et inconscient*), text postat pe Internet la adresa: <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=122>.

diferit de strategia lui Ihab Hassan, și anume prin suprasaturație și chiar printr-un spectaculos abuz hermeneutic. Alt fel spus, „dina-mitând” personajul din interior prin determinarea unui preaplin de calități, motivații și efecte ale acestora atât în subiectivitatea ero-lui, cât și în exteriorul realității înconjurătoare. În opinia cercetă-toarei, Orfeu este, indubitabil, modelul unui personaj eroic (și deo-potrivă erotic, în înțelesul antic al termenului, am putea adăuga noi), însă dedublat în însăși intimitatea eroismului său:

- (a) într-un prim sens, Orfeu se prezintă ca un erou al melanco-liei (în accepția freudiană), al doliului imposibil, al unei pier-deri iremediabile;
- (b) în cel de-al doilea sens, ca un erou al sublimării, aventura lui îl conduce la eșec, obiectul dorinței, Euridice, devine impo-sibil de atins, în amândouă sensurile cuvântului – și la pro-priu, și la figurat –, iar această intangibilitate, ca aspect fun-damental al realului, reprezintă o formulare lacaniană.

În același timp, a doua ipostază a Euridicei o prezintă în cel mai fidel mod drept un simulacru baudrillardian. Chiar mai mult, puterea magică a lui Orfeu de a ferma prin muzică este resem-nificată drept putere de manipulare, prin transformarea auditori-lor săi în marionete, lipsindu-i de propria voință (mitul prezentân-du-i pe aceștia drept seduși de frumusețea muzicii), subjugându-i și în egală măsură determinându-le revelația propriei lor naturi sau sortindu-i pieirii. Perfidă însă apare aici folosirea interesată de către Orfeu a harului său (nu neapărat în scopul de a se aservi Muzicii înseși), orientarea lui intențională către anumite scopuri concrete, și asta indiferent de valoarea mizei, chiar dacă ea ajunge să semnifice recuperarea iubitei pierdute.

Cel de-al doilea arhetip, prometeicul, ar putea fi exemplificat prin plasarea creației beethoveniene în postmodernism. În acest context, conținuturile creației târzii ar putea fi înțelese pornind mai degrabă de la ideea „urechii surde” decât de la imaginea unei anti-cipări a romantismului sau a unei muzici scrise pentru generațiile viitoare. Acest „prometeism” se prezintă, astfel, într-o dimensiune hiperbolică, una cauzată de simpla lipsă a canalului sau mediu-lui de comunicare și, în același timp, drept semn al unui preaplin sau surplus claustrat și închis asupra lui însuși, fapt care deter-mină resemnificarea arhetipului. Este vorba mai degrabă despre

unul ce derivă dintr-un abuz și dintr-o lăcitare excesivă, având ca rezultat un naufragiu sau un eșec, în diformitatea parodică (un clasicism „deformat”) a unei lipse de finalitate logică și legitimă, decât într-o continuare romantică diluată. Astfel, semnificația creației beethoveniene târzii ar putea fi formulată nu atât în termenii unor anticipări romantice sau ai unei punți către romantism, cât mai degrabă drept consecință a unei malformări, a unei distorsiuni sau a unei rătăcirii definitive a geniului beethovenian într-o lume mută a propriei maladii. Iar Beethoven însuși, un „Prometeu” și astfel un „Titan” al culturii europene, apare în postmodernitate ca un erou cultural ajuns spre sfârșitul vieții la un „faliment” artistic, însă asumat și „redecorat” de romantici drept clarviziune, profecție și vizionarism. O astfel de imagine postmodernă nu poate să surprindă atâta timp cât deja Mahler a procedat la „rețușarea” partiturilor beethoveniene și în special la cea a Simfoniei a IX-a pornind chiar de la argumentul determinant al surzeniei beethoveniene. Trebuie menționat faptul că Mahler a procedat și la „rețușarea” tuturor simfoniilor lui Schumann și a câtorva dintre simfoniile lui Bruckner și Schubert. Aspru criticat de criticii muzicali vienezi înfuriați (Schönaich, Heuberger, Hirschfeld), după al doilea concert din 18 februarie 1900 cu această simfonie, Mahler își formulează justificarea astfel:

Din cauza surzeniei lui totale, Beethoven pierduse contactul intim necesar cu realitatea fizică a sunetului ambiental exact în momentul evoluției sale creatoare, atunci când o foarte intensă creștere a înțelegerii l-a îndemnat să găsească noi modalități de expresie, de negândit până acum, într-un tratament atât de drastic al orchestrei. La fel de bine cunoscut ca acesta este și un alt fapt, anume că natura instrumentelor de alamă din timpul său excludea articularea corespunzătoare a unei succesiuni de sunete necesare pentru a constitui o melodie. Anume această lipsă de perfecțiune a dus la îmbunătățirea producției acestor instrumente și ar fi o crimă să nu ne folosim de acestea pentru o redare mai bună a operelor lui Beethoven.²¹

²¹ Despre problema „îmbunătățirilor” operate de Mahler în partiturile beethoveniene, a se vedea Katarina Marković-Stokes, *To Interpret or to Follow? Mahler's Beethoven Retuschen and the Romantic Critical Tradition*; in *Beethoven Forum* (University of Illinois Press), vol. 11, nr. 1, Spring 2004. Textul este disponibil la adresa <http://bf.press.illinois.edu/11.1/index.html>. De asemenea, în aceeași problemă a se vedea David Pickett, *Arrangements and Retuschen: Mahler and Werktruc*; in Jeremy Barnham (ed.), *The Cambridge Companion to Mahler*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 178-199; *apud* Thomas Peattie, *Gustav Mahler Symphonic Landscapes*, Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

Al treilea arhetip suportă și el o transformare, explicit postmodernă, care postulează ieșirea din „oedipianism” prin titlul unei lucrări reprezentative, *Anti-Oedipus* de G. Deleuze și F. Guattari.²² Focalizat asupra fenomenului schizofreniei și ecuației dorinței, acest text ajunge să denunțe „complexul oedipian” drept „iluzie inevitabilă”, având o înrăurire falsificatoare asupra tuturor producărilor istorice.²³ Această ieșire din triunghiul familial tradițional „mama-tata-eu” (cei trei fiind mai degrabă simboluri relaționale sau arhetipuri) poate fi asociată cu o căutare (inconștientă) a completitudinii, însă la un nivel diferit prin însăși capacitatea de reprezentare a sinelui, prin structuri și imagini mult mai diversificate și comportând mult mai multe grade de libertate.

²² Gilles Deleuze și Felix Guattari, *Capitalism și schizofrenie (I): Anti-Oedip*, Pitești: Paralela 45, 2008.

²³ Ian Buchanan, *Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus*, London: Continuum, 2008, p. 309.

Nouă ipoteze canonice

Prima ipoteză. Antichitatea greacă și inventarea canonului ca joc cu metafizica prototipurilor ideale

VREMEA CULTURII ȘI CIVILIZAȚIEI ANTICE grecești poate fi considerată drept *momentul zero* al culturii și civilizației europene datorită celei mai importante invenții realizate atunci – conceptul de canon. Iar Antichitatea clasică greacă este pe bună dreptate considerată drept civilizație a canonului. Chiar dacă nu a fost o invenție a grecilor, accepția lor, și nu cea egipteană sau ebraică, a definit sensul termenului de canon. Iar voluptatea acestui joc cu inventarea normei ideale, cu descifrarea transcendenței drept ansamblu referențial și impregnarea canonului în mai toate aspectele existenței individuale sau comunitare – etica și arta, religia și politica, știința și filosofia – îi ridică pe grecii antici la nivelul unei incontestabile exemplarități pentru toate celelalte societăți și culturi care s-au succedat pe Vechiul continent până în prezent. Ei, grecii Antichității clasice, au fost primii jucători ai acestui joc al proporțiilor și armoniei juste, determinante ale frumuseții ca garanție ultimă a supraviețuirii și continuității, a valorii ca act de realizare a metafizicului în materia brută a pietrei (sculptura și arhitectura), a cuvântului (poezia, retorica, dramaturgia și filosofia) sau a vocii și corpului (artele muzelor – cântul și dansul). Iar acest joc nu a fost o alegere din mai multe scenarii deziderative posibile, ci un imperativ al focalizării exclusive cu o miză cât se poate de pragmatică – stabilirea cu orice preț a unei relații funcționale între om și natură, cosmos viu, populat cu zei sau cu atomi, însă în orice caz unul de la care s-ar fi putut învăța canonul potrivirii perfecte.

Intuiția ar fi putut porni de la universul vizibil ca ordine și observabil ca sistem al mai multor *corpuri* cerești cu dimensiuni și orbite perfect armonizate în dinamismul rotirii lor eterne în jurul astrului central. De unde ideea că această ordine a vizibilului ar fi fost

ascunsă în ființa umană însăși, în propriul ei *corp*, o miniproiecție a universului, iar conștiinței i-ar reveni sarcina de a descoperi, de a formula și rosti numele potrivirilor. Proporțiile și armonia părților nu țineau doar de număr, calcul și știința matematicii, ci reprezentau o condiție importantă a vieții înseși înțeleasă ca o *mistică* (Pitagora) și o *estetică* (Platon) a *vitalității*, a *vieții*, a *viului*. Iar dacă interogația trebuia formulată în termenii unei transcendențe referențiale (modelele, ideile, prototipurile, cosmosul, Demiurgul, Unul), atunci răspunsurile, indiferent în ce termeni ar fi fost formulate – artă, religie, știință, politică –, trebuiau rostite în termenii vieții și existenței umane. În accepția grecilor antici, canonul a însemnat sensul sacru al vieții, însă unul raportat la ordinea universului. Ideea canonului ca normă se releva undeva la mijloc, în punctul de intersecție a celor două forme de mișcare – viața și cosmosul. Activitățile omenești ajungeau să-și (re)capete un sens necesar doar prin reluarea perpetuă a acestui „cifru” canonic, fie în accepția mistic-religioasă, fie în altele mai slabe – artistică, științifică sau politică. Și cum o descifrare definitivă, cu valoare absolută, nu a fost posibilă, singura opțiune reală rămânea *exercițiul* continuu al proporției și armoniei, al normei și valorii. Semnele acestor „exerciții” întru fixarea sensurilor tari ale vieții și viețuirii încă sunt prezente chiar și astăzi.

În domeniul *sculpturii*, știința proporțiilor, drept etalon (canon) al frumuseții, își găsește o extrem de fructuoasă aplicare în imaginile corpului omenesc, astfel devenind modele (canoane) consacrate statui precum *Doryphoros* de Policlet, sau *Afrodita din Cnid* și *Venus din Milo*, amândouă fiind atribuite lui Praxitele. O imagine tardivă, renașcentistă, însă tributară modelului antic, este schița *Omului lui Vitruviu* de Leonardo da Vinci.

În domeniul *arhitecturii*, același sens al proporțiilor ca determinant și garant al frumuseții poate fi găsit în concepția Partenonului atenian, a cărui imagine rezistă până în prezent în calitatea lui de referent valoric incontestabil. Lui Fidias i-a aparținut și concepția decorațiunilor interioare ale templului, în special statuile reprezentându-i pe Zeus și Atena, pierdute, însă ale căror imagini sunt calificate și ele drept canonice. De arhitectură ține și canonul de capiteli – doric, ionic și corintic –, ele fiind simboluri importante ale Antichității, în imaginea ei deopotrivă de clasicitate și de referent nostalgic.

O sinteză între aceste două domenii ar fi implicarea secțiunii de aur (o structură canonică în sine) în edificarea proporțiilor unui întreg. Astfel, Pitagora demonstrează, ca geometru, că acest raport numeric stă la baza proporțiilor corpului uman (fiecare parte a întregului se raportează la suma celorlalte părți prin intermediul acestui raport numeric).

Parametrul etosului a fost conceptualizat în domeniul *dramaturgiei*. *Poetica* lui Aristotel este o lucrare canonică în sine, ea devenind, în timp, sursa primară unde își găsesc o formă conceptuală coerentă cele trei categorii ale expresiei dramaturgice – epic, dramatic, liric –, ceea ce, în termenii tradiției teatrale antice, corespunde cu numele celor trei mari dramaturgi greci: Eschil, Sofocle, Euripide. Aceste trei tipologii de etos le regăsim formulate, cu precădere, între limitele tragediei, evident legitimate în accepția canonică a termenului.

Domeniul *muzicii* implică știința proporțiilor într-un mod particular, deducând ierarhia înălțimii sunetelor, așa cum a făcut Pitagora, din raporturi numerice. Observând că înălțimea sunetelor emise de un ciocan care lovește nicovala este diferită în funcție de greutatea acestuia (deci cuantificabilă numeric), pasul următor a constat în realizarea monocordului și relaționarea între ele a diverselor lungimi de coardă (și ele cuantificabile numeric), pentru a obține drept rezultantă (în calitate de fracție) diferite înălțimi sonore. Astfel au fost obținute raporturile de $2:3 =$ cvintă, $3:4 =$ cvartă etc. Însă concepția lui Pitagora nu avea nimic de a face cu practica propriu-zisă a muzicii în accepția ei socială, sacră sau profană, ritualică sau teatrală, profesionistă sau ocazională, ci se focaliza pe aspectele morfologice, generativ-acustice, ale sonorității însăși și pe substanța ei matematic-numerală.

În scrierile *filosofice* ale lui Platon (dialogul *Republica*) și Aristotel (tratatul *Politica*) găsim, surprinzător, o descriere sistematică a modurilor muzicale, incluse însă într-un tablou mai larg, axat pe descrierea unei societăți ideale (Platon) sau a politicii urbane (Aristotel), în care muzicii îi era rezervată o funcție determinantă în educarea cetățenilor. Focalizându-se pe definirea unui „bun cetățean” și, implicit, a profilului psihic al acestuia (motivațional, decizional, atitudinal), Platon și Aristotel construiesc o ierarhie a modurilor muzicale pornind de la expresia acestora, dar într-o

strânsă legătură cu efectul fortifiant și integrator mai ales asupra profilului moral al cetățenilor (în cazul dat) atenieni. Astfel, „modul dorian sau modul solar era considerat de greci drept singura formă de expresie muzicală demnă de bunii cetățeni și de femeile oneste. După Aristotel (*Politica*, 7.1340 b 3-4), este vorba despre «armonia care procură sufletului un calm perfect: acesta este dorianul, care pare a fi singurul capabil să ofere această impresie»”.²⁴

Modul eolic se prezintă a fi un mod „lunar”, deși anticii îl caracterizau în termeni care evocau mai degrabă majorul actual: radios și mândru.

Modul frigan ține de planeta Marte, iar Aristotel îl caracterizează în felul următor: „Printre armonii, friganul posedă aceeași proprietate ca și aulosul printre instrumente, amândouă exprimă beția și pasiunea”.²⁵

Modul ionic este reprezentat prin planeta Mercur, iar grecii acordau acestui mod de origine orientală un caracter activ, decis, entuziast, scripitor, care evocă ținuturi cu religii zgomoase și orgiastice.

Modul lidian, reprezentat de planeta Jupiter, este „plângăcios și efeminat”. Modul hipolidic (Venus), în opinia lui Aristotel (*Politica*, 5. 1340, b1), convine copiilor și bătrânilor, căci natura ambelor vârste inspiră „modulații gingașe și blânde”. După Platon, acest mod posedă un caracter orgiastic și voluptuos, pe care el îl atribuie în egală măsură și modului ionic (ionian).

Modul mixolidian (Saturn), de această dată în opinia lui Plutarh (*De Musica*, 16), „este un mod patetic ce corespunde tragediei. [...] poeții tragici îl asociază modului dorian, știut fiind că primul deține grandoarea și demnitatea, pe când cel de-al doilea patetismul, și că din amestecul celor două elemente este formată tragedia”.²⁶

Dincolo de diferența izbitoră în privința expresiei atribuite și resimțite de grecii antici în comparație cu sensibilitatea contemporană, felul în care sunt realizate descrierile însușirilor de mai sus trimite cu claritate la imaginea structurii canonice, aceste date fiind relevante cu atât mai mult cu cât sunt formulate ca adevăruri științifice în tratate, ele însele consacrate drept „canoane” ale gândirii antice.

²⁴ Max Méreaux, „Symbolique des systèmes musicaux”, text postat pe Internet la adresa: www.musimem.com/Symbolique_systemes_musicaux.pdf.

²⁵ *Apud ibid.*

²⁶ *Apud ibid.*

Pornind de la imaginea canonului ca structură privilegiată în raport cu alte structuri din sfera ierarhică a activităților artistice (și, implicit, muzicale), identificarea unei structuri canonice concrete se va face în conformitate cu o serie de parametri deja cunoscuți:

- a) *centricitatea* structurii canonice;
- b) *referențialitatea* acesteia în limitele câmpului stilistic delimitat istoric și, odată cu trecerea timpului, și în afara acestuia;
- c) caracterul *totalizator* și, implicit, *sintetic*;
- d) *exemplaritatea*;
- e) calitatea de *exelență* pe care o deține, ca valoare validată în timp.

S-ar putea afirma că, în termenii mentalității antice grecești, însăși ideea canonului, precum și implementarea *impregnativă* a acesteia în toate formele existenței individuale și sociale (medicină, politică, arhitectură și construcții, poezie, sculptură, muzică, filosofie, navigație, istorie ș.a.), aveau drept scop, mai întâi, stabilizarea și fortificarea individului, a societății și realității în general pentru a le conferi durabilitate. Iar modul în care perfectarea prin canonizare a fost realizată chiar și în cadrul unui singur domeniu al gândirii și practicii ar putea sta drept ilustrare concludentă și pentru toate celelalte domenii, exact în termenii în care cercetătoarea Flora R. Levin descrie implicarea muzicii în viața grecilor antici:

Popoarele din Grecia antică s-au înconjurat cu muzică; ei s-au scufundat în muzică; în fapt, ei au fost îmbibați cu muzică. Puține dintre funcțiile sociale sau umane, publice sau private, urbane sau rurale s-au desfășurat fără acompaniamentul lor muzical. Căsătoriile, banchetele, muncile de câmp, funeraliile – toate au avut muzica lor distinctivă. Marinarii au vâslit în sonorități de aulos, gimnaștii au exersat pe pulsul muzicii, spiritul luptătorilor a fost susținut de ritmul său vioi, așa cum au defilat ei la luptă. Muzica instrumentală acompania libațiile, sacrificiile, invocațiile, procesiunile și ritualurile religioase de toate felurile. [...] În concluzie, muzica a fost pentru greci mai mult, într-adevăr, mult mai mult decât o preocupare plăcută sau sursă de amuzament. A fost o parte importantă a vieții înseși. Că acest lucru a fost așa este pentru că limba greaca veche în sine era o formă de exprimare melodică.²⁷

²⁷ Flora R. Levin, *Greek reflections on the nature of music*, New York: Cambridge University Press, 2009, Introducere, p. xiii.

Comentariul 1

În gândirea filosofică a Greciei antice²⁸, coerența și coeziunea realității obiective, una imperfectă prin perisabilitatea și finitudinea ei, sunt asigurate prin raportarea la o realitate de ordin superior, a cărei substanță poate fi tradusă printr-un șir terminologic sinonimic: esențe, idei eterne, proto- sau arhetipuri. Realitatea existenței fizice este doar consecința proiectării în material a unor entități supramundane, principii transcendente care, printr-o emergență „descendentă” continuă, guvernează realitatea obiectivă drept legi ale acesteia. Altfel spus, prototipurile sunt nuclee generative care prin statutul lor ontologic superior își exercită funcția de normare pentru lumea „căzută” în materialitate și care doar în virtutea acestora rezistă entropiei și haosului.²⁹ Vizibilul este guvernat de invizibil. Or, toate lucrurile materiale capătă un sens nu atât prin ceea ce sunt ele, deoarece atâtă nu ar fi suficient pentru a le înțelege pe deplin, cât mai ales prin orientarea lor înspre ceea ce ar trebui (și nu neapărat ar putea) să fie. Acest condițional deziderativ poate fi considerat atât drept „văl” al transcendenței care separă materialitatea de ideile eterne, cât și drept determinant mimetic, orientând lumea fizică înspre cea ideală și relaționându-le ca *imitație* și *original*. Lumea perceptibilă și cognoscibilă ajunge astfel să fie suspendată între Logosul (universal) al normelor transcendente și Haosul primordial al absenței acestora. Concomitent, limitele conștiinței valorice sunt definite prin energia centripetă, organizatoare, a *sacralului* și tendința „subversivă”, de împrăștiere, a *profanului*. Realitatea existenței obiective este constituită, practic, din două

²⁸ În ecuația textului nostru, sintagma *Grecia antică* are drept limite referențiale perioada temporală cuprinsă între clasicitatea secolului al V-lea î.Cr. (Pericle-Platon) și elenismul secolului al III-lea î.Cr. (Alexandru cel Mare-Aristotel), câte două biografii paralele reprezentative în cel mai înalt grad atât pentru acțiunile de modelare și cunoaștere a societății și lumii (Pericle-Alexandru), cât și, mai ales, pentru acțiunile de a fi gândit imaginea și limitele realității, dar și a-i formula sensurile și valorile (Platon-Aristotel).

²⁹ Postmodernismul oferă o imagine diferită a acestui raport prin conceptul de *simulacru*, al copiilor fără prototipuri, formulată de Jean Baudrillard. Pierderea legăturilor referențiale se produce în virtutea procesului de *reciclare* a trecutului, stilemă distinctă a postmodernismului, acțiune prin care este suspendată descendența genealogică a unor sensuri, imagini sau coduri culturale. A se vedea în acest sens – Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulations*, in: *Jean Baudrillard: Selected Writings* (Mark Poster, ed.), Stanford: Stanford University Press, 1988.

tendințe divergente ca orientare: principiul sacralui organizează și articulează realitatea într-un sens centripet, prin tendința înspre invizibilitatea Logosului universal (al esențelor eterne), pe când principiul profanului își exercită energia centrifugă, de fărâmițare și împrăștiere, prin orientarea înspre Haos. Toate aceste patru categorii sunt, pentru grecii antici, constituenți ai *mitului*, istorie prin care ei își legitimează descendența și identitatea. Iar explicitarea metafizică a realității și conștiinței constituie o imagine de principiu a conștiinței de tip antic.³⁰

Cum funcționează însă schema celor două lumi în situația unei interacțiuni nemijlocite? Raportarea mimetică la ontologia prototipurilor eterne îl determină, spre exemplu, pe un meșteșugar să confecționeze un scut sau o corabie. El produce ambele lucruri doar în funcție de ideea (imanentă) a acestora, pe care el, fără a o ști, o deține și care se relevă în el printr-o înclinare pentru a produce scuturi sau corăbii. Altfel spus, producându-le, meșteșugarul și-o reamintește, readucând prin talentul lui ideea din transcendent în materialitatea lemnului și bronzului, în estetica și simbolistica ornamentului și în importanța funcției pe care o au scuturile pentru hopliți și corăbiile pentru comercianți sau coloniști. Meșteșugarul este, în realitate, un „releu” sau un mediator între cele două lumi. În acest caz este vorba despre raportarea directă a realității materiale secunde la realitatea primă a ideilor. Cea din urmă este rațiunea de a fi și „nutrient” pentru cea dintâi.

În cazul artei, problema se complică exponențial, deoarece aceasta se raportează la transcendent într-un mod mediat, prin „filtrul” materialității deja existente a obiectelor sau evenimentelor, la care se raportează în calitatea lor de referenți. În *Iliada*, descrierea scutului lui Ahile sau lista cu enumerarea corăbiilor aheene este formulată pornind de la imaginea unui lucru obiectiv și material deja existent, și nu de la prototipurile supramundane. Altfel spus, Homer nu produce un *obiect*, ci o *descriere* a acestuia. Relatarea epică imită în mod direct prototipul material, fără nicio trimitere la ideea originară a acestuia, fapt care o situează pe a treia poziție în ierarhia descendenței de la prototip. Tot astfel stau lucrurile și cu pictura sau sculptura. Cuvântul-cheie este *funcționalitate*, una aplicată, a producției și utilizării, care în cazul uneltelor imită

³⁰ Piotr Jaroszinski, *Metaphysics and Art*, (trad. în engl. Hugh McDonald), New York: Peter Lang Publishing, 2002.

(respectând proporțiile) până și funcția generativă a prototipurilor ideale.³¹ Ca producție materială de substanță spirituală, activitatea artistică este devansată de meșteșug prin faptul de a nu avea o utilitate imediată, decât una pur „ornamentală”, de „redundanță” justificabilă doar prin instinctul generativ al artistului, precum și prin nevoia de frumos sau agrement a unor posibili comanditari.

Comentariul 2

În acest sens, muzica este situată într-o poziție privilegiată, sensibil diferită prin simplul fapt de a fi constituită prin raportarea directă la adevărurile metafizice și absolute, *numerale* în substanța lor, ale universului. Anume cazul muzicii explicitează în cel mai pertinent și coerent mod sensul termenului și conceptului de *mimesis* și conținutul specific al procedurii de *imitare*, care în nucleul ei semantic nu se referă la realizarea unei *copii*. Avem de a face aici cu patru modele de realizare și oglindire a muzicii, fiecare cu propriul grad de apropiere sau îndepărtare de prototip.

Cel mai apropiat de sursă și, practic, „transcris” cu maximă fidelitate este modelul misticismului pitagoreic de substanță matematică. Marea descoperire a lui Pitagora a constatat în relevarea numărului și proporțiilor numerice ca substrat atât în constituirea acustică a sunetului articulat (muzical), cât și în echivalarea acestora cu intervalele muzicale. Printr-o procedură simplă de segmentare a unei corzi în două și mai multe porțiuni egale, operatorul stabilea și fixa relația între diverse dimensiuni ale secțiunilor și raportul de înălțimi sonore obținute. Perfecțiunea raporturilor numerice servea ca prototip în evaluarea perfecțiunii (sau imperfecțiunii) sonore. Într-o imagine extinsă, numerele și proporțiile numerice au stat drept „mediator” între sonoritate și ordinea universului. Astfel, în sens muzical, conceptul de *harmonia* înseamnă atât relaționarea justă (perfectă) a sunetelor într-un interval sau într-o melodie, cât și relaționarea justă, mediată prin număr, între sunetele organizate și ordinea cosmică. Modelul suprem era *muzica* (inaudibilă) a *sferelor celeste* (planetare); doar armonizându-se cu ea prin

³¹ În limitele modului condițional, putem considera principiul *mimetic* drept replicare (reproducere sau reprezentare) a unei realități plauzibile sau, altfel spus, una posibilă în limitele unei veridicități acceptabile.

imitarea *proporțiilor divine*, ființa umană își putea asigura propria armonie fizică și sufletească. Este vorba aici despre un mod specific de imitare organică, implicită, o analogie a ordinii universale – una inteligibilă, dar intraductibilă³² –, însă fără nicio trimitere la poezie (limbajul articulat), pictură (imaginea realității obiective) sau sculptură (replicarea tridimensională a corpurilor), fiecare cu referentul său obiectiv specific.³³ Imaginea continuității pe care a avut-o tradiția pitagoreică o impune drept axială pentru gândirea muzicală europeană:

Povestea experimentelor lui Pitagora cu corzile întinse și diverse alte instrumente ca naiul, monocordul, auloi și harpa triunghiulară, spectaculoasa descoperire către care au dus toate aceste experimente, a fost cândva narată de Nicomachus, care a persistat de-a lungul secolelor într-o tradiție fermă de transmitere de la un scriitor obscur la altul: de la teoreticianul muzical Gaudentius, supranumit „Filosoful” (secolele II și III d.H.), la neoplatoncul Iamblichus (circa 250-circa 325 d.H.), la biograful filosofilor antichi Diogene Laerțiu (secolul III d.H.), la gramaticianul roman Censorinus (secolul III d.H.), urmând Chalcidius, onorat prin comentariul lui despre *Timaeus* al lui Platon (secolul IV d.H.), către ilustrul enciclopedist Macrobius, cunoscut pentru comentariul lui la *Somnium Scipionis* de Cicero (secolele IV și V d.H.), la Fulgentius (circa 467-532 d.H.), celebru pentru scrierile sale despre mitologie. În sfârșit, povestea descoperirii lui Pitagora a fost conservată de inegalabilul Boethius (480-524 d.H.), care l-a onorat pe Nicomachus prin traducerea mărturisirilor lui în latină. Ulterior, aceasta a fost preservată pentru posteritate de către una dintre cele mai importante conexiuni între școala antică și cea medievală, personalitatea lui Isidor din Sevilla (570-636 d.H.), reapărând cu diverse adăugiri în lucrările patriarhului Andrei din Creta, supranumit Haiopolites (decedat în secolul al VIII-lea d.H.).³⁴

Următoarele două modele se prezintă ca două forme „slăbite” ale celui dintâi, prin reorientarea referentului de la Număr fie înspre exprimarea afectelor (pasiunilor), ca în cazul interpretării

³² „[...] faptul că muzica e un limbaj cu ajutorul căruia sînt elaborate mesaje, din care unele sînt înțelese de imensa majoritate, pe cînd numai o minoritate înfimă e în stare să le emită, și faptul că, dintre toate limbajele, numai acesta e înzestrat cu trăsăturile contradictorii de a fi în același timp inteligibil și intraductibil – fac din creatorul de muzică o ființă asemenea zeilor, iar din muzică însăși, misterul suprem al științelor umane, în fața căruia ele se poticnesc, și care constituie cheia progresului lor.”, in: Claude Lévi-Strauss, *Mitologice I: Crud și gătit*, București: Babel, 1995, p. 40.

³³ „[...] se zice uneori că muzica nu e în mod normal imitativă, sau mai exact că nu se imită decît pe ea însăși [...]”, in: Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 40.

³⁴ Flora R. Levin, *op. cit.*, p. 9-10.

(vocale, instrumentale sau mixte), fie înspre evaluarea efectelor morale (și politice) pe care le exercită expresia specifică a fiecărui tip de organizare sonoră modală (scările doriană, frigiană, lidică, ionică, eolică, mixolidică sau locrică), ca în cazul filosofiei. Ambele modele urmăresc fie determinarea anumitor stări psihice (*patimi – pathé*) prin interpretare muzicală, fie purificarea sau uzul controlat al acestora, prin raportarea la un ideal (canon) moral, așa cum o specifică filosofia. Sincretismul modelului pitagoreic de cunoaștere a muzicii și a cunoașterii prin muzică este descompus și astfel slăbit prin emanciparea componentelor *teoretică* (discursiv-descriptivă) și *practică* (interpretarea muzicală ca *techné*) în două domenii distincte.

Raportată la tradiția practicii vii a muzicii, tradiția pitagoreică – mistică, abstractă și matematică – se impune drept un prototip și un referent cvasicanonic sau chiar ca un adevăr absolut și o dogmă. Ruptura între cele două tradiții a fost inevitabilă prin însuși caracterul evolutiv al practicii muzicale lumești, de unde și rolul de mediator normativ al filosofiei, cu un puternic accent pus pe substanța etică a muzicii practicate în polisul atenian. Pornind de la personalitatea și gândirea lui Damon, un „muzicolog” și un colaborator al lui Pericle (sec. V î.H.), trecând prin mai multe dialoguri ale lui Platon, în special *Republica*, dar și *Phaidon*, *Phaidros* și *Legile*, și până la *Politica* lui Aristotel, filosofia arbitrează relația dintre interpretarea muzicală și cercetare, privilegiind salvagardarea tradiției și opunându-se oricărei tentative de transformare inovativă.

În virtutea formei literare și a conținutului conceptual-speculativ, abordarea filosofică tinde înspre ipostaza de narațiune exemplară vizând relevarea unui adevăr stabil, de substanță consensuală. În acest sens, filosofia tinde înspre „absorbirea” fenomenelor pe care le tratează, urmărind substituirea originalului studiat prin propriile descrieri și definiții considerate drept referențiale. Alăturând muzica și filosofia, devine evidentă alteritatea ontologică absolută a celor două tradiții. Prima reprezintă o formă puternică a adevărului prin raportarea numerală la ordinea universală pe care o conține și o relevă ca atare drept o *emulare ontologică*. Cea de a doua este o formă slabă a adevărului relativ, construit ca narațiune, într-o formă noțional-discursivă și având ca rațiune interioară logica excluderii prin interpretarea (negocierea) multitudinii de sensuri ale conceptelor utilizate.

În sistemul juristului cartaginez Martianus (Minneus Felix) Capella (sec. V d.H.) muzica și filosofia sunt plasate în două „regnuri” diferite. Muzica este inclusă în *quadrivium*-ul disciplinelor matematice, împreună cu aritmetica, geometria și astronomia, pe când filosofia face uz de *trivium*-ul disciplinelor discursive – gramatica, logica și retorica. Cauza muzicii este numărul în timp și spațiu, cauza (generatoare) a filosofiei este exemplaritatea discursului mitologic. Nu există, astfel, punți de comunicare între cele două metode și tradiții decât prin încercarea unei tradiții mai slabe (filosofia) de a aborda o tradiție mai puternică (muzica) din direcția porțiunilor discursivizabile ale celei din urmă – implicațiile educaționale, estetice, morale sau politice –, în intenția de a o substitui drept singura instanță capabilă să facă inteligibile conținuturile muzicale. Dacă până la urmă filosofia reușește să se substituie mitului, preluându-i exemplaritatea și prestigiul, față de muzică această disciplină „regală” rămâne totuși inferioară, coruptă, sedusă și dependentă de muzică. Nici „sacrilegiul” comis de Giulio del Bene, care la 1585, într-un discurs susținut la *Accademia degli Alterati* din Florența, disloacă muzica din *quadrivium* și o mută în *trivium*-ul disciplinelor lingvistice, nu reușește să facă muzica mai permeabilă la filosofie decât prin răsturnarea ordinii antice, deplasând substanța muzicală de la număr la discurs. Slăbind-o doar aparent, declarativ, del Bene a amorsat un conflict estetic de durată, cu Schopenhauer și Nietzsche drept importante „victime” ale iradierii prin muzică. Astfel, metafizica (muzicală) devine antropologie (muzicală).³⁵ Această situație se încheie de abia la începutul secolului al XX-lea, odată cu instaurarea modernismului atonal schönbergian și cu începutul revoluției pentru eliberarea sonorului de tirania discursului. De fapt, muzica se eliberează de „vălul” unei identități false, încetând să fie percepută drept discursivă, narativă sau comunicativă, și redevine *ontologică*, o *ontologie secundă*, însoțitoare, constitutivă, și nu mimetică față de realitatea obiectivă a cărei parte integrantă este.

³⁵ Acest eveniment a devenit de notorietate, fiind lansat în circuitul muzicologic de Daniel K. L. Chua în monografia *Absolute Music and the Construction of Meaning* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999) și ulterior citat în mai multe scrieri ancorate în istoria, estetica sau hermeneutica muzicii. În acest sens, a se vedea deasemenea: Roger W. H. Savage, *Hermeneutics and Music Criticism*, New York: Routledge, 2010 (p. 41) și Suzannah Clark, Alexander Rehding (ed.), *Music Theory and Natural Order: from the Renaissance to the Early Twentieth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001 (p. 28).

Al patrulea model, al tragediei antice grecești³⁶, este situat în opoziție cu cel al abordării pitagoreice în imaginea dihotomiei *profan* (artistic)-*sacru* (mistic), însă la același nivel de consistență, putere, eficiență și exemplaritate. Considerând cultul lui Pitagora, de partea misticismului sacru, drept procedură de relevare și formulare a unei teorii generative a muzicii, sincretismul teatral ar putea fi reprezentat, de partea artei profane, drept un model al difuzării și implementării sociale echivalent ca importanță celui dintâi. Compensând parcă imperfecțiunea propriei artisticități de substanță profană, genul tragediei excelează printr-o extraordinară putere cumulativă, putând fi considerat drept singurul gen de o asemenea anvergură și complexitate, chiar și în comparație cu modelul ritualului sacru. Fundată ca tradiție pe creația celor trei autori canonici ai genului – Eschil (etos epic), Sofocle (dramatic), primii doi aparținând unui teatru al ideilor, și Euripide (liric), înclinând mai mult înspre un teatru al sentimentelor –, tragedia greacă își exercită caracterul cumulativ printr-o cvadruplă „forjare” sincretică:

(a) nivelul organizării dramatice: unitatea locului, timpului și acțiunii³⁷;

³⁶ „Se presupune că tragedia ar fi apărut în Grecia, în timpul celei de a 61-a Olimpiade (536-533 î.e.n.) și se știe că prin furtunile veacurilor n-au ajuns pînă la noi decît 32 de tragedii integrale, toate datorate celor trei titani – Eschil, Sofocle, Euripide; acestea n-ar constitui decît aproximativ a zecea parte din tot ce scriseseră. În ceea ce privește muzica, puținele segmente recuperate au doar o relativă valoare demonstrativă [...]”, în: Radu Gheciu, *Melpomene, Erato, Euterpe*, București: Eminescu, 1990, p. 16.

³⁷ „Tragedia este, așadar, imitația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe osebit după fiecare din părțile ei, imitație închipuită de oameni în acțiune, ci nu povestită, și care stîrnind mila și frica săvârșește curățirea acestor patimi. Numesc «grai împodobit» graiul cu ritm, armonie, cânt; și înțeleg prin «osebit după fiecare din părțile ei» faptul că unele din acestea constau numai din versuri, iar altele au nevoie și de muzică” (în: Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi, București: IRI, 1998, p. 71-72). Ca o alternativă modernă la definiția lui Aristotel, scriitorul francez Guy Rachet (n. 1930) citează în *Tragedia greacă* definiția filologului german Ulrich von Willamowitz-Moellendorff (1848-1931): „un fragment, complet în sine, al legendei eroice, tratat poetic în genul sublim, destinat a fi reprezentat, ca parte integrantă a cultului public, în sanctuarul lui Dionysos, de către un cor de cetățeni atenieni și de către doi sau trei actori”, în: Ulrich von Willamowitz-Moellendorff, *Einleitung in die griechische tragödie* [Introducere în tragedia grecească], Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1907, p. 107, text postat

- (b) nivelul mijloacelor implicate: unitatea muzicii, poeziei și coregrafiei (pantomima), iar prin acestea – consubstanțialitatea melosului, rostirii și dansului, cu o posibilă diferențiere deja în interiorul muzicii în *harmoniai*³⁸ (sunetele, intervalele și modurile), *logos* (poezia – ca numitor comun al cosubstanțierii) și *rythmos* (mișcarea – metrul poetic ca organizator al șirului muzical și vizual – articularea expresivă, posturală și coregrafică, a corpului);
- (c) nivelul principiilor conceptuale: unitatea criteriilor mimetic (asemănarea – *sympatheia*), sincretic (întrepătrunderea comorfologică a constituenților) și cathartic (purificarea);
- (d) nivelul criteriilor valorice: unitatea frumosului, adevărului și binelui în „metastructura” de *kalokagathia* ca obiectiv perspectival.

Este interesant de constatat constituirea *triunitară* – *triuna choreia* – a fiecărui grup de mijloace, precum și faptul că fiecare următor nivel, superior ca generalitate, funcționează doar prin înglobarea nivelurilor precedente. Pe de altă parte, toate cele patru niveluri ale sincreticului decurg din nucleul generativ al mitului ca model original, însă doar muzica se apropie de acesta până la identificare. De această dată nu este urmărit obiectivul exemplarității și prestigiului, ca în cazul filosofiei, adică litera, ci spiritul, deoarece sensul îngemănării mitului și muzicii, așa cum observă Lévi-Strauss,

se află, credem noi, în caracterul comun al mitului și al operei muzicale, acela că amândouă sunt limbaje care transcend, fiecare în felul lui, planul limbajului articulat, având nevoie în același timp la fel ca acesta, și spre deosebire de pictură, de o dimensiune temporală ca să se manifeste. Dar relația cu timpul e de o natură destul de specială: totul se petrece ca și cum muzica și mitologia n-ar avea nevoie de timp decât ca să-l dezmință. Ambele sunt, într-adevăr, niște mașini de suprimat timpul. Pe dedesubtul sunetelor și ritmurilor, muzica operează pe un teren brut, care e timpul fiziologic al ascultătorului; timp iremediabil diacronic pentru că ireversibil, din care muzica ia segmentul care a fost consacrat ascultării ei și-l

pe Internet la adresa: <https://archive.org/stream/einleitungindieg00wilauoft#page/n3/mode/2up>; *apud* Guy Rachet, *Tragedia greacă*, București: Univers, 1980, p. 6.

³⁸ Semnificația originară a termenului se referă nu atât la ideea de *consonanță* în opoziție cu *disonanța*, adică la sonoritate plăcută și deranjantă, ci la modul în care prin vibrația unei corzi sunt produse *armonicele* constitutive ale unui sunet articulat și, inclusiv, la proporțiile numerice care decurg din raportarea acestor armonice între ele.

transmută într-o totalitate sincronică și închisă asupra ei înseși. Audiția operei muzicale, datorită organizării interne a acesteia, a imobilizat timpul care trece; ca o pânză ridicată de vânt, l-a prins și l-a întors. Astfel încât, ascultând muzică, în timpul cât o ascultăm, ajungem la un fel de nemurire.³⁹

Într-un mod ideal, comparabil cu importanța muzicii în tragedie și relaționarea intimă cu mitul, pentru a-și transcende statutul pur teoretic și abstract, filosofia ar putea fi imaginată ca libret al unei opere wagneriene.⁴⁰ În realitate, filosofia, ca și muzica, se naște din mit, însă acțiunea lor este radical opozitivă – filosofia îl „parazitează”, surpându-l și substituindu-l, pe când muzica își găsește sensul primordial în a servi drept intersecție pentru Mit și Număr. Chiar dacă era urmărit scopul educării unui caracter centrat pe valorile cetății (un bun cetățean), raportarea la prototip este realizată prin intermediul muzicii, la rândul ei o emulare organică a prototipului cosmic. În fiecare dintre cele patru cazuri, este de remarcat prezența unor norme foarte clar și strict stabilite, cu originea precisă într-un transcendent imaginar. Devierea de la normă putea fi considerată o abatere gravă, deoarece prejudicia atât integritatea modelului de cetățean, cât și stabilitatea și articularea existenței întregului polis, la rândul lui proiecție în social și politic a ordinii universale. Legislația lui Licurg și organizarea social-politică a Spartei, condamnarea lui Socrate, exemplaritatea arhitecturală a Partenonului, dar și canonicul *Doriphoros* al lui Policlet sau canonul teatral formulat în *Poetica* lui Aristotel ilustrează suficient, fiecare în parte, funcționarea implacabilă a normei ca măsură a ordinii, și astfel a unui cadru optim al normalității, legitimând civilizația Greciei antice drept o civilizație a canonului.⁴¹

³⁹ Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁰ „Dar în același timp, nu puteam ocoli o altă problemă: aceea a cauzelor profunde ale afinității, surprinzătoare la prima vedere, dintre muzică și mituri (analiza structurală se mărginește să pună în valoare proprietățile miturilor, asumându-le pur și simplu și transpunându-le pe un alt plan). [...] Fiindcă, dacă trebuie să recunoaștem în Wagner incontestabil pe părintele analizei structurale a miturilor (și chiar a basmelor, de pildă *Maeștrii*), e cât se poate de relevant că analiza aceasta s-a făcut la început în muzică. Când sugeram deci că analiza miturilor era comparabilă cu aceea a unei mari partituri [...], trăgeam numai consecința logică din descoperirea wagneriană că structura miturilor se dezvăluie cu ajutorul unei partituri”, in: Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 36.

⁴¹ Pentru formarea unei imagini mai detaliate asupra culturii Greciei antice atât în ansamblul ei, cât și în detalii relevante, ar putea servi următoarele surse:

Comentariul 3

Nici abordarea de tip pitagoreic și nici cea de tip platonician nu abordează muzica în accepția ei nemijlocită de practică vie, interpretativă. Ambele excelează prin caracterul lor analitic și într-un anumit sens marginal – pitagoreismul situându-se undeva la rădăcinile acustic-generative, și astfel explicit ezoterice ale muzicii (numeral-astronomice), iar platonismul la capătul opus, conceptual-hermeneutic și discursiv, exoteric. Nici pitagoreismul și nici platonismul nu oferă detalii concrete asupra actului muzical sau modului în care muzicienii din epocă își concepeau evoluțiile. În opoziție atât cu pitagoreismul, cât și, implicit, cu platonismul, Flora R. Levin invocă gândirea lui Aristoxenos din Tarent (aproximativ 360 î.H. – 300 î.H./375 î.H. – 335 î.H.), în virtutea focalizării acesteia pe cea mai importantă componentă muzicală, atât ca mijloc de articulare logică a gândirii propriu-zis muzicale, cât și ca mijloc de articulare expresivă, care este *melodia* (melopeea) De abia prin comparație cu gândirea aristoxeniană devine vizibilă o anumită limitare a pitagoreismului, cu a sa numeralitate a morfologiei acustice a sunetului muzical. Altfel spus, numărul definește sunetul și în acest caz este vorba doar despre fenomenul fonic și știința acusticii. În acest sens, „Armonicele pitagoreice au fost geometrice, nu dinamice, pe când teoria lui Aristoxenus nu a fost geometrică, ci dinamică, fiind înrădăcinată în continuitatea infinită a numerelor. Aceasta a fost dinamica (prin) care teoria lui Aristoxenus a devenit autentică Știință (*Epistēmē*) a Melodiei”.⁴²

Deduțiile numerale ale lui Pitagora nu au avut drept punct de plecare sonoritatea articulată a unui act muzical și în niciun caz

Jean-Pierre Vernant, *Mit și gândire în Grecia antică*, București: Meridiane, 1995, vol. I și *Mit și religie în Grecia antică*, București: Meridiane, 1995; Pierre Vidal-Naquet, *Vînătorul negru: forme de gândire și forme de societate în lumea greacă*, București, Eminescu, 1985. Tot astfel, în seria *Lux Perpetua* coordonată de Zoe Petre, la editura bucureșteană *Symposion* au apărut o serie de titluri, dintre care pot fi menționate: Jean-Pierre Vernant, *Originile gândirii grecești*, București: Symposion, 1995; Marcel Detienne, *Grădinile lui Adonis: mitologia aromamelor în Grecia*, București: Symposion, 1997; Marcel Detienne, *Inventarea mitologiei*, București: Symposion, 1997; Marcel Detienne și Jean-Pierre Vernant, *Vicleșugurile inteligenței: Mêtis la greci*, București: Symposion, 1999; Marcel Detienne, *Stăpânitorii de adevăr în Grecia arhaică*, București: Symposion, 1996; A. Bouché-Leclercq, *Istoria divinației în Antichitate*, București: Symposion, 1999; ș.a.

⁴² Flora R. Levin, *op. cit.*, Introducere, p. x.

entitatea logic și expresiv integră a melodiei, ci, spre exemplu, imaginea unei nicovale lovite de ciocan⁴³ sau a corzii divizibile în segmente de diverse lungimi. Nici scopul (finalitatea) contemplației pitagoreice nu era sonoritatea definibilă drept melodic-muzicală, ci mai degrabă cunoașterea proporțiilor divine și a ordinii cosmice, care, prin intermediul numitorului comun al numărului, se relevau în morfologia acustică a sunetului articulat. Altfel spus, descoperirea lui Pitagora nu avea de a face cu muzica decât accidental, ci întâi de toate cu matematica și cu geometria.

Cu totul altfel stau lucrurile într-una dintre cele aproximativ douăzeci de scrieri dedicate muzicii, dintr-un total de patru sute cincizeci și trei, aparținând lui Aristoxenos – *Ἀρμονικῶν στοιχείων* (în latină, *Elementa harmonica*). Importanța acestei scrieri rezidă în afirmarea dezacordului cu prescripțiile pitagoreice conform cărora legitățile aritmetic-numerale guvernează intervalele și doar raporturile numerice reprezintă criteriul exclusiv în definirea conceptului de armonie. Logica numerală își pierde relevanța în măsura în care deducțiile aritmetice sunt sau nu sunt confirmate prin reacțiile sensibile, atâta timp cât muzica apelează spontan percepția, sensibilitatea și imaginația și doar într-o fază tardivă recurge la rațiune. Aceasta este concluzia pe care o formulează mai puțin cunoscuta femeie-filosof Ptolemais din Cyrene (trăitoare aproximativ între secolul III î.H. și nu mai târziu de secolul I d.H.): „...metoda geometrică a pitagoreicilor apelează numai ochii, pe când sistemul lui Aristoxenos este conceput numai pentru urechi”.⁴⁴

Fundate pe primordialitatea unei singure facultăți umane – rațiunea la Pitagora și percepția la Aristoxenos –, cele două abordări ale fenomenului muzical ajung să fie definibile drept *acustica* (Pitagora) și *harmonia* (Aristoxenos). În ambele concepții sunt prezente atât

⁴³ Imaginea nicovalei și a ritmurilor caracteristice produse de ciocane apare și în contextul mitologiei germane, *Cântecul nibelungilor*. Tot astfel și imaginea *harpei*, caracteristică pentru cultura antică greacă, este una caracteristică și în mitologia ebraică (regele David), și în cea celtică, harpa triumfiulară (Ossian). Într-un alt sens, sonoritățile ritmice produse de loviturile ciocanelor în nicovală pot fi considerate atât ca sursă pentru descoperirile acustice ale lui Pitagora, cât și drept modele pentru tipologiile de metru poetic – cele binare pentru un ciocan mare însoțit de un ciocan mic, și ternare pentru unul mare însoțit de două mici. Astfel, unealta mai grea este analogia timpului accentuat, pe când cele mai ușoare țin locul celor slabe.

⁴⁴ Flora R. Levin, *op. cit.*, Introducerea, p. xvii.

rațiunea, cât și percepția, relaționate într-un binom funcțional cu un element hegemon și cu unul secundar: rațiunea-percepția la Pitagora și, invers, percepția-rațiunea la Aristoxenos. În ambele cazuri, elementele secunde dețin rolul de instrumente de verificare și autentificare a datelor culese cu ajutorul facultății-hegemon.

Până la urmă, așa cum afirmă Flora R. Levin parcă parafrazându-l pe Harold Bloom („Shakespeare ne-a inventat pe noi toți”), „noi cu toții suntem aristoxenieni”, și nu pitagoricieni, chiar în virtutea faptului că transmutația stărilor spirituale (sufletești, și astfel intuitive) în muzică este munca și opera muzicianului. Sensibilitatea contemporană consună mai degrabă cu Aristoxenos decât cu Pitagora, deoarece „instrumentele cercetării lui au fost urechea (*akoē*), raționalitatea (*dianoia*) și intuiția (*synesis*) lui muzicale”⁴⁵ și nu monocordul, matematica, proporțiile divine sau știința astronomiei. Revalorizarea ideilor lui Aristoxenos relevă în istoria gândirii muzicale europene o nouă genealogie, una alternativă celei deja consacrate, pitagoreice, una implicit muzicală, provenind din interacțiunea dinamică dintre spirit și sonoritate, și nu una ezoterică, numerală și acustică: „așa cum a văzut Cicero, Aristoxenos, ca și Damon înaintea lui, a fost pentru muzică ceea ce Hipocrate a fost pentru medicină și Euclid și Arhimede pentru geometrie”,⁴⁶ „așa cum Euclid a fost cunoscut drept «Geometrul», Aristotel drept «Filosoful» și așa cum Ptolemeu a fost numit «Astronomul», Aristoxenos a fost timp de secole aproape întotdeauna distins cu epitetul «Muzicianul»”.⁴⁷

Afirmația pe care o face Flora R. Levin – „noi cu toții suntem aristoxenieni” – este profund ancorată într-o cunoaștere detaliată a obiectului ei de studiu și decurge din surprinzătoarea actualitate a scrierilor despre muzică aparținând lui Aristoxenos, chiar dacă nu el, ci Pitagora a fost câștigătorul cursei istorice pentru prestigiu canonic.

Aristoxenos nu și-a început activitatea prin a formula ipoteze sau a inventa principii conform cărora el ar fi căutat să explice tot ceea ce este muzical. În schimb, el și-a bazat cercetarea pe conceptele muzicienilor practicieni, concepte organice care controlau întreg spectrul enunțurilor muzicale pornind de la începuturile cunoașterii noastre. În baza acelor concepte, el a

⁴⁵ *Ibid.*, p. 86.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 62.

fost capabil să releve acele conexiuni subtile care pun împreună muzicile tuturor perioadelor și culturilor și care fac muzica inteligibilă în propriii ei termeni. Aceste conexiuni ies în evidență în teoria lui ca universalii ale muzicii. Acestea din urmă sunt un produs al minții – inventate de mintea muzicală intuitivă, însă în același timp sunt clasificabile printr-o logică a raționalității muzicale. Ele posedă caracteristicile invariabile și eterne al tuturor universaliiilor, dar, așa cum Aristoxenos era constrâns să formuleze, ele nu sunt incompatibile cu interesele schimbătoare ale muzicienilor sau cu formele schimbătoare ale muzicii. Având în vedere aceste însușiri ale preocupărilor lui Aristoxenos pentru muzică, teoria lui ni-l arată ca fiind focalizat pe problemele specific muzicale într-un grad neatins de nicio autoritate antică, precum și de puțini din colegii lui moderni.⁴⁸

Comentariul 4

În pofida celor aproximativ douăzeci și cinci de secole care s-au scurs de la clasicitatea secolului lui Pericle (V î.H.), cultura muzicală a Antichității grecești prezintă imaginea unei tradiții complete, complexe și articulate în accepția modernă a termenilor.⁴⁹ Specificul organizării tehnic-structurale și conceptuale a muzicii antice rămâne recognoscibil ca model referențial normativ al gândirii și practicii muzicale pentru concepția muzicii Evului Mediu creștin, a Renașterii, cu un spectaculos reviriment în proiectul Cameratei florentine de la sfârșitul secolului al XVI-lea, precum și în bună parte în repertoriile operistice baroce.

În trăsăturile ei esențiale, muzica Antichității grecești este *monodică* (la o singură voce, însă nu și fără elemente eterofone) și *modală*, două tipologii-standard de organizare sonoră – sintactică și, respectiv, tonală. La rândul lor, modurile sunt înșiruiți standardizate de sunete organizate în succesiune de *scară*. Numele acestor scări provin de la numele regiunilor sau triburilor Greciei care le practicau – Lidia (și lidienii) pentru modul lidian, Frigia (și frigienii) pentru modul frigian, triburile dorienilor pentru modul dorian ș.a. Constituirea structurală a acestor moduri are loc pornind de la ideea de *tetracord*, termen care se referă la patru corzi ale lirei,

⁴⁸ *Ibid.*, p. 86-87.

⁴⁹ A se vedea în acest sens: Thomas J. Mathiesen, *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, Lincoln, Nebraska, & London: University of Nebraska Press, 1999, și Stefan Hagel, *Ancient Greek Music: A New Technical History*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

adică la instrumentul însuși. Tetracordurile sunt trei formule standardizate de acordaj (genuri) ale acestui instrument – *diatonic*, *cromatic* și *enarmonic*. Acordajul specific al lirei în una dintre cele trei formule urmărea interpretarea unor melodii cu o anumită încărcătură expresivă: simplă, naturală – diatonic (*dia* și *tonikos* – prin tonuri întregi); „colorată”, complicată sau alterată (*khroma*) – cromatic (cu două secunde mici și una mărită) și discordantă, dizarmonică și dificil de receptat (*enarmonikós*, cu micșorarea unor intervale constitutive până la sferturi de ton) – enarmonic.

Prin încărcătura expresivă specifică, această triadă tipologică trimite la tipologia celor trei *ordine* arhitecturale caracteristice coloanelor grecești – doric, ionic și corintic. Simplitatea austeră a capitelului doric își găsește o corespondență în naturalețea acordajului diatonic, eleganța ionicului – în „coloratura” celui cromatic, iar „barochismul” exuberant al corinticului – în „ezoterismul” distorsionat al enarmonicului. Fiecărei perechi îi poate fi asociată și câte o tipologie a genurilor de etos poetic: diatonic-doric-*epic* (Eschil), cromatic-ionic-*dramatic* (Sofocle) și enarmonic-corintic-*liric* (Euripide). Această apetență pentru morfologia ternară determină convergența între triade provenind din domenii foarte diferite ale practicii artistice, una suplimentară celor patru triade choreice din constituirea tragediei antice, și care denotă o schemă culturală în trei timpi, emblematică pentru gândirea grecilor antici în calitate de arhetip. Doar în cazul acordajului diatonic, etosul fiecărui tip de tetracord, așa cum arată Moutsopoulos, ține de un standard (sever) al purității, care la grecii antici era asociată cu tonuri întregi mai degrabă decât cu semitonuri „subversive”, care produceau senzația de dezordine, abuz și dificultate, astfel încât fiecare tetracord a putut găzdui în structura lui un singur semiton, celelalte două distanțe între sunete fiind de tonuri. Poziționarea semitonului într-unul dintre cele trei spații între sunetele unui tetracord definea etosul întregului mod constituit din două tetracorduri identice. Un semiton în primul spațiu producea modul frigid, în al doilea spațiu – modul doric, iar în al treilea spațiu – modul ionic, acestea fiind moduri omogene. Modurile mixate proveneau din alăturarea unor tetracorduri eterogene, cu semitonul într-un loc diferit în fiecare dintre cele două tetracorduri: eolic, lidic, mixolidic și locric. Muzica antică greacă este preponderent vocală, cu un

puternic accent pus pe evoluția corală, însă nu și fără eventualitatea unei evoluții solistice, cu sau fără acompaniament instrumental. Opoziția între *vocal* și *instrumental* este deja formulată în muzica antică drept antiteza *fiziologic* versus *mecanic*. Iar această polarizare determină și o atitudine diferențiată față de practicile *vocală* și *instrumentală*:

În timp ce evoluția fiziologică a vocii umane pleacă din copilărie către bătrânețe, trecând prin termenul mediu care este vârsta matură, cea a instrumentelor este nelimitată, progresul generând îmbunătățiri și schimbări radicale în construcția lor, ceea ce influențează estetica muzicală a fiecărei epoci. Acestora trebuie să le mai adăugăm evoluția neîntreruptă a tehnicilor, necontrolabilă și, prin aceasta, neliniștitoare din punct de vedere platonice; rezultă neputința de a-i sesiza deschiderea. Liniei întrerupte neregulate a evoluției instrumentale, fără un scop definit cunoscut, i se opune curba regulată și constantă a evoluției fiziologice vocale a omului. Aceste două tipuri de evoluție se opun unul celuilalt prin stabilitatea absolută și complexitatea extremă, incertitudinea, empirismul respectiv ce le caracterizează.⁵⁰

Tipologia muzicii *vocale* este completată de alte două genuri – muzica *instrumentală* și *coregrafia*. Tipologiile instrumentelor antice grecești apar, la rândul lor, ca un sistem complet și divers, cu trei grupuri standardizate de instrumente, valabile și în prezent în orchestra simfonică: (1) instrumentele de suflat: aulos (simplu și dublu), syrinx (nai), salpinx (trompetă), keras (corn), askaulos (cimpoi) și hydraulis (orgă hidraulică); (2) instrumentele cu corzi: monocord, liră, psalterion (harpă), țiteră⁵¹, kymbala (țambal) și kithara; (3) instrumentele de percuție: rhoptron (tamburină), crotala (castaniete), phormiskoi (maracas), psithyra (xilofon), timpanon (o varietate de tamburină).

Toate cele trei tipologii de genuri ale muzicii – vocal, coregrafic și instrumental – vor rămâne determinante (cu diverse grade de aproximare) pe întreaga durată a evoluției muzicii europene,

⁵⁰ Evangelos Moutsopoulos, *Muzica în opera lui Platon*, București: Omonia, 2006, p. 104.

⁵¹ Moutsopoulos emite ipoteza conform căreia Platon însuși ar fi practicat interpretarea la țiteră – Partea I, Capitolul IV, 4. Platon țiterist? De altfel, comentariile amănunțite referitoare la tehnica interpretării muzicale (spre exemplu în *Legile*, VII, 812 d-e; la p. 119) și referirile extinse la organizarea conceptuală-structurală a muzicii care denotă faptul că „îndrăgirea muzicii se manifestă peste tot în *Dialogurile sale*” (la p. 117), denotă nu doar o bună informare, ci cunoștințe fundamentale ale unui practician experimentat al muzicii.

până în prezent. Muzica instrumentală pură era considerată de vechii greci ca ținând de domeniul scamatorilor și saltimbancilor, fiind astfel exclusă din lista oficială a genurilor muzicale admise. La fel se pune problema și cu dansurile orgiastice sau acrobatice, ca forme de defulare sau demonstrații emfaticale ale unor abilități fizice superioare.

Scoase de sub jurisdicția normativă a echilibrului și proporției, a exprimării unor conținuturi juste, sănătoase, în aceste dansuri *harmonia* este distorsionată prin înrăurirea compromițătoare a patimilor lăsate la voia interpretului, și astfel scăpate de sub control. Prezența normei este una constantă și atotcuprinzătoare, dominând chiar și eventualele „disjunctii” ale sferelor existenței sociale. Teatrul, ca formă profană puternică, se situează în opoziție cu templul și reprezintă, practic, o proiecție în profan a unei instituții sacre, tot astfel precum și tradiția pitagoreică, drept referent „canonic” și deținător al *ideii* muzicii, se opune unei practici muzicale în care interpretul este văzut ca un dublu manipulator – al instrumentului și al sensibilității ascultătorilor, cu un efect de corupere a sufletelor celor necopti și neinstruiți. Doar filosofia reușește racordarea armoniei și ritmului muzicii la armonia (integritatea) și ritmul (vitalitatea) sufletului.

Concepția discursului muzical ca tip de gândire prin intermediul sunetelor organizate este una „compozită”, fundată pe trinitatea conceptuală *harmonia-rythmos-logos*⁵², însă chiar dacă primii practicanți ai tragediei – „tragediografii” – erau muzicieni, și nu poeți, iar elementul unificator al spectacolului sincretic era muzica, ulterior accentul se deplasează înspre poezie, pentru Platon muzica însemnând întâi de toate cuvânt. Practica

⁵² După cum observă Carl Dahlhaus, accepția antică a muzicii ajunge să fie supusă unei reformulări de abia în secolul al XVII-lea, atunci când se produc o serie de mutații care pe de o parte determină destrămarea trinității conceptuale considerată a fi deja anacronică, iar pe de altă parte orientează gândirea muzicală europeană înspre postularea conceptului de muzică (instrumentală) *pură* sau *absolută*: „Concepția antică împotriva căreia ideea muzicii absolute trebuia să se afirme, moștenită din Antichitate și niciodată contestată până în secolul al XVII-lea, definea muzica, urmând formularea lui Platon, ca formată din *harmonia*, *rhythmos* și *logos*. Prin armonie era înțeleasă relația între sunetele ordonate într-un sistem rațional; prin ritm – ordinea temporală a muzicii, care în Antichitate includea dansul sau mișcarea articulată; și prin *logos* – limbajul ca expresie a rațiunii umane.”, în: Carl Dahlhaus, *L'Idée de la musique absolue: une esthétique de la musique romantique*, Genève: Contrechamps, 1997, p. 15.

muzicală este puternic infuzată de poezie, organizarea ritmică⁵³ a discursului muzical fiind „calchiată” pe tipologiile picioarelor de vers – binare: iamb (slab-puternic), troheu (puternic-slab), spondeu (puternic-puternic) și pirric (slab-slab), și ternare: anapest (slab-slab-puternic), dactil (puternic-slab-slab) și amfibrah (slab-puternic-slab). Această înrâurire este dictată și de coexistența muzicii cu poezia în cadrul concepției de substanță sincretică a tragediei antice. Ca și numărul scărilor modale, și picioarele de vers sunt tot în număr de șapte.

Muzica grecilor antici posedă sensuri aproape arhetipale pentru tot parcursul evolutiv al muzicii europene până în prezent. Diferența specifică între o cultură peninsulară, cu o extindere teritorială foarte limitată în perioada clasică (sec. V î.H.), și cultura globalizată a postmodernității secolului al XXI-lea scoate în evidență puritatea, puterea și universalitatea schemei conceptual-structurale a culturii muzicale antice. De aceea o juxtapunere prin *sincronizare* a contemporaneității cu Antichitatea este mai relevantă decât o comparativă tradițională de substanță *diacronă*, contraproductivă prin miza ei istoricistă de evidențiere a anacronismului acelor începuturi, în fapt atât de surprinzătoare prin consistența lor conceptuală, ale culturii muzicale europene. Cu atât mai evidentă devine nevoia sincronizării, cu cât arta muzicală contemporană conservă cu fidelitate cele trei semnificații ale muzicii formulate de Platon în dialogurile sale: (1) muzicianul ca σοφός, posesor al unei științe (*Republica* și *Legile*); (2) muzicianul inspirat, posedat, fie de Muze, fie de un oarecare zeu al cărui purtător de cuvânt devine (*Criton*); (3) muzica în calitate de principiu divin și cosmic, acestei cosmologii alăturându-i-se o antropologie, care completează aspectul dialectic al investigației muzicale (*Republica*, *Philebos* și *Timaios*).⁵⁴

⁵³ „El, Ritmul, elementul metaartistic, ordonatorul universului, a tot ce este viu, factorul unificator și, totodată, de diversificare, a permis înțelegerea raporturilor variate dintre cele trei componente ale spectacolului antic: recitarea, muzica, dansul. Metrica poemelor antice a relevat rolul major al muzicii, indicând fără greș, datorită alternanțelor ritmice caracteristice, modul de expresie propriu fiecărui episod al tragediei și succesiunile celor trei modalități – recitare, recitare acompaniată instrumental și cântec – pe pantele tensiunilor emoționale din care era alcătuit spectacolul”, Radu Gheciu, *op. cit.*, p. 16-17.

⁵⁴ Moutsopoulos, *op. cit.*, p. 428-429.

Comentariul 5

O explicitare separată necesită principiul și arta *dansului*, cel mai puțin cunoscut aspect al artei antice grecești. Pentru toate cele trei arte – muzica, poezia și dansul –, principiul unificator este *mișcarea*, una a sunetelor, una a accentelor metrice și una a corpului, deși, în principiu, este vorba despre două fiziologii – a vocii și corpului, entități primare, cărora li se opune *logosul* rostirii poetice – entitate secundă –, absorbită în ecuația cântării vocale. Așa cum observă Moutsopoulos, „*choré* este definită ca ansamblu al cântecului și dansului, cântecul fiind, bineînțeles, constituit din poezie și melodie”.⁵⁵ Spre deosebire de muzică și mai ales de poezie, despre care s-a păstrat un solid corpus de surse notate, imaginea dansului în cel mai bun caz rămâne „suspendată” în teoretizări conceptuale de tipul dialogurilor platoniciene. Pe de o parte, singura mărturie credibilă rămân imaginile încremenite în staticismul lor de pe vasele de lut și care, dintre cele trei *schemata* ale dansului pe care le menționează Plutarch – mișcările (φοραί), figurile sau atitudinile (σχηματα) și gesturile indicatoare (δείξεις) –, conservă, poate, doar figurile.⁵⁶ Pe de altă parte, atât metrul (picioarele de vers) în poezie, cât și, în muzică, numitorul comun al ritmului, sunt semne concludente în calitatea lor de indicii ale originii coregrafice ca metafore albe – rămășițe ale unor forme cândva complete, însă cu sensurile originare absorbite în poezie și muzică, și fără nicio posibilitate de a inversa lucrurile, refăcând *pas cu pas* dansul original.

În cultura antică grecească, arta muzicii își găsește un erou în Orfeu, nemaivorbind de divinități – Apollo, Dionysos sau Melpomene, muza celebrării prin cântec și dans –, arta rostirii poetice – în Homer, Pindar, Sappho sau în muzele Euterpe și Erato –, pe când arta dansului nu-și găsește niciunul, decât, poate, în muza responsabilă cu arta dansului și cântării corale – Terpsychora (τέρπω – încântare și χορός – dans), chiar dacă și Apollo, Dionysos,

⁵⁵ *Ibid.*, p. 150.

⁵⁶ Despre studiul dansului în Antichitate prin imaginile pictate pe vase de lut, a se vedea: Tyler Jo Smith, *Reception or Deception? Approaching Greek Dance through Vase-Painting*, in: Fiona Macintosh, *The Ancient Dancer in the Modern World: Responses to Greek and Roman Dance*, Oxford: Oxford University Press, 2010. Referirea la Plutarch și cele trei *schemata*, in: Moutsopoulos, *op. cit.*, p. 123.

Ares sau Pan recurge, printre altele, și la dans. Sufixarea din numele muzei devine prefix în cuvântul *choregrafie* – χορεία (dans cântat coral în cerc)⁵⁷, de unde și termenul *choros* pentru cor + γοαφος (de la verbul a scrie). Dansul devine echivalentul vizual al etosului muzical și al semantismului textului poetic, convergență determinantă pentru expresia *triuna choreia* sau χορεία Μουσῶν (dansul Muzelor) cu sensul de contopire într-o *horă*.⁵⁸ Atât cântul, cât și rostirea erau articulate în funcție de succesiunea *mișcărilor, atitudinilor și gesturilor* sau, mai simplu, în funcție de succesiunea ritmică a *pașilor*. S-ar putea ca până la urmă anume dansul să reprezinte atât sursa, cât și nucleul triunității artistice grecești, el fiind pe parcurs asimilat muzicii și, ulterior, ambele intrând sub auspiciile poeziei. Atrage atenția faptul că organizarea metricii poetice are ca unitate primară *piciorul* de vers, cu succesiunea accentelor tari și slabe, iar un vers pare a fi mai degrabă o reprezentare mediată lexical a unei succesiuni regulate de *pași*. Iar poezia nu-și găsește o altă explicație plauzibilă decât ca rostire însoțitoare a unui dans.⁵⁹ Văzut prin specificul fiziologiei corporale (în opoziție cu cea a vocii), dansul este asociat, pe de o parte, cu gimnastica, iar pe de altă parte cu lupta (competiția), toate trei putând fi definite ca subspecii (și arte) ale coregrafiei.⁶⁰ Rațiunea primordială a acestor activități rezidă în edificarea echilibrului între suflet și corp,

⁵⁷ „[...] în cel mai direct mod horeia se referă la dans, la o mișcare concret modelată care pot fi expusă de o planeta, precum și de un cor de dansatori; dar, la fel ca mousike originală, ea (horeia) face aproape întotdeauna această referință sub domeniul de aplicare al unui text poetic, adică se referă la dans și cântec, la dans la care se articulează sub puterea poeziei și a poetului.”, în: A. P. David, *The Dance of the Muses: Choral Theory and Ancient Greek Poetics*, Oxford: Oxford University Press, 2006, p. 22.

⁵⁸ Termenul are echivalent în mai multe limbi învecinate cu spațiul grecesc sau provenind din cultura greacă: *horă* (România), *horo* (Bulgaria) sau *horovod* (Rusia).

⁵⁹ „Substanța compoziției poetice la grecii antici este înrădăcinată în substanța fizică a dansului. Dinamismul versului antic s-a născut prin interconectarea între ritmul resimțit în vigoarea măsurată a pașilor de dans și, pe de altă parte, în armonia a cărei instrument este vocea umană și al cărei material este melodia de accentuare a cuvintelor grecești în ordinea lor flexibilă.” (p. 22). Astfel, structura hexametrelui antic nu mai poate fi interpretată drept o abstracțiune dată prin tradiție, iar demonstrația provenienței coregrafice completează veriga lipsă în articularea unei genealogii plauzibile. A se vedea demonstrația acestei ipoteze incitante în A. P. David, *op. cit.*, p. 22.

⁶⁰ „Enumerând părțile gimnasticii, Platon consideră că aceasta are două ramuri esențiale: lupta (πάλη) și dansul (ὄρχησις), care completează ciclul edu-

deoarece până la urmă corpul găzduiește sufletul, mintea și vocea, și de a cărui funcționare armonioasă depinde bunul mers al celorlalte. Intelectualii trebuie să acorde o atenție cuvenită gimnasticii, pe când cei preocupați de dezvoltarea trupului trebuie să cultive artele și filosofia. Știința dansului, ca *artă*, rezidă în ideea unei *mișcări* regulate comune sunetelor (muzicale), trupului și sufletului. Anume din această mișcare *triunitară* provin entuziasmul și veselie. „Într-o definiție ce reflectă aproape în mod direct jocurile de cuvinte din *Cratylus* și care poate fi o reminiscență, Platon afirmă că termenul *dans* (χορός) este înrudit cu termenul *veselie* (χαρά).”⁶¹ Pătruns de mișcare este și întreg universul, iar analogia imitativă între *hora* (*choreia*) corpurilor umane și *hora* sau revoluția corpurilor cerești relevă descendența religioasă a practicilor coregrafice. Practicarea dansului urmărește și un scop curativ – κάθαρσις –, prin restabilirea echilibrului necesar între trup și suflet, iar dansul cu arme (sub patronatul Atenei) urmărește amplificarea vigoriei necesare luptei.⁶² Întemeiat pe echilibru și măsură ca norme inviolabile, dansul exercită cel puțin trei funcții: „el este expresia bucuriei și a omagiului religios, formarea corpurilor frumoase și formarea spiritelor echilibrate”.⁶³

În concluzie, arta și știința dansului la grecii antici se prezintă ca o tradiție completă, fiind dimensionată atât pe criteriul genurilor constitutive, cât și pe un criteriu de sinteză, moral-estetic.

Dacă ne plasăm din punctul de vedere al mijloacelor de expresie utilizate de către dansatori, ne aflăm în prezența a patru tipuri de dansuri: tipul *procesional*, esențialmente grav, ce convine cultului, dominat de sentimentul religios; tipul *mimetic*, ce exprimă sau imită o atitudine umană într-o împrejurare dată; tipul de dans *cinetic*, care exprimă nu numai lumea interioară prin gesturi, subordonate revoluției generale a corpului, dar recunoaște deopotrivă primatul celui din urmă; este vorba despre tipul de dans în care triumfă virtuozitatea executantului. Dexteritatea, echilibrul, private de expresie și de orice semnificație spirituală, ci considerate doar

cației corporale și garantează frumusețea, sănătatea și agilitatea tinerilor.”, in: Moutropoulos, *op. cit.*, p. 161.

⁶¹ Moutsopoulos, *op. cit.*, p. 140.

⁶² Este de remarcat faptul că educația nobiliară europeană modernă pune un puternic accent pe educația corpului și sufletului anume în accepțiunea antică grecească prin disciplinele *dansului de societate*, *echitației* și *scrimii*. Toate trei se referă la controlul corpului, însă de fiecare dată într-o interacțiune controlată sufletește și moral cu *alteritatea* în scopul stabilirii un canal de comunicare.

⁶³ Moutsopoulos, *op. cit.*, p. 146.

ca mijloace de realizare a unor mișcări dificile în scopul distrării spectatorilor, vor fi întâlnite, în cele din urmă, în dansurile de un al patrulea tip, numit *acrobatic*.⁶⁴

La rândul lor, aceste patru genuri ale coregrafiei antice sunt sistematizate în funcție de conținuturile pe care le degajă și de înrâurirea pe care o exercită. Există astfel două tipuri fundamentale: (1) arta *serioasă* a dansului și (2) dansul *bufon*, cea dintâi exprimând (grațios) armonia și binele prin intermediul unor corpuri frumoase, pe când al doilea tip exprimă (grotesc) abuz și ridiculizare a vieții, pe care o imită prin intermediul unor corpuri mai puțin frumoase, stând astfel de partea răului, fie că este vorba despre complexitatea acrobatică – tehnica de dragul tehnicii (contorsioniști și saltimbanci), fie despre „maimuțarea” dezarticulată de bâlci (histrioni). Separația între efectul de sănătate psihică și imoralitate este trasată cu cea mai mare precizie și fidelitate față de norma integrității morale și a sănătății fizice și sufletești a individului uman. Această departajare se impune drept una arhetipală, deoarece nu sunt dificil de detectat paralelisme între concepția antică și practicile coregrafice contemporane, divizibile în arta înaltă a baletului clasic sau experimental, de partea frumosului, și cultura maselor practică în discoteci și cluburi, pur comercială, neavând nimic de a face cu arta sau cu morala și evoluând sub imperiul consumului, sexualității și drogurilor.

Comentariul 6

Începutul secolului al XX-lea cunoaște un puternic reviriment al concepției dansului antic și în general al interesului pentru arta Antichității grecești, spre exemplu, prin impulsul dat de *Nașterea tragediei* (1872) a lui Friedrich Nietzsche (1844-1900). Puternic influențată de această scriere, dansatoarea și coregrafa americană Isadora Duncan (1877-1927) întreprinde o reconceptualizare a coregrafiei din operele *Ifigenia în Aulida* (1774) și *Ifigenia în Taurida* (1779), precum și din *Orfeu și Euridice* (variantele franceză, 1774) aparținând lui Chr. W. Gluck (1714-1787). Concomitent evoluează antrepriza *Baletele Ruse* (1909-1929) a lui Serghei Diaghilev (1872-1929),

⁶⁴ *Ibid.*, p. 166.

unde evoluează balerini și coregrafi precum Vațlav Nijinski (1889-1950), Mihail Fokin (1880-1942), Serge Lifar (1905-1986), Leonid Miasin (1895-1979), George Balanchine (1904-1983), Ana Pavlova (1881-1931), Tamara Karsavina (1885-1978), Ida Rubinstein (1883-1960), Olga Spessivțeva (1895-1991) sau Bronislava Nijinska (1891-1972), iar montările cu subiecte antice sau păgâne abundă. Dansatori precum Nijinski, Miasin, Lifar, Fokin sau Balanchine se impun și în ipostaza de coregrafi, într-o serie de montări cu apelaarea unei Antichități imaginare: baletul *Narcisse* (1911), pe muzica lui Nikolai Cerepnin (1872-1945), baletul *Daphnis et Chloé* (montat în 1912) de Maurice Ravel (1875-1937) sau *Les Sylphides* (montat în 1909), după muzica suitei *Chopiniana*, op. 46, de Aleksander Glazunov (1865-1936), toate patru în coregrafia lui Fokin; varianta coregrafică pentru *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy (1862-1918) și baletul *Sacre du Printemps* (29 mai 1913) de Igor Stravinski, ambele montate de Nijinski (1912); baletul *Apollo Musagète* de Igor Stravinski, în coregrafia lui Balanchine (1928). În contemporaneitate, coregrafa germană Pina Baush (1940-2009) preia de la Isadora Duncan conceptul de libertate a corpului, în sensul primar al expresiei – vocabularul mișcărilor este generat de dansatorii înșiși –, continuând pe direcția trasată prin conceptul de *Ausdruckstanz* (dans expresiv).⁶⁵ Importante sunt coreografiile pentru *Ifigenia în Taurida* și *Orfeu și Euridice* a lui Gluck (ca o moștenire de la Isadora Duncan) și, de asemenea, *Sacre du Printemps* de Stravinski, pe care Pina le montează în 1973 (*Ifigenia*) și, respectiv, în 1975 (*Orfeu* și *Sacre*). Același concept de corp liber îl dezvoltă și coregrafi ca Doris Humphrey (1895-1958), Martha Graham (1894-1991) și Merce Cunningham (1919-2009).

Comentariul 7

Cultura creștină a începutului de Ev Mediu preia structura, însă nu și spiritul schemei culturale grecești. Noul model al civilizației europene își situează istoria între Creație și Apocalipsă, prefigurându-i câmpul și limitele temporale încă înainte ca aceasta din urmă să se fi întâmplat. Referentul suprem rămâne a fi același

⁶⁵ Alessandra Zanobi, *From Duncan to Bausch with Iphigenia*, in: Fiona Macintosh (ed.), *op. cit.*, p. 250.

Logos al grecilor, însă reformulat în imaginea lui Dumnezeu ca „agent demiurgic”, din a cărui *rostire/cuvânt (logos)* ia naștere Cartea, garant și legitimare a realității fizice obiective. Coerența și coeziunea lumii create, una imperfectă prin materialitatea ei și, ca efect al păcatului primordial (inexistent în religia păgână), sunt asigurate printr-un tip de atitudine recunoscător-obedientă față de norma divină, dar și printr-o frică de pedeapsă pentru cea mai mică abateră de la norma Cărții, și astfel de la bunăvoința lui Dumnezeu. Schema mimetică este reluată întocmai. Verticala valorică este gândită ca opoziție ontologică între Infernul haosului (absența normei) și Paradisul ordinii (omnisciența normei), undeva la mijloc fiind situat Purgatoriul, instanța reevaluativă, descrisă de Dante în celebrul lui poem. Importanța muzicii rămâne decisivă în concepția dramei liturgice, ca proiecție ritualizată a „reprezentăției sacre”, cu funcția de narare (ca în teatrul antic) mai degrabă decât de prezentificare (ca în misterele antice), ceea ce o apropie mai mult de genul tragediei antice decât de ritualurile sacre (tradițiile misterelor orfice, ale lui Dionysos, de la Eleusis sau de la Delphi). Numitorul comun al narațiunii mitologice rămâne același, însă de această dată reformulat în termenii mitologiei biblice. Scopul final al purificării (catharsis) este prezent și el, eliminarea patimilor la greci fiind reluată ca o curățare de păcate, proiecții ale greșelii adamice. Relația cu textul rămâne una sincretică, hegemonia fiind deținută, ca și la greci, de articularea textului liturgic fixat prin tradiție drept unul canonic: lungimea frazei muzicale este definită de lungimea unui vers. Organizarea sonoră conservă și ea ambele tipologii: sintactică – monodia – și tonală – sistemul modurilor antice grecești –, însă redefinindu-le drept moduri bisericești. La nivelul genurilor este reținută opțiunea antică pentru vocalitate în defavoarea instrumentalității. Ca etos și conținut, este conservat genul imnic, reluat prin multiple trepte de mediere, în special prin prin psalmodia ebraică, în forma coralului stabilizat prin tradiție în tipologia canonică a cântării gregoriene.

Din Evul Mediu timpuriu și până spre sfârșitul Renașterii, percepția muzicii rămâne puternic înrădăcinată de concepțiile antice. Așa cum arată Brian R. Cates,

În a lui *De institutione musica* (Fundamentele muzicii), Boethius (480-524 d.H.) [...] a revizitat ideile pitagoreice, platonice și aristotelice ale *cosmosului* și *antroposului*, postulând că există trei niveluri de ierarhie a muzicii:

(de sus în jos) *musica mundana* (raționalizarea matematică a universului), *musica humana* (corpul și sufletul uman în armonie) și *musica instrumentalis* (muzica percepută fizic). Este curios faptul că aceste trei ierarhii ale muzicii împreună conțin totalitatea dispozițiilor grecilor antici spre muzică. *Musica mundana* poate fi comparată cu Pitagora, *Musica humana* cu Platon și *musica instrumentalis* cu Aristotel.⁶⁶

Nucleul culturii antice grecești se impune în egală măsură drept origine și referent cu valoare arhetipală pentru tot restul evoluției culturii muzicale europene. Din triunitatea dansului, muzicii și poeziei – χορεία, dans cântat coral –, în etapele ulterioare este selectată semnificația cântării vocale corale, definitorie pentru mai multe secole care au urmat. Cultura muzicală oficială (religioasă) a Evului Mediu este una a vocalității corale monodice, Renașterea muzicală continuă cu vocalitatea corală polifonică; reorientarea înspre operă – miza pe monodie acompaniată – este înfăptuită prin proiectul restaurativ al Cameratei florentine, cu referire la tragedia antică greacă, iar barocul muzical (ca și cel pur teatral-dramatic) excelează, deja în genul de operă, printr-o spectaculoasă resuscitare a subiectelor mitogice antice grecești, proces care durează până spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, prin creația lui Gluck. Astfel, întreaga evoluție a artei muzicale în Europa ar putea fi reprezentată prin două atitudini opozitive: (1) preluarea „obedientă” (Evul Mediu), entuziast-fetișizantă (Renașterea) sau concurențială (Barocul și reforma deja clasicistă a operei la Gluck) a corpusului de doctrine muzicale antice sau (2) încercarea de desprindere și îndepărtare de acestea prin elaborarea unui corp doctrinar propriu, original (clasicismul muzical vienez și romantismul). Odată cu modernismul atonal (Noua școală vieneză) al începutului de secol XX, chiar și intens mediat, spectrul Antichității revine în numeralitatea de ordin structural a gândirii dodecafonic-seriale la Arnold Schönberg și ca un ecou modernist tardiv în stocastismul bazat pe calcul probabilistic la Iannis Xenakis (compozitor de origine greacă). În ordinea temelor și conținuturilor, este de remarcat o multiplă resuscitare a narațiunii oedipiene: arhetipul lui Sigmund Freud, opera lui George Enescu și oratoriul lui Igor Stravinski. O reală depășire a prototipului antic va

⁶⁶ Brian R. Cates, *On the Power of Music: Using Cosmos and 'Anthropos' to Articulate a Holistic Approach to Discussing the Power of Music*, in: *Musical Offerings*, vol. 4, nr. 1, spring 2013, p. 35.

fi realizată doar prin emergența postmodernismului, când ideea de normă va fi supusă unei implacabile fragmentări. Concomitent însă, și paradoxal, imperativul postmodern al recuperării va duce la reînvierea interesului pentru Antichitatea greacă, prin noi studii și noi ipoteze, prin noi tehnici de cercetare și restaurare a realităților originare, începând cu problematica existenței cotidiene și terminând cu religia, știința și arta primei etape a culturii muzicale europene.

A doua ipoteză. Pragmatismul canonului muzical medieval creștin

AL DOILEA CONTEXT CANONIC ÎL identificăm în activitatea papei Grigore I (cca 540-604), în special dacă ne gândim la „cântările bisericești selectate, canonizate și distribuite în limitele anului bisericesc, care au constituit în timpul vieții lui (cel puțin din inițiativa acestuia) o culegere oficială – antifonarul. Melodiile corale care au intrat (în această culegere) au primit denumirea de *c o r a l g r e g o r i a n* și au devenit baza cântării religioase a Bisericii Catolice”.⁶⁷

Detaliile referitoare atât la motivele, cât și la modul în care această reformă unificatoare (și totalizatoare) a fost înfăptuită relevă importanța decisivă pe care au avut-o rațiunile politice, ideologice și instituționale.⁶⁸ Pe fondul consolidării Bisericii Catolice și al extinderii influenței acesteia, problema ritualului liturgic și, pentru început, a conținutului său textual s-a pus cu toată acuitatea, vizându-se soluționarea a cel puțin două nevoi stringente: (1) acoperirea sărbătorilor anului liturgic și (2) omogenizarea textelor și cântărilor, prin eliminarea elementelor concurențiale cântului roman (cântarea ambroziană de la Milano, cea mozarabă sau vizigotă de la Toledo, cea galicană din Franța sau cea celtică din țăările Nordului anglo-saxon – Anglia și Irlanda) și a elementelor instabile (improvizatorice) ale culturii orale.

Determinantă în această situație apare pretenția Bisericii Catolice la universalism, cel puțin în aria Europei medievale, unde exista

⁶⁷ Tatiana Livanova, *История западноевропейской музыки до 1789 года* [Istoria muzicii Europei Occidentale până în 1789], Moskva: Muzika, 1983, vol. I, p. 33.

⁶⁸ Pentru o imagine detaliată a vremii și personalității lui Grigore cel Mare, a se vedea Robert Austin Markus, *Gregory the Great and His World*, Cambridge-New York/Melbourne: Cambridge University Press, 1997.

un rit creștin oriental de limbă greacă, cu puternice influențe ale tradițiilor muzicale locale. Problema unui repertoriu referențial devenea, astfel, una vitală în această competiție în care omogenizarea și standardizarea repertoriului liturgic defineau, implicit, puterea de propagare și înrâurire a maselor de credincioși și, nu în ultimul rând, supraviețuirea Bisericii Catolice ca instituție.

Consecințele urmărite erau cel puțin două: a) unificarea întregului spațiu european sub oblăduirea unei singure biserici, prin implementarea unui ritual liturgic standardizat, și b) asigurarea perenității ritului catolic și a inviolabilității repertoriului deja selectat și consfințit. Efortul papei Grigore I s-a concentrat pe compilarea unui repertoriu de texte (și cântări) bisericești, *Antifonarul gregorian* (*Antiphonarium cento*), care există și în prezent drept sursă și referent canonic.

Însă modelul liturghiei gregoriene nu s-a impus chiar atât de ușor și atât de simplu. Pentru a-l impune, de exemplu, în Gallia, a fost nevoie de intervenția lui Carol cel Mare (748-814), acțiune întreprinsă, evident, cu aceleași scopuri de unificare spirituală, însă în limitele unui proiect imperial. Tradiția mozarabă din Spania rezistă până în secolul al XI-lea, când prin decret regal (Alfonso de Castilia) este impus cântul gregorian. La Milano, cântarea ambroziană rezistă și astăzi.⁶⁹

Această acțiune a papei Grigore I (ulterior sanctificat) reprezintă, în opinia noastră, o primă situație relevantă în ceea ce privește configurarea, legitimarea și legiferarea unei concepții canonice care a înrâurit și determinat definiția modernă a conceptului de canon, dar și a procedurii de canonizare. Ca schemă de principiu și procedură, formularea, justificarea și implementarea cântărilor liturgice de rit catolic sunt asemănătoare până la nivel de detaliu cu modul în care romanticii europeni ai secolului al XIX-lea canonizează creația clasicilor vienezi și privilegiază în special figura lui Ludwig van Beethoven ca referent legitimator.

Aici deja am putea efectua o diferențiere între formularea canonului și practicarea acestuia (ca atitudine). Modelul antic al canonului afișează o formă constitutivă de natură estetică a *techné*-ului filosofic și artistic (drept set de prescripții cu aplicabilitate în arhitectură, sculptură și muzică).

⁶⁹ Drimba, *Istoria culturii și civilizației*, București, Editura Saeculum I.O., 1998, p. 152.

Varianta medievală afișează o concepție formulată în termeni mult mai realiști și pragmatici. Standardizarea (stabilizarea și echilibrarea prin eliminarea diferenței) este implementată ca instrument de extindere a influenței (controlul și manipularea sunt implicite), iar consfințirea (canonizarea propriu-zisă) este impusă drept mijloc al perpetuării.

De asemenea, accentul pus pe privilegierea surselor scrise în detrimentul celor orale (eliminarea elementelor instabile), selecția, organizarea și integrarea unui corpus de texte (muzicale) referențiale, în care Scriptura servește ca model și legitimarea instituțională, ideologică și, implicit, politică, prin raportarea la o sursă referențială, toate aceste elemente impun canonul gregorian drept un prim model al canonului modern (prin opoziție cu contextul antic) *stricto sensu*. După aproximativ treisprezece secole, gândirea romantică procedează în limitele aceluiași model procedural.

Un ecou tardiv al acestui context canonic, autoritarist în esența sa ca atitudine, însă nelipsit și de o anumită tentă nostalgică, a fost decizia luată de papa Pius al X-lea (1903-1914) în ceea ce privește restaurarea statutului oficial al cântului gregorian în Biserica Catolică. La trei luni de la sanctificarea sa, înaltul pontif publică enciclica (*motu proprio*) *Tra le sollecitudini*. Lucrările clasice și baroce fiind un timp îndelungat favorizate în detrimentul cântării gregoriene în muzica bisericească, papa anunță întoarcerea la stilurile muzicale timpurii.

Comentariul 1

O alăturare a Antichității și Evului Mediu în calitatea lor de spații istorice definibile prin specificul tipologiilor de mentalitate colectivă sau al gândirii artistice, relevă insuficiența și chiar inoperanța expresiei *etapă stilistică*. Dată fiind considerabila întindere cronologică – în jur de zece secole de Antichitate (europeană), sec. VI î.H. până în 476 d.Hr. și aproximativ tot atâtea ale Evului Mediu, 476-1450 d.H. –, dar și din pricina complexității „genealogice” extreme (cu ramificații în culturi ale Asiei – axa Sumer-Israel – și ale Africii – Egipt), nu poate fi vorba despre aplicarea unui termen ca *stil*, chiar dacă s-ar lua în considerare și diferențele între accepțiunile antică, medievală sau deja moderne, cu început în Renaștere, și atingând accepția contemporană în romantismul secolului XIX. În fapt, este vorba mai degrabă despre o aplicare retroversivă a definiției romantice întregului traiect

evolutiv al muzicii europene, ceea ce distorsionează imaginea fiecărui habitat istoric particular, deviindu-l de la sensurile proprii.

O sintagmă mult mai potrivită, incomparabil mai încăpătoare și reprezentativă pentru sensurile tari ale acestor două perioade istorice mari, este expresia *bazin canonic*.⁷⁰ Astfel, putem imagina Antichitatea întâi de toate în concordanță cu propria ei accepție a termenului *canon*, ca model al normei, armoniei și proporțiilor juste, termenul de *stil* fiind aplicabil ca formă de particularizare a canonului sau ca sub-specie canonică⁷¹: în dramaturgie (Eschil – epic, Sofocle – dramatic, Euripide – liric, Aristofan – comic), în arhitectură (ordinea sau stilurile doric, ionic și corintic) sau în matematica muzicii și universului (Pitagora – intervalele, modurile, muzica universului). Într-un alt sens, evaluarea diferenței specifice tari între Antichitate și Ev Mediu poate fi realizată prin comparația canonului antic, de substanță mistic-numerică, și a canonului medieval, de substanță sacră-religioasă. Aceeași comparație, însă realizată prin intermediul conceptului de *stil*, ar releva, în cel mai bun caz, o diferență specifică slabă.

Comentariul 2

Spre deosebire de cultura *statică* a Antichității, *dinamismul* Evului Mediu se impune ca factor determinant al unei mutații petrecute într-o perioadă de acumulare cuprinsă între limitele convenționale ale reformei gregorienne și, respectiv, ale Renașterii carolingiene,

⁷⁰ Diferența între *stil* și *canon* este definibilă prin relevanța și orientarea semantică diferită. Astfel, *stilul* poate fi înțeles prin producerea unui *inconfundabil tipologic* (identitate), pe când *canonul* este asociat cu *referențialitatea* și *exemplaritatea valorică*.

⁷¹ Ca și concept, *stilul* devine unul autonom de abia în romantismul secolului al XIX-lea, emancipându-se din domeniul retoricii și astfel scăpând de statutul său subordonat, de instrument de particularizare a dominantei conceptuale. În aceste două *bazine canonice* europene – Antichitatea greco-romană și Evul Mediu creștin –, *stilul* apare ca o sub-specie în cadrul gândirii de tip *retoric*. Iar dacă *stilul* se emancipează, până la urmă, de statutul său de constituent retoric începând cu perioada romantismului muzical o dată cu gândirea beethoveniană de tip *organic*, el își păstrează, totuși, funcția de sub-specie, însă de această dată a *canonului muzical* până spre sfârșitul anilor '60 ai secolului XX. Emergența post-modernității relevă substanța metanarativă a conceptului de *stil*, ceea ce determină transformarea lui în categorie a „muzeului muzical”. A se vedea în acest sens: Oleg Garaz, *Teoria și fenomenul compresiei stilistice*, revista Muzica, 2-3/2013.

din care a rezultat inventarea *notației muzicale*⁷². Efervescenta generativă care duce la formularea concepției europene de notație muzicală ar putea fi cuprinsă între limitele activității a doi călugări benedictini, Hucbald (840-930) și, respectiv, Guido d'Arezzo (991-1033). Deplasarea accentului de prioritate de pe funcțiile *mne-monică* și *orală* pe cele *vizuală* și *scriptică* au generat un quantum de libertate (imaginativă și, implicit, creativă) care în final a dus la apariția figurii *compozitorului* în calitatea lui de autor al *partiturii*.

Spre deosebire de figura interpretului ca operator al codurilor mnemonice, compozitorul este un operator *scriptic*, cu o miză aproape exclusivă pe vizualitate. Reformularea mnemonicului în vizual produce mutația de la *liniaritatea orizontală* a gândirii muzicale *monodice*, a unei singure linii melodice – exclusivism mnemonic – înspre *polifonică verticală* a mai multor monodii simultaneizate – exclusivism grafic –, cu consecințe incalculabile în ceea ce privește atât cantitatea, cât și calitatea soluțiilor posibile.

Notarea grafică a oferit și posibilitatea de punere împreună, într-o simultaneitate verticală, a tuturor partidelor vocale până în acel moment notate separat, chiar dacă și în aceeași pagină. În plus, vizibilitatea imaginii grafice a sonorității a permis un salt exponențial în ceea ce privește complexitatea structurală a muzicii imaginate. Posibilul imaginativ și creativ nu mai este formulat în termenii capacității mnemonice, ci în limitele posibilului de realizat la modul grafic. Se relevă, astfel, o altă mutație calitativă majoră: de la asimilarea mnemonică a unor standarde melodice, ca forme fixe și fixate printr-o tradiție respectată cu strictețe, înspre posibilitatea de a desena muzica în orice configurație pe care o permitea imaginea. Iar dacă notația este inventată pentru a ușura și a simplifica sarcina memorării și a transmiterii într-o formă cât mai fidelă a unei tradiții, odată cu inventarea notației raportul se inversează și sonoritatea însăși este concepută pornind de la posibilitățile oferite de procedeul notării. Efectul acestei mutații a fost asemănător unei explozii în ceea ce privește posibilitatea de a realiza

⁷² A se vedea în acest sens: Charles M. Atkinson, *The Critical Nexus: Tone System, Mode, and Notation in Early Medieval Music*, New York: Oxford University Press, 2009, și Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music: 900-1600*, Cambridge-Massachusetts: The Mediaeval Academy of America, 1953. O abordare inedită este formulată în monografia *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 2005, de Anna Maria Busse Berger.

o creștere progresivă a complexității structurale, practicarea diversificării prin noi și noi concepții tehnic-expresive, dar și amplificarea cantității de lucrări scrise, precum și multiplicarea și răspândirea acestora. De la interpret ca moștenitor și păstrător al unei tradiții sacrosancte, postat categoric cu fața înspre un trecut venerabil, inventarea notației produce figura compozitorului ca inventator al noutății, la fel de categoric orientat spre viitor.

Astfel, termenul *invenție*, de neimaginat într-un context bazat pe *tradițional, oral, anonim* și *mnemonic*, se impune drept cheie de lectură pentru ceea ce a urmat după secolul XI: *inventarea* notației muzicale fixează funcția de *inventator* al noutății pe figura operatorului scriptural care este compozitorul. Notarea muzicii ca un întreg, notă după notă, de această dată ca *lucrare, compoziție* și *operă*, care odată fixată poate fi reprodusă fidel chiar și după secole de așteptare pe raftul unei biblioteci; abordarea textului muzical notat într-un număr, practic, infinit de reluări; posibilitatea de vizualizare a întregului și de intervenție cu schimbări sau completări pe oricare segment al acestuia; libertatea vizualizării instantanee a oricărui fragment de text muzical, până la cel mai mic detaliu; eventualitatea unei evaluări comparative și a unei extrapolări în vederea racordării cât mai fidele la imaginarea generativă – toate aceste mutații au produs deschiderea unor orizonturi creative de o inimaginabilă până atunci profunzime și diversitate, care au definit diferența specifică a culturii muzicale europene în comparație atât cu propriul trecut (Antichitatea greco-romană), cât și cu tradițiile altor spații (lumile tradițiilor extraeuropene – arabă, chineză și indiană).

Comentariul 3

Figura compozitorului, la rândul ei, a determinat o mutație în imaginea câmpului gândirii și practicilor muzicale, mai ales la nivelul constituenților specifici și al dinamismului lor relațional. Indispensabilă compozitorului îi este propria lui *operă, lucrare* și *compoziție* deopotrivă, fiecare termen cu accentul specific pus pe o etapă a acțiunii generative a *inventatorului*: *lucrarea* ca o consecință a acțiunii de *inventare*, *compoziția* ca punere grafică împreună – *com-poziția* – a elementelor grafice ca analogii vizuale ale imaginilor intuitive sonore și *opera* ca formă finalizată a procedurii de operare cu grafemele sonore. Transmiterea cunoașterii

acumulate nu mai este limitată de transmiterea nemijlocită, pe calea memorării de la maestru la discipol, ci printr-o redefinire a acesteia: meseria de compozitor va fi însușită prin emulația modelelor deja notate și reproductibile. Ca produs al compozitorului, partitura se impune ca o determinantă și un referent exclusiv al interpretării, ca un referent formativ în procesul de învățare prin imitare a meșteșugului de compozitor, dar și ca un referent valoric, într-un dublu sens: ca parte a unei moșteniri, cu eventualitatea transmiterii de la o generație de artiști la alta, sau ca referent evaluativ în vederea realizării unei comparații între lucrări aparținând aceluiași compozitor sau unor compozitorilor din generații diferite. Nu întâmplător, concomitent cu răspândirea notației muzicale emerge și conceptul de învățământ muzical, atașat de apariția conceptului și instituției universitare⁷³.

În cazul unor legături de continuitate, cu transmiterea certă a unei concepții clar formulate care în timp devine, la rândul ei, tradiție, poate fi vorba despre concepția școlii de *compoziție*. Astfel, este și firesc ca după definitivarea procesului de formulare a notației muzicale – la începutul secolului XI –, să nu întârzie prea mult și apariția Școlii de la Notre-Dame (în a doua jumătate a secolului XII), prin cei doi exponenți ai săi – preoții Leoninus (1150-1201) și Perotinus (1160-1230), numit Magnificul.⁷⁴ În același timp, emergența figurii compozitorului o putem constata deja prin activitatea călugărului de la mănăstirea Saint-Gall care a fost Notker (Notkerus Balbulus) (840-912), care scrie *Liber hymnorum* (între 881 și 887), o colecție de secvențe pe care el le numește *imnuri*. Astfel, exponenții Școlii de la Notre-Dame, chiar dacă ajung să fie considerați primii compozitori ai culturii europene, se situează, de fapt, la sfârșitul unui traiect inițiat, printre alții, și prin „compozițiile” monodice ale lui Notker, iar cei doi preoți francezi inaugurează, de fapt, următoarea etapă de evoluție a gândirii muzicale – evul polifonic.

⁷³ A se vedea în acest sens Louis Holtz și Olga Weijers (ed.), *L'enseignement des disciplines à la Faculté des arts (Paris et Oxford, XIII^e-XV^e siècle)*, Turnhout: Brepols, 1997; N. C. Carpenter, *Music in the Medieval and Renaissance Universities*, Norman: University of Oklahoma Press, 1958, și Anne-Zoé Rillon Marne, *La musique et les débuts de l'Université*, in: *Les débuts de l'enseignement universitaire à Paris (1200-1245 environ)*, Turnhout: Brepols Publishers, 2013, p. 373-386.

⁷⁴ Un ecou tardiv al acestui model de școală de compoziție cu accentul pus pe relația maestru-discipol îl găsim în modernismul începutului de secol XX – a doua școală vieneză: Schönberg (maestrul), Berg și Webern (discipolii).

Comentariul 4

Evul Mediu impune un prim model al antinomiei *antic-modern*, care pentru toată cultura muzicală europeană ulterioară se va impune în calitate de dominantă conceptuală și criteriu evaluativ în sens valoric: *Ars antiqua* (1170-1310) versus *Ars nova* (aprox. 1310-1377, anul morții lui Guillaume de Machaut). Definibilă și prin titulaturile de *ars veterum* și *ars vetus*, *Ars antiqua* adună sub propria „umbrelă”, pe lângă faimoșii reprezentanți ai Școlii de la Notre-Dame, Leoninus și Perotinus, o seamă de compozitori anonimi, precum și nume ca Petrus de Cruce (1260-1300), Franco de Cologne (cca 1215-cca 1270, autorul tratatului *Ars cantus mensurabilis*, cca 1260) sau Johannes de Garlandia (1270-1320, autorul tratatului *De Mensurabili Musica*, cca 1280).

O dublă diferențiere face teoreticianul, filosoful și matematicianul francez Johannes de Muris (cca 1290-cca 1351), în tratatul *Ars Novae Musicae* (1319/'20): (a) diferențierea Școlii de Notre-Dame (1170-cca 1250) de *Ars antiqua* (cca 1250-1310), considerând începutul celei din urmă doar de la Franco de Cologne (genul de motet franconian) și (b) diferențierea stilului *Ars antiqua* de *Ars nova*, prin reformularea teoretică realizată în tratatul *Ars nova notandi* (cca 1322) de Philippe de Vitry.⁷⁵

Disputa referitoare la valorile *vechi* în opoziție cu cele *noi* nu a fost lipsită și de o anumită violență, stârnită de Jacques de Liège (1260-cca 1330), teoretician al muzicii franco-flamand, în tratatul *Speculum musicae* (cca 1320). Chiar prin atributele pe care le folosește – *musica modesta* pentru *Ars antiqua* și *musica lasciva* pentru *Ars nova*, savantul își declară cu fermitate opțiunea pentru valorile tradiționale, regăsindu-se, peste secole, de partea lui Gioseffo Zarlino (1517-1590) în opoziție cu Vincenzo Galilei (1520-1591), de partea lui Giovanni Artusi (1540-1613) în opoziție cu Claudio Monteverdi (1567-1643), de partea lui Nicolas Boileau (1636-1711) în opoziție cu Charles Perrault (1628-1703), de partea lui Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) în opoziție cu Jean-Philippe Rameau (1683-1764), de partea neoclasicului și nostalgicului Johannes Brahms (1833-1897) în opoziție cu vizionarismul totalizator al lui Richard Wagner (1813-1883), de partea „retrogradului” Igor Stravinski (1882-1971)

⁷⁵ Pentru prima dată, referirea la titulatura *Ars Nova* în calitate de perioadă istorică a fost formulată de muzicologul german Johannes Wolf (1869-1947).

în opoziție cu „progresistului” Arnold Schönberg (1874-1951), protagoniștii privilegiați din celebra scriere a lui Theodor W. Adorno (1903-1969) *Philosophie der neuen Musik* (1949)

Chiar și numai din existența unei asemenea dispute în îndepărtatul și „urgisitul”⁷⁶ secol XIV putem deduce existența unui câmp al gândirii și practicilor muzicale deja articulat, complet – în sensul tare al termenului –, iar genealogia disputelor intelectual-artistice pe care o generează se impune drept una dintre dominantele culturii (muzicale) europene.

Comentariul 5

Între reforma gregoriană (sfârșitul sec. al VI-lea d.H.) și contextul în care cântul numit gregorian devine singura practică liturgică legitimă (după anul 800 d.H.) există o diferență majoră care poate fi înțeleasă doar în termeni de *ficțiune legitimizeatoare*.

Doar astfel poate fi înțeles procesul de canonizare al papei Grigore cel Mare (540-604) înfăptuit în perioada Renașterii carolingiene, cu două secole mai târziu. „Francii au început să numească acest cânt *gregorian*, după papa Grigore I (cca 540-604), care se presupune că a pus ordine în repertorii. Advertența termenului *gregorian* a fost mult timp disputată, începând cu anii 800 și în prezent mai mult ca oricând, însă termenul a persistat”.⁷⁷ Formularea retroversivă a trecutului în termenii prezentului și în funcție de nevoile prezentului (standardizarea serviciului liturgic) și încărcarea lui retroactivă cu sensuri pe care nu a avut cum să le dețină la origini se impun ca un model al procedurii canonice.

Comentariul 6

Nu a fost nimic muzical în întreprinderea papei Grigore cel Mare în acel sfârșit de secol VI. Începuturile culturii muzicale europene

⁷⁶ Termenul este preluat din titlul volumului *O oglindă îndepărtată: Urgisitul secol XIV* (București: Editura Politică, 1988), aparținând scriitoarei americane Barbara W. Tuchman (1912-1989), scriere în care este narată istoria Războiului de 100 de Ani (1337-1453).

⁷⁷ Richard L. Crocker, *A History of Musical Style*, New York: Dover Publications, Inc., 2013, p. 2.

ar fi putut fi determinate direct de faptul *scrierii*. Notarea, ordonarea și impunerea variantei romane a textelor liturgice drept standard pentru întreaga creștinătate europeană a reprezentat, de fapt, începutul oficial al afirmării unei noi culturi, diferite de cea a Antichității. Al doilea factor a fost inventarea între secolele IX și XI a notației muzicale, ca tehnică de fixare grafică a înălțimilor, diferită de cea neumatică, limitată la o generală și imprecisă reproducere scriptică a procesului de intonare. Problema notării cântărilor s-a pus cu toată acuitatea de abia în perioada Renașterii carolingiene, atunci când a devenit necesară standardizarea cântărilor propriu-zise, iar impunerea acestora drept exclusive pentru întreaga Europă se putea înfăptui doar prin intermediul unor surse scrise, în calitatea lor de referent și dovadă a conformității cu dogma și doctrina bisericii-hegemon, dar mai ales printr-un cadru administrativ funcțional, cel imperial, consolidat doar pe vremea lui Carol cel Mare.

Cuvântul-cheie este *control*, deoarece orice abatere de la canon putea fi identificată doar prin recursul la o sursă fixă, notată, în calitatea ei de formă justă. Controlul era exercitat și prin uniformizarea învățării din surse grafic-vizuale, una mult mai eficientă în comparație cu metoda oral-mnemonică, în virtutea posibilității de verificare și corijare imediată a abaterilor prin recursul la standardul notat, vizual, fix. Controlabile, au devenit atât imaginea trecutului, cât și configurația viitorului, deoarece sursele moștenite puteau fi redactate în funcție de noile dominante dogmatice și transmise următoarelor generații într-o formă organizată.

Astfel, începutul culturii muzicale europene este intim legat de formularea unui prim model canonic, pentru început unul *scriptic, literar și filologic*, pentru ca mai târziu, sub imperiul unor nevoi de natură *ideologică*, sub aceeași formă scriptică să poată fi supusă ordonării și standardizării și componenta pur muzicală. Iar saltul de la reproducerea *smerită* și *precisă* a dogmei canonice înspre afirmarea *necuminte* a creativității individuale a devenit posibil anume prin sporul de libertate imaginativă pe care, deloc surprinzător, l-a oferit inventarea notației muzicale.

Comentariul 7

Ca o concluzie la cazul cântului gregorian cel mai bine s-ar potrivi argumentarea nonconformistă a lui Richard Taruskin, care expune specificul problemei canonice sub forma unui pluralism cenzurat. În esență, procesul canonizării funcționează prin selectarea și extragerea unui element dintr-un ansamblu complex, privilegierea acestuia prin acordarea unui statut exclusiv și, în consecință, impunerea acestuia drept referent cu valoare absolută:

primul repertoriu occidental care va fi notat ca un corpus coerent de lucrări nu a fost doar sacru, ci și liturgic. Acesta a fost asimilat textelor latine oficiale ale cultului creștin occidental. A fost nu doar vocal, ci și monodic, ceea ce înseamnă că a fost cântat de soliști sau de cor la unison, fără acompaniament. Din suma acestor fapte este foarte simplu a se trage diverse concluzii false. Este ușor de presupus că în Occident muzica sacră a precedat muzica laică, cea liturgică a existat înainte să fi fost cea nonliturgică, cea vocală înaintea celei instrumentale, cea monodică (pe o singură voce) înaintea celei polifonice (plurivocale).

Dar cântul Bisericii Romane a fost doar unul dintre multele repertorii muzicale care au coexistat în Europa în urmă cu o mie de ani. Acesta este însă primul repertoriu pe care datorită notației îl putem studia în detaliu și astfel descrierea noastră trebuie inevitabil să înceapă cu el. Și totuși, din surse literare și picturale știm că în acea perioadă au existat o multitudine de muzici laice și instrumentale, precum și muzică religioasă noncreștină, și că aceste repertorii au istorii care merg mult înainte de începuturile cultului creștin. În plus, avem toate motivele să credem că o mare parte din muzica interpretată, vocal și instrumental, secole de-a rândul a fost polifonică, folosind un fel de armonie, contrapunct sau melodie acompaniată. Faptul că acest cânt liturgic roman din secolul al VIII-lea – *cantus* în latină, de la care avem cuvântul „chant” – a fost selectat pentru conservare într-o formă scrisă nu a ținut de un argument de ordin muzical sau implicând calitatea muzicală însăși. Privilegiul a apărut ca deja acordat din motive care nu au avut nimic de a face cu muzica. Nu va fi pentru ultima dată când astfel de factori „extramuzicali” vor juca un rol decisiv în imaginea noastră despre istoria muzicii. Această istorie, la fel cu istoria oricărei arte, este relatarea unei interacțiuni complexe și fascinante a unor influențe interne și externe.⁷⁸

⁷⁸ Richard Taruskin, *Music from the Earliest Notation to the Sixteenth Century* (Oxford History of Western Music), Oxford-New York, Oxford University Press, 2009, capitolul *Literacy*, p. 1-2. Textul este postat pe Internet la adresa: https://books.google.ro/books?id=iCKDKHjHjwwC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Comentariul 8

În mod uzual, în procesul de predare școlară, Evul Mediu muzical se divide în cel puțin trei etape sau, mai precis, bazine cano-nice net distincte, decurgând unele din celelalte, însă diferențiin-du-se conform antinomiei *vechi-nou* sau *antic-modern*.

(a) Bazinul temporal al cântului gregorian este divizibil în cel puțin trei perioade; ceea ce este cunoscut drept cântul liturgic ofi-cial al Bisericii Catolice (de rit roman) apare ca sinteză între mai multe tradiții – iudaică, bizantină și franco-romană, cu variante europene ulterioare precum cântul roman, galican, mozarab sau ambrosian. (a) Tradiția pornește aproximativ din secolul III d.H., ca realizare notabilă în evoluția cântului liturgic fiind considerată activitatea lui Aurelius Ambrosius, cunoscut drept Sf. Ambrozie (340-397 d.H.) care la 386 introduce practicarea cântului bisericesc la Milano. (b) După 590, papa Grigore I (re)organizează Schola Cantorum la Roma pentru instrucția cântăreților din corul papal și compilează *Antifonarul*. (c) Totul culminează cu acțiunea de cano-nizare în perioada Renașterii carolingiene a lui Grigore I drept părinte (în calitatea lui de editor, dar și de *compozitor* – ?!) al cân-tului care-i poartă numele (secolele IX-X); *stricto sensu*, ar putea fi vorba despre perioada cuprinsă între secolele V și X.

(b) Perioada *Ars antiqua*, prin care în mod general este înțeleasă, într-o primă fază, activitatea lui Leoninus (1150-1201) și a elevu-lui său Perotinus (1160-1230) – Școala de la Notre-Dame, a doua fază constând în dezvoltarea genului de motet, cu extensia tem-porală până în 1320.

(c) Perioada *Ars nova* începe cu *Roman de Fauvel* (în două volume scrise în 1310 și 1314 și care conțin 167 de fragmente muzicale), con-tinuă prin activitatea a doi compozitori italieni – Francesco Landini (1325-1397) și Johannes Cicconia (1370-1412) –, precum și a doi com-pozitori francezi – Philippe de Vitry (1291-1361) și Guillaume de Machaut (1300-1377). Denumirea de *Ars Nova* provine de la două titluri de tratate: *Ars novae musicae* de Johannes de Muris și *Ars nova notandi* de Philippe de Vitry. Sfârșitul perioadei *Ars nova* ar putea fi considerat data morții lui Guillaume de Machaut.

Renașterea muzicală începe în mod tradițional fie de la 1420 (Marc Signorile, *Art et propagande: Europe, Antiquité-XVII^e siècle*, Paris: Sulliver, 2012), fie de la 1450 (Richard L. Crocker, *A History*

of *Musical Style*, New York: Dover Publications, 2013), iar primii teoreticieni și compozitori autentici renascentiști – Johannes Tinctoris (1435-1511) și Franchinus Gaffurius (1451-1522), din aceeași generație cu Hieronimus Bosch (1450-1516), Leonardo da Vinci (1452-1519) și Josquin des Prés (1450-1521), nu par a avea de a face cu cele două date anterioare. Între 1377 (moartea lui Machaut) și 1420-’50 se cascadează un gol, umplut doar parțial de activitatea lui Cicconia – până în 1412 – și într-un mod complet prin cea a lui John Dunstable (1390-1453).

Este interesant de remarcat că perioada neacoperită decât cu un eufemism ca „*Ars nova* târzie” sau „perioadă manieristă”, coincide cu Marea Schismă a Occidentului (1378-1417), încheiată la Conciliul de la Konstanz (1414-1418), iar o identitate stilistică diferită de *Ars nova* o adoptă, printre alții, muzicienii francezi de la curtea papală de la Avignon. Repertoriile produse sunt repartizate într-un areal cuprins între Paris, Avignon, Aragon și Cipru, toate teritorii franceze, în această zonă intrând și Flandra cu Italia. Caracterizată prin complexitate și rafinament (subdiviziuni ritmice, proporții și sincopări), dar și printr-un evident caracter laic, această perioadă își primește numele de *Ars subtilior* (artă mai subtilă, cu o posibilă extensie superlativă – *subtilissima*) de la muzicoloaga germană Ursula Günther (1927-2006), care izolează termenul *subtilior* din două fraze extrase din *Tractatus de diversis figuris*, focalizat pe probleme de notație muzicală și aparținând teoreticianului și compozitorului Philipotto da Caserta (1360-1435), cu referire la „compozitorii care se îndepărtează de stilul motetelor din perioada *Ars nova* «post modum subtiliorem comparantes», plecând de la creația lui Machaut și avându-l ca referent cel puțin cronologic, și elaborează o «artem magis subtiliter»”. Moștenind de la Machaut genurile seculare provenite din *lai*, *ballada* polifonică, *rondeaux* și *virelais*, mai degrabă decât din tehnica motetului, mai mulți muzicieni, așa cum observă Willi Apel⁷⁹, s-au simțit atrași de textura contrapunctică liberă, de subtilitățile ritmice și de melodiile expresive din lucrările predecessorului francez, care purtau

⁷⁹ Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1974, p. 75. Este interesant de remarcat faptul că autorul dicționarului încă nu folosește expresia *Ars Subtilior*, ci mai degrabă insistă cu determinativul de școală manieristă, considerând-o astfel în virtutea tendinței înspre exagerare și suprarafinament.

semne ale unui înalt rafinament, de creativitate spontană și chiar de sensibilitate personală. Este vorba aici despre o primă generație post-Machaut – De Landes, Franciscus, Grimace, Pierre de Molins, Solage, Susay și Vaillant, cu o asiduă preocupare în elaborarea stilului *ballada* al lui Machaut. Mult mai complexă apare a fi această influență în lucrările unui grup subsecvent de compozitori: Matheus de Sancto Johanne, Goscalch, Hasprois și Olivier. În trenea lui Machaut mai continuă un al treilea grup, compus din Cuvelier, Egidius, Johannes de Alte Curie, Philippus de Caserta și Trebor. Cea mai avansată formă a orientării *Ars subtilior* ar putea fi exemplificată prin Jaquemin de Senleches, Rodericus și Zacharia, pentru ca ultimele forme ale acestui tip de gândire muzicală să mai fie practicate la Nicosia, capitala regelui Janus de Cipru (1398-1432).⁸⁰

Secolul al XIV-lea muzical se încheie în concomitența a două modele de substanță sintetică ale gândirii muzicale, fiecare cu propriul ei conținut și propria ofertă de potențial creativ pentru evoluția ulterioară a muzicii europene. Primul model este înfăptuit de compozitorii stilului *Ars subtilior*, printr-o constantă și extensivă lăcitare a unei estetici de substanță laică și a unei tehnici focalizate pe rafinamentul detaliului, implicând complexitate structurală și o inovație aparent „avangardistă”. S-ar putea afirma că *Ars subtilior* a reprezentat valorificarea până la ultimele consecințe a acelui fond conceptual rezidual de potențial nerealizat conținut în creația târzie a lui Machaut. Al doilea model propune, la rândul lui, o sinteză, formulată în exact aceiași termeni – resursele creației târzii a lui Machaut, cu miză pe imagistica laică și pe genul de *ballada*, însă procedural diferită. Este vorba despre creația lui Francesco Landini (1325-'97), care importă subtilitatea și rafinamentul francez (Machaut) în muzica italiană – adoptarea genului de *ballada* în defavoarea genurilor *caccia* și *madrigal* – și, împreună cu flamandul Johannes Cicconia (cca 1335-1411), contribuie la tranziția înspre emergența unei gândiri de tip renescentist, prin amestecul rafinamentului francez cu emotivitatea muzicii italiene.⁸¹ Procedura metisării, a aducerii de „sânge proaspăt” în intenția de a revitaliza o gândire muzicală încremenită în localism, a fost soluția câștigătoare.

⁸⁰ Nors S. Josephson, *Ars subtilior* (articol), in: *Grove's Dictionary on music and musicians* (ediția a II-a, revăzută în 2006, variantă electronică, p. 1979).

⁸¹ Apel, p. 75.

În virtutea faptului că Războiul de o Sută de Ani va continua până în 1453, și astfel în teritoriile franceze încă mai persistă o sensibilitate anglo-saxonă, peste „pânza” stilului *subtilior* se așterne *contenance angloise*⁸² – stilul englez. Printr-un poem al poetului de curte Martin Le Franc (1410-1461), numele stilului intră în uz, iar prin Guillaume Dufay (1400-1474) și Gilles Binchois (cca 1400-1460), ambii puternic influențați de concepția lucrărilor lui John Dunstable, stilul este practicat la curtea ducelui Filip al III-lea cel Bun, de Burgundia. Astfel, *contenance angloise* și începutul propriu-zis al Renașterii muzicale se întrepătrund într-un mod aproape insesizabil.⁸³

Cazul celor doi muzicologi care pun în circulația istoriografică termeni periodizanți precum *Ars nova* (Johannes Wolf) și *Ars subtilior* (Ursula Günther), rescriind astfel imaginea trecutului, deja reprezintă o tendință care își găsește un recul prin texte de substanță deconstructivistă ca *The Modern Invention of Medieval Music: Scholarship, Ideology, Performance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002) aparținând muzicologului britanic Daniel Leech-Wilkinson, precum și culegerea *Ars Nova: French and Italian Music in the Fourteenth Century* (Farnham: Ashgate, 2009), cu muzicologii americani John L. Nádas și Michael Scott Cuthbert ca editori. Drept model de analiză deconstructivistă și, mai ales, „dedoxificatoare” poate servi textul medievistei franceze Anne-Zoé Rillon Marne – „Émergence de la notion de nouveauté en musique: L’*Ars nova* en question”.⁸⁴ Atitudinea analitică este fundată pe neîncrederea în ceea ce s-ar putea numi „adevăruri istorice tari”; „carapacea” metanarativă se dizolvă, lăsând la vedere ceea ce s-ar putea să fi fost cursul real al evenimentelor.

Problema stilului *Ars nova* este abordată în dublu sens: sursa și, implicit, veridicitatea expresiei periodizante *Ars nova*; tehnica de extragere din context a unei expresii, izolarea și resemnificarea acesteia pentru a o atribui retroactiv în calitate de termen periodizant.

⁸² Crocker, *op. cit.*, p. 143.

⁸³ A se vedea comentariul detaliat al lui Richard Taruskin la adresa: <http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume1/actrade-9780195384819-div1-011011.xml>.

⁸⁴ În *Questions de style*, nr. 8, 2011, p. 1-12. Textul este postat pe Internet la adresa: <http://www.unicaen.fr/puc/revues/thl/questionsdestyle/www.unicaen.fr/services/puc/revues/thl/questionsdestyle/dossier8/textes/01Rillon.pdf>.

Mai întâi, este supus analizei chiar tratatul referențial al lui Vitry finalizat înspre anul 1322 – *Ars Novae Musicae*. După cum observă Rillon Marne, „tratat este un cuvânt mult prea mare pentru a desemna ceea ce în realitate a fost nu altceva decât un ansamblu compus din cinci fragmente extrase din manuscrise diferite. [...] Ceea ce ne parvine nu este un tratat, ci doar niște urme ale unui învățământ distribuit pe cale orală (într-un mod evident de către Philippe de Vitry). Aceste fragmente pun accent pe diverse aspecte, însă nu constituie un ansamblu teoretic organizat”.⁸⁵ Această stare de lucruri îi permite muzicologei americane Sarah Fuller să considere fragmentele mai degrabă drept „tratat-fantomă”.⁸⁶

Titulatura *Ars nova* este reținută de Edmond de Coussemaker (1805-1876), muzicolog, etnolog și editor al tratatelor de muzică din Evul Mediu, care în 1861 publică unul dintre cele cinci fragmente (Vat. 307). „Atunci când celelalte fragmente i-au fost alipite, titlul de *Ars Nova* a fost conservat pentru ediția completă a fragmentelor considerate drept tratat și, de asemenea, arborat drept cheie de lectură a textului.”⁸⁷ Următorul pas în implementarea titulaturii periodizante *Ars nova*, prin care se înțelege ansamblul de lucrări muzicale scrise în Franța secolului al XIV-lea, a fost întreprins de Johannes Wolf în *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904). Consfințirea termenului – pe care Rillon Marne îl consideră o „etichetă muzicologică” – se produce în 1955, în cadrul unui colocviu muzicologic de la Wégimont (Belgia), unde se întâlnesc cei mai mari specialiști în muzica medievală. Materialele acestei întruniri rămân un document relevant până în prezent, deoarece „ei sunt literalmente pe cale de a «face» istoria, decizând limitele temporale care vor servi ca titluri pentru capitolele din majoritatea manualelor folosite de mai multe generații de muzicologi”.⁸⁸

Realizarea decupajului temporal al unui repertoriu muzical al secolului al XIV-lea și organizarea acestuia în jurul expresiei periodizante *Ars nova* impun titulatura de *Ars antiqua* pentru repertoriile

⁸⁵ Anne-Zoé Rillon Marne, *op. cit.*, p. 3.

⁸⁶ Sarah Fuller, „A Phantom Treatise of the XIVth Century? The *Ars Nova*”, in: *Journal of Musicology*, IV, 1985-1986, p. 23-50; *apud.* Anne-Zoé Rillon Marne, *op. cit.*, p. 3.

⁸⁷ Rillon Marne, *op. cit.*, p. 4.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 4.

secolului al XIII-lea (în majoritatea lor motete și nume de compozitori precum Franco de Cologne și Petrus de Cruce), sub acest „acoperiș” intrând și producțiile muzicale de la început de secol – Școala de la Notre-Dame. De aici decurge și opoziția între *antici* și *moderni*, *vetus* și *nova*, opoziție care, în esență, nu corespunde realității și nu se justifică în ideea unei rupturi teoretice, iar după cum observă Anne-Zoé Rillon Marne, un asemenea cuplu antinomic nu ar trebui să facă obiectul unei interpretări excesive. „Astfel, istoria repertoriilor muzicale ale secolelor al XIII-lea și al XIV-lea și-a găsit o configurare seducătoare și clară în speciile acestei trilogii *ars antiqua*, *ars nova*, *ars subtilior*. Totuși, bazele acestor decupaje relevă mai mult formatarea istoricilor decât percepția și punctul de vedere al medievalilor asupra producțiilor lor.”⁸⁹

Acest decupaj temporal de circa zece secole numit Ev Mediu relevă nevoia de a formula trecutul în termeni de *ficțiune legitimatoare* și oferă două modele de realizare a acesteia: *ficționalizarea* întreprinsă în interiorul unei perioade date, în scopul valorizării unui trecut referențial corespunzător unor probleme de actualitate (de ex., canonizarea papei Grigore cel Mare în perioada Renașterii carolingiene) și *ficționalizarea* având ca subiect două perioade istorice distincte. Această relație funcționează biunivoc, deoarece înrâurirea prin rescriere a imaginii trecutului (impuls) nu are, de fapt, alt scop decât înrâurirea prin rescriere a imaginii prezentului (efect). Dincolo de semnificația pur recuperativă în planul unei arheologii a cunoașterii (Foucault), ceea ce ar reprezenta o semnificație slabă, această acțiune a dublei rescrieri sau a dublei înrâuriri se prezintă ca formă tare drept una dublu coercitivă, ideologic-manipulatorie în esență și politică în consecințele ei ultime. Acestea sunt cele două sensuri ale relației compozitorilor romantici cu trecutul lor: una slabă, explicită, cu rol de lozincă – a recuperării valorice a unui trecut artistic –, și una tare, implicită, de negociere a unei poziții privilegiate în cadrul jocurilor sociale de distribuire a puterii și adevărului. Cu alte cuvinte, canonizându-i pe Bach și Beethoven, Schumann și Wagner obțin un ascendent politic-ideologic prin care și-au putut asigura situarea certă în listele canonice ale secolului al XIX-lea, iar ulterior în toate tratatele, monografiile și manualele de istorie a muzicii.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 5.

A treia ipoteză.

Renașterea muzicală și canonul Palestrina. Vârsta de aur a muzicii vocale pure

PERIOADA CONTRAREFORMEI EUROPENE AR PUTEA fi considerată drept un moment crucial al Renașterii europene și de o importanță majoră pentru domeniul gândirii și practicii muzicale atâta timp cât creația lui Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) posedă calitatea de „blazon” al acesteia. Drept argument suplimentar ar putea fi invocat și decretul papei Pius al IV-lea prin care acesta „canonizează” muzica lui Palestrina drept model al muzicii bisericești și sacre. În cei peste o sută cincizeci de ani ai Renașterii muzicale (din jurul anului 1420, de la *contenance angloise* și până în jurul lui 1600, creația lui Monteverdi), Contrareforma ocupă o perioadă de timp relativ scurtă (aproximativ două decenii, 1545-1563, cu o extensie până în 1565), însă ca importanță și mai ales pentru consecințele în planul gândirii muzicale, Conciliul Tridentin ar putea fi considerat epicentru al întregii perioade renașcentiste. Însă chiar titulatura – prefixul Contra + rădăcina Reforma⁹⁰ – indică un loc secund pe care Contrareforma îl ocupă în consecuția evenimentelor istorice, semnificația de efect al unei cauze care a fost Reforma lui Martin Luther (1483-1546), cauza declanșatoare și în același timp antipolul ei dialectic. Doar astfel, împreună cu Reforma, Contrareforma se încadrează în imaginea unui eveniment complet început în 1517 (declanșarea Reformei) și încheiat în 1563, odată cu Conciliul Tridentin. Doar astfel, într-o imagine „bicefală”, se constituie un epicentru al Renașterii europene care îi opune pe Luther și

⁹⁰ O situație identică este de remarcat și în cazul constructului conceptual *post-modernism-postmodernitate-postmodern*. Este vorba despre aceeași lipsă a unui termen propriu, cu o identificare pornind de la definirea *prin rîcoșeu* de la titulatura proprie a fenomenului originar – post+modernism. Acest binom dialectic – impuls-reacție ca afirmație(întrebare)-răspuns – poate fi considerat un mobil fundamental al procesului de evoluție istorică.

pe Palestrina drept autori ai câte unei concepții muzicale specifice ideologiei pe care o împărtășesc. Ambii se confruntă cu referențialitatea cântării gregoriene, de unde se alimentează cu material pentru propriile lucrări. Diferența constă în faptul că, spre deosebire de Palestrina, Luther inițiază el însuși o nouă ideologie și, implicit, formulează un nou model al culturii muzicale, producând o replică antitetică a coralului gregorian care este coralul protestant, o variantă germană a cântării monodice romane. Palestrina se situează la un nivel conceptual superior, dezvoltând achizițiile polifonice ale școlii franco-flamande și formulând o concepție proprie atât a polifoniei vocale, cât și a cântului liturgic catolic.

Semnificația locului și importanței personalității lui Giovanni Pierluigi da Palestrina și a creației lui – o sută cinci mise, peste trei sute de motete, o sută patruzeci de madrigaluri, șaiszeci și opt de ofertorii, treizeci și cinci de magnificate și șaptezeci și două de imnuri – se relevă doar într-o strânsă legătură cu muzica Bisericii Catolice și cu soarta întregii moșteniri muzicale a acesteia. Activitatea compozitorului este sincronă cu evenimentele Contrareformei europene și s-ar fi putut intersecta cu contextul Conciliului Tridentin (1545-1563). În a treia și ultima reuniune a Conciliului (1562-1563) s-a discutat problema reconfirmării coralului gregorian drept muzică oficială a Bisericii Catolice, în opoziție cu muzica polifonică. Polemica s-a focalizat pe două acuzații aduse celei din urmă: infestarea miselor bisericești cu subiecte laice, prea puțin corespunzătoare prin conținut scopurilor serviciului divin, și comprehensibilitatea redusă a textului noțional obturat de complexitatea polifonică a muzicii. Conținutul ambelor observații privilegia în mod clar tradiția cântului gregorian.

Conform legendei, doar interpretarea lucrării *Missa Papae Marcelli* (în memoria papei Marcellus al II-lea, 1501-1555), compusă de Palestrina special pentru a-i convinge pe membrii Conciliului de virtuțile muzicii polifonice, prin impresia favorabilă produsă a putut determina păstrarea muzicii polifonice ca muzică oficială a Bisericii Catolice. „În ochii papilor de la Roma și, în general, ai clerului superior, Palestrina se putea impune drept păstrător al celor mai reprezentative tradiții de muzică bisericească. Pe el îl recunoșteau drept salvatorul polifoniei în biserică, atunci când la Conciliul Tridentin se ridicau voci demagogice împotriva acesteia.”⁹¹

⁹¹ Livanova, *Istoria muzicii Europei Occidentale până în 1789*, I, p. 237.

Astfel, creația lui Palestrina se impune drept al doilea model canonic în istoria muzicii europene. De asemenea, putem constata aici un prim context în care se produce recanonizarea ritualului bisericesc, concepția creativă palestriniană fiind acceptată drept un al doilea model muzical, succedând celui al cântului gregorian.

Comentariul 1

Actul salvării muzicii polifonice prin recitalul susținut de Palestrina cu propria lucrare se aseamănă mai mult cu un scenariu hollywoodian decât cu un fapt real. Hans Pfitzner (1869-1949) folosește această întâmplare ca scenariu pentru opera sa postromantică *Palestrina* (cu prima montare în 1917).⁹²

Această legendă conține două falsuri. Chiar dacă *Missa Papae Marcelli* a fost compusă în 1562, momentul începerii celei de a treia ședințe a Conciliului, actul scrierii nu urmărea scopul de a impresiona și a convinge; apoi, în niciunul dintre textele oficiale ale Conciliului nu este menționată muzica polifonică.⁹³

Apar astfel cel puțin două întrebări legate de procedura canonicizării lui Palestrina: canonizarea creației lui drept muzică oficială a Bisericii Catolice și canonizarea stilului palestrinian drept reprezentativ pentru întreaga gândire polifonică a Renașterii muzicale și consfințirea stilului compozitorului drept model de învățare a stilului contrapunctic sever până în prezent.

⁹² „Legenda «mântuirii» pare să fi început în secolul al XVII-lea. Pentru prima dată aceasta apare în *Del sonore sopra il basso con tutti gli strumenti* (1607) de Agostino Agazzari, care a fost tradusă în germană de Praetorius în *Syntagma musicum III* (1619) și reluată de alți scriitori ca Banchieri și Pisa. Narațiunea a fost reprodusă ca autentică de Giuseppe Baini în romanticele *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Palestrina* (Rome, 1828), din care în 1834 aceasta a fost tradusă în germană de F. S. Kandler și diseminată în tradiția istorică germană, care a inclus și sursa principală pentru subiectul lui Pfitzner: *Geschichte der Music* (1862-'68) de Wilhelm Ambros. Subiectul supraromantizat al lui Baini, care îl include pe Borromeo achiziționând lucrarea, a fost categoric respins de F. Haberl în «Die Cardinalscommission von 1564 und Palestrinas Missa Papae Marcelli», *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 7 (1892).” Stephen McClatchie, Hans Pfitzner's Palestrina and the Impotence of Early Lateness, *University of Toronto Quarterly*, vol. 67, nr. 4, toamna 1998, p. 812-827. Textul este postat pe Internet la adresa: <http://www.rodoni.ch/busoni/pfitzner1.htm>.

⁹³ Craig A. Monson, „The Council of Trent Revisited”, *Journal of the American Musicological Society*, nr. 55, 2002, p. 1-37.

Faptul că toată cariera lui Palestrina s-a desfășurat la Roma, în epicentrul lumii catolice renascentiste, poate servi drept argument în favoarea canonizării lui, însă într-un sens slab. Chiar dacă papa Iulius al III-lea (1487-1555), cunoscut drept patron al lui Palestrina, dar și al lui Vasari și Michelangelo, îl numește pe compozitor *maestro di cappella* la bazilica Sf. Petru din Roma, acest fapt, deși important, rămâne totuși doar unul particular în biografia compozitorului. Schimbarea conjuncturii istorice ar fi trebuit să-l șteargă de pe lista canonică, ceea ce însă nu s-a întâmplat.

Nici măcar faptul că alegerea în această funcție privilegiată s-a făcut în virtutea naționalității lui, în detrimentul altor compozitori nu mai puțin talentați și prolifici, nu reprezintă un argument suficient în favoarea persistenței lui Palestrina în cele peste patru secole de istorie muzicală europeană care au urmat. Spre exemplu, în 1553, la vârsta de doar douăzeci și unu de ani, la Arcibasilica papale di San Giovanni in Laterano, sediul papal oficial, devine *maestro di cappella* Orlando Lasso (1532-1594), compozitor al școlii franco-flamande. Palestrina îl înlocuiește aici deja în 1555. Nici prestigiul artistic pe care compozitorul l-a dobândit în timpul vieții nu explică intrarea lui pe „lista scurtă” a canonului artei muzicale.

Comentariul 2

Astfel, imaginea importanței istorice a lui Palestrina reprezintă o *ficțiune legitimatoare* nu atât pentru contemporanii lui, cât mai ales pentru generațiile care au urmat și în funcție de nevoile specifice (de actualitate) ale fiecărui nou context istoric. Este interesant de constatat că spre sfârșitul secolului al XIX-lea, după aproape două secole de muzică tonal-funcțională, Claude Debussy (re)descoperă farmecul muzicii modale: modalismul est-european (muzica lui Modest Petrovici Mussorgski), cel al Asiei de Sud-Est (gamelanul balinez), și modalismul polifonic renascentist, acesta din urmă prin creația lui Palestrina, și nu a lui Orlando di Lasso, Josquin des Prés (1450/’55-1521), Tomás Luis de Victoria (1548-1611), William Byrd (între 1539/’43-1623) sau Carlo Gesualdo (di Venosa) (1566-1613). Debussy „descoperă” Renașterea prin numele unui singur compozitor, fiind orientat înspre această „descoperire” în virtutea unei selecții istorice deja consfințite ca atare.

O bornă importantă în edificarea imaginii lui Palestrina ca referent canonic a fost tratatul de contrapunct *Gradus ad Parnassum*, scris în 1725 de Johann Joseph Fux (1660-1741), compozitor, teoretician și profesor austriac.⁹⁴ Influența acestui text rezidă în faptul că disciplina contrapunctului era considerată o parte constitutivă a studiului compoziției, doar astfel putând fi înțeles succesul pe care l-a avut atât la teoreticienii muzicii – de la Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809) la Knud Jepessen (1892-1974) –, cât și la compozitorii clasicismului vienez – Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) și Ludwig van Beethoven (1770-1827). Este de remarcat faptul că Albrechtsberger a fost profesor pentru o întreagă generație de compozitori și interpreți precum Beethoven însuși, Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), Friedrich Wilhelm Kalkbrenner (1785-1849), Ignaz Moscheles (1794-1870), Franz Xavier Wolfgang Mozart (1791-1844), Anton Reicha (1770-1836, cunoscut pentru cele trei tratate de compoziție și ca profesor de contrapunct și fugă la Conservatorul din Paris între anii 1818 și 1836), Ferdinand Ries (1784-1838, elev al lui Beethoven) ș.a., diseminând concepția palestriniană și asigurându-i longevitatea și popularitatea.

Comentariul 3

Palestrina a fost invocat drept referent stilistic de Debussy (modernism), de romantici⁹⁵, de clasicii vienezi, de studiul lui Fux (baroc), dar mai întâi de Claudio Monteverdi. La doar opt ani după moarte (survenită în 1594), Palestrina este invocat în celebra dispută dintre Claudio Monteverdi și Giovanni Artusi⁹⁶ privind soarta muzicii noi. La limita între secole (sfârșitul sec. XVI-începutul sec. XVII), precum și la limita între epoci – sfârșitul polifoniei

⁹⁴ Este cunoscut faptul că Johann Sebastian Bach deținea în biblioteca personală un exemplar în limba latină al tratatului lui Fux.

⁹⁵ A se vedea în acest sens James Garratt, *Palestrina and the German Romantic Imagination: Interpreting Historicism in Nineteenth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

⁹⁶ Este de remarcat faptul că Giovanni Artusi este elevul lui Gioseffo Zarlino, ambii teoreticieni asumându-și rolul de apărători ai tradiției polifonice: Zarlino în disputa cu tatăl celebrului Galileo Galilei, Vincenzo, iar Artusi în disputa cu Monteverdi.

renascentiste și emergența gândirii de tip omofon –, în introducerea la a cincea carte de madrigaluri (1605) Monteverdi formulează concepția celor două tipuri de gândire muzicală, de tehnici componistice și de idealuri estetice: *prima prattica* și *seconda prattica*.⁹⁷ Se ajunge, astfel, la a treia reluare a scenariului deja consumat între Johannes de Muris și Jacques de Liège (*Ars nova* versus *Ars antiqua*) și, respectiv, Vincenzo Galilei și Gioseffo Zarlino (disputa între antici și moderni), în care primii afirmă *noutatea* prin aderarea la valorile *modernului*, iar cei din urmă apărau *tradiția* ca susținători ai valorilor *anticului*.⁹⁸

Modul în care procedează Monteverdi nu este cu nimic diferit de ceea ce va face peste trei secole Arnold Schönberg afirmând propria modernitate prin repunerea în uz a gândirii de tip contrapunctic ca fundament tehnic al concepției dodecafonic-seriale: pentru a afirma și impune înțâietatea propriilor idei, ambii compozitori au nevoie de un *referent negativ*, încărcat cu semnificațiile de *vechi*, *antic*, *retrograd* și *tradițional*. Iar dacă pentru Schönberg acesta apare ca fiind gândirea muzicală de tip romantic-postromantic, pentru Monteverdi veche și tradițională apare concepția polifonică palestriniană. Asume creația lui Palestrina este selectată de Monteverdi din multitudinea de nume și concepții ale Renașterii muzicale drept reprezentativă pentru a o conota prin titulatura *prima prattica*. Prin *seconda prattica*, el înțelege opțiunea

⁹⁷ Într-o totală conformitate cu conceptul *seconda prattica* lui Monteverdi se situează „manifestul” lui Giulio Caccini (1551-1618) – o culegere compusă din douăsprezece madrigaluri și zece arii, intitulată *Le nuove musiche* și publicată la Florența în 1602.

⁹⁸ Iată cum descrie Carl Dahlhaus paradoxul acestei situații: „La fel ca și importanța pe care a avut-o mai târziu în reforma lui Gluck sau în concepția wagneriană a teatrului muzical, în jurul anului 1600 monodia a însemnat o revoluție printr-o întoarcere la adevărurile vechi. Partidul anticilor, imitând modelele grecești, a fost reprezentat prin Monteverdi și compozitorii din Camerata Bardi, pe când cel al modernilor, care apăra achizițiile moderne, și deci contrapunctul, prin discipolii lui Palestrina. Și chiar dacă terminologia este puțin confuză, se poate vedea că în această «ceartă», *prima prattica* este susținută de către moderni și *la seconda prattica* de antici. Asocierea acestor termeni a format o rețea compactă și aproape un sistem estetic și istoric: epoca «modernă», creștină, era încorporată în *prima prattica* – contrapunctul lui Palestrina, în timp ce *seconda prattica* era un stil monodic imitând Antichitatea mai mult sau mai puțin imaginară, propice poeziei pastorale și mitologiei”. Carl Dahlhaus, *L'Idée de la musique absolue: une esthétique de la musique romantique*, Genève: Éditions Contrechamps, 2006, p. 46-47.

pentru o idee nouă, a monodiei acompaniate și, implicit, a privilegiilor eliberatoare a anumitor voci (sopranul și basul), în opoziție cu egalitatea funcțională controlată a vocilor într-o scriitură de tip polifonic-palestrinian.

Astfel, selectarea și afirmarea lui Palestrina de către Monteverdi (italian, Renaștere-baroc), Fux (german, baroc) și Debussy (francez, modernism) drept referent valoric se înscrie firesc în modelul canonizării, care își confirmă o dată în plus aplicabilitatea universală atât istoric-temporal, cât și geografic-spațial.

Comentariul 4

Oricât de ficțional ar fi, faptul salvării muzicii catolice (polifone) de Palestrina conține un adevăr relevant prin alăturarea cuvintelor-cheie care sunt *catolică* (biserica, muzica sau, în general, cultura europeană) și *numele* compozitorului. La un nivel primar, aceste două cuvinte certifică o stare de fapt – identitatea confesională a compozitorului, iar într-o optică mai generală, fără a fi afirmată explicit, este sugerată exemplaritatea compozitorului pentru întreaga cultură muzicală a catolicismului european al secolului al XVI-lea. Aceste două adevăruri își găsesc o confirmare prin alăturarea lui Palestrina cu Lasso. Cel din urmă devine în 1553, la vârsta de doar douăzeci și unu de ani, *maestro di cappella* la bazilica San Giovanni în Laterano din Roma, însă rămâne în această atât de prestigioasă poziție doar până în 1 octombrie 1555, atunci când Palestrina îi ia locul în care rămâne până în 1560. În dispută fiind cel mai râvnit și prestigios post de muzician din întreaga Europă (dar și din lume), îl putea ocupa doar un catolic și (de preferat) italian, și nu un flamand născut la Mons și provenind din Țările de Jos cuprinse de vâlvătaia Reformei. Palestrina, în vârstă de treizeci de ani – și catolic, și italian – îi succede colegului său mai tânăr și această numire pune capăt dominației muzicale franco-flamande la Roma.⁹⁹

⁹⁹ Un alt detaliu revelator al diferenței între Palestrina și Lasso este „cosmopolitismul” celui din urmă și patriotismul mai degrabă confesional al celui din urmă. Astfel, după 1755, anul în care Palestrina îi preia postul de la *San Giovanni in Laterano*, Lassus revine în patrie, unde își publică serie de lucrări timpurii. În 1556 el urmează invitația lui Albrecht al V-lea, duce de Bavaria și pleacă la

Sunt relevante genealogiile ale căror „vârfuri de lance” sunt Palestrina și Lasso. În biografia muzicală a lui Palestrina o importanță majoră o are relația cu Gian Maria Ciocchi del Monte (1487-1555), cardinal-episcop al diocezei Palestrina în 1543 și cunoscut ulterior, din 1550, drept papa Iuliu al III-lea. În 1551, noul papă îl numește pe compozitor în funcția de maestru de cor la Cappella Julia de la bazilica Sf. Petru din Roma. În 1554, Palestrina îi „răspunde” printr-un prim volum de mise, pe care îl dedică protectorului său, acesta din urmă recompensându-l cu un post la corul pontifical (Capela Sixtină). Acest volum de mise este primul compus și publicat (în același an) de un compozitor nativ italian, care se inserează astfel într-o tradiție susținută până atunci exclusiv de compozitori ai școlii franco-flamande. Până la sfârșitul vieții compozitorului apar două ediții – în 1572 și 1591 –, însumând treisprezece volume, ultimele șapte fiind tipărite deja după moartea sa.¹⁰⁰ Formarea lui Palestrina s-ar fi putut datora unor franco-flamanzi – fie lui Claude Goudimel (1514/1520-1572,), un fapt contestat¹⁰¹, fie lui Jacques Arcadelt (1507-1568) – la fel de improbabil –,

München, unde se căsătorește și trăiește până în 1594, anul morții lui. Pus într-o situație similară în 1568 în virtutea faimei europene pe care o dobândise, Palestrina refuză invitația lui Maximilian al II-lea, imperator al Sfântului Imperiu Roman de Națiune Germană de a deveni maestru de cor la capela imperială din Viena. Acest model este reluat la sfârșitul Barocului înalt prin biografiile și creația lui Bach și Händel, primul urmând aceeași imagine a patriotismului confesional al lui Palestrina și devenind o figură emblematică în tradiția muzicii luterane, pe când cel de-al doilea, similar cu Lassus, se remarcă printr-un cosmopolitism atât destinal, cât și creativ.

¹⁰⁰ În plan istoric sunt mai ales cunoscuți doi editori ai lucrărilor lui Palestrina: Franz Xaver Haberl (1840-1910): o primă ediție critică, *Giovanni Pierluigi da Palestrina: Werke*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1862-1903, în treizeci și trei volume; și Raffaele Casimiri (1880-1943), cunoscut pentru o altă ediție critică: *Giovanni Pierluigi da Palestrina: Le Opere Complete*, Rome, Fratelli Scalera, 1939, în treizeci și unu volume. Un al treilea nume, al editorului american Edwin F. Kalmus (1893-1989), este cunoscut mai degrabă pentru reluarea în șaptezeci și patru de volume (1965-1972) a ediției Casimiri.

¹⁰¹ Ipoteza acestei „ucenicii” este analizată de Katharine Ellis în *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-century France*, Oxford-New York: Oxford University Press, 2005, unde în subcapitolul *The Goudimel Connection* (p. 182) sunt prezentate mai multe teorii asupra acestei legende, o a doua după salvarea muzicii polifonice. Ideea este admisă de Emil Naumann în *The History of Music*, New York: Cambridge University Press, 2013 (ultima ediție, prima ediție – 1886), unde la p. 503 apare următoarea afirmație: „Ferrabosco și Animuccia, împreună cu ma-

fie, fapt cert, unui italian – lui Giacomo Coppola (1537-’38), precum și celor trei francezi care i-au succedat – Robin Mallapert (în 1538-’39), Roberto de Fevin (1540) și Fermin le Bel (sau Lebel, începând cu sfârșitul anului 1540), toți patru fiind capelani la bazilica Santa Maria Maggiore unde viitorul salvator al muzicii polifone cântă în cor.

La prestigiul canonic al lui Palestrina contribuie și faptul că prin aportul lui este diminuată și până la urmă eliminată prezența franco-flamandă la Roma. Palestrina este considerat fondatorul Școlii polifonice de la Roma, fiind secondat de nu mai puțin genialul compozitor spaniol Tomás Luis de Victoria (1548-1611, un posibil elev al său).

Lasso este ultimul compozitor cu adevărat important al școlii franco-flamande, în descendența lui Guillaume Dufay (1400-1474), Johann Ockeghem (1420-1497, profesor al lui Josquin des Prés și Pierre de la Rue, 1460-1518) și Josquin des Prez (1450-1521) însuși (profesor pentru Jean Muton, 1459-1522, la rândul lui profesorul lui Clement Janéquin, 1485-1558).¹⁰² În aceeași perioadă, o dislocare asemănătoare se produce și la Veneția, unde Andrea Gabrieli (1533-1585), unchiul lui Giovanni Gabrieli (1554/’57-1612, profesor pentru Heinrich Schütz, 1585-1672), îl „înlocuiește” pe un alt franco-flamand – Adrian Willaert (1490-1562), care împreună cu

estrii spanioli Cristofano Morales din Sevilla și Diego Ortiz din Toledo, pare să fi studiat, împreună cu Palestrina, ca și colegi, sub conducerea lui Goudimel în 1539, atunci când maestrul a fost la Roma”. Este de remarcat faptul că la acel moment Palestrina are doar paisprezece ani. Deja în secolul al XX-lea, în *The Style of Palestrina and the Dissonance* (New York: Dover Publications, Inc., 1970, prima ediție 1946, p. 13), Knud Jeppesen contestă acest fapt și într-un mod provizoriu ipoteza poate fi declarată ca fiind neconcludentă.

¹⁰² Într-o ordine sistematică (una simplificată și schematică) a lucrurilor este vorba despre succesiunea a cinci generații de compozitori considerați ca reprezentanți ai școlii franco-flamande: (1) 1420-’50, o primă perioadă, cunoscută ca școală burgundă, îl are ca „pilon” de suport pe Guillaume Dufay (cu un referent în personalitatea și creația lui John Dunstable), urmându-i (2) 1450-’85, Johann Ockeghem, pentru ca (3) 1480-1520, în creația lui Josquin des Prez activitatea acestei școli să cunoască o primă și sclipitoare culminație. Următoarea etapă, (4) 1520-’60, de emergență, implementare și afirmare în spațiul italian, îi are ca reprezentativi pe Jacques Arcadelt (1507-’68) la Roma și pe Adrian Willaert la Veneția, pentru ca o ultimă culminație (5) 1560-1615, să fie realizată în creația lui Orlando di Lasso. Emergența tiparului între 1438 (începutul experimentelor lui Gutenberg cu tiparul) și 1455 (un prim tiraj al Bibliei), contribuie la afirmarea școlii franco-flamande drept o primă și autentică școală de compoziție internațională.

Cipriano da Rore (1515-1565) este considerat reprezentant al școlii polifonice de la Veneția. Acesta din urmă, supranumit și Cypriano il Divino, își exercită influența asupra mai multor compozitori italieni, precum Luzzasco Luzzaschi (1545-1607, profesor al lui Girolamo Frescobaldi, 1583-1643), Luca Marenzio (1553-1599), Carlo Gesualdo (1560-1613) și Claudio Monteverdi (1567-1643). Simplificând lucrurile, aceste interferențe genealogice atât de fecunde ascund un fapt de importanță crucială pentru întreaga cultură muzicală a Europei renascentiste: înrăurirea generativă pe care școala franco-flamandă, aflată la capătul traseului său evolutiv și avându-l pe Lasso ca expresie cumulată a întregului său potențial, o exercită asupra următoarei culturi dominante a Renașterii muzicale, cea italiană, parcă forțându-i emergența și împingând-o înspre ascensiunea atât de spectaculoasă (arcul Palestrina-Monteverdi). Iar dacă Lasso este ultimul în genealogia culturii muzicale franco-flamande, bucurându-se pe bună dreptate și profitând de toate acumulările de aproape un secol ale acesteia, Palestrina reușește nu doar o situare într-o poziție privilegiată în cadrul propriei școli și culturi, ci și ancorarea fermă în lista canonică transistorică: numele compozitorului ajunge să reprezinte o tradiție, o tipologie standardizată de contrapunct – stilul sever – și un referent universal pentru evoluția ulterioară a culturii europene.

Modelul intersecției între două lumi, care pentru o scurtă perioadă parcă încetinesc într-un context creativ, de interferență și transmitere – curba descendentă a culturii franco-flamande intersectând-o pe cea ascendentă a culturii muzicale italiene –, își găsește un ecou tardiv spre sfârșitul barocului, atunci când vor interfera curba descendentă a sintaxei polifone și cea ascendentă a sintezei omofone tonal-funcționale, și care își vor găsi un punct de echilibru provizoriu în creația lui Johann Sebastian Bach.¹⁰³ La aproximativ

¹⁰³ Aceasta nu este însă singura *intersecție* (de echilibru) care definește specificul creației bachiene. După echilibrul între polifon și omofon, în creația lui Bach modalismul este abandonat în favoarea organizării tonal-funcționale. O a treia intersecție de *echilibru*, de o fecunditate extremă, s-ar produce între vocalitate și instrumentalitate, generând un „hibrid” necunoscut în Evul Mediu și Renaștere – concepția genului vocal-instrumental realizată în cantate, mise, oratorii și pasiuni. Exclusivismul renascentist al vocalității corale este reformulat în termenii unei „parități” vocal-instrumentale, pentru ca deja în creația pentru clavecin (invențiuni, suitele franceze și engleze, Clavecinul bine temperat) și orchestră (concertele instrumentale, Concertele brandenburgice și Suitele pentru

o sută cincizeci distanță va avea loc a treia intersecție, însă una cu sens invers, atunci când curba ascendentă a gândirii de substanță contrapunctică se va intersecta cu disoluția omofoniei tonal-funcționale în creația Noii școli vieneze (Arnold Schönberg, Alban Berg și Anton Webern). Ca și în contextul renescentist, în cel baroc sau modernist, nu este vorba despre un simplu paralelism sau despre o intersecție de confruntare sau coliziune, ci mai degrabă de „alimentare” sau potențare. Prezența compozitorilor franco-flamanzi în Italia este un factor generativ exercitat într-o interacțiune de transmitere (a cunoștințelor și experienței), și astfel de „inventare” a școlii italiene de polifonie vocală.

După 1517, anul în care Luther inițiază Reforma care-i poartă numele, Europa renescentistă se scindează în două „bazine” culturale. Dacă până în 1517 se poate vorbi despre o singură și relativ omogenă cultură muzicală de substanță catolică, dincolo de această limită cronologică deja două culturi religioase creștine coexistă în spațiul restrâns al continentului european.

Și în acest sens, creația lui Palestrina se situează în epicentrul unei intersecții. Legenda salvării prin *Missa Papae Marcelli* opune polifonia palestriniană monodiei gregoriene, „confruntare” pe care, în calitatea lui de „modern”, Palestrina o câștigă. Este vorba despre un conflict intern, de „renovare” a doctrinei muzicale catolice. Acest al doilea element al legendei – opoziția între două concepții inconciliabile¹⁰⁴ – își găsește o analogie mult mai puternică în

orchestră) deopotrivă, în special în *Arta Fugii* și, ulterior, în creația instrumentală a lui Beethoven și la compozitorii romantici, să se ajungă în cealaltă extremă a muzicii instrumentale *pure* sau *absolute*. În cazul creației lui Bach, termenul *sinteză* care îi aparține lui Bukofzer, se relevă prin cel puțin două semnificații suplimentare: prima, al echilibrului și îmbinării armonioase între tipologii eterogene de sintaxe și genuri și a doua, în care ideea echilibrului se referă la situarea lui Bach într-o poziție mediană (de mediere) de *epicentru* între extremele vocalității pure renescentiste și a instrumentalității pure clasice și romantice.

¹⁰⁴ Legenda salvării muzicii polifone ilustrează la modul fidel funcționarea implacabilă a dinamismului polemic ca model pe care cultura europeană l-a urmat, reinventându-se și reformulându-se în fiecare perioadă istorică a evoluției sale. Fundat pe dialectica opozițiilor *antic* și *modern*, acest algoritm și criteriu evaluativ este marca distinctă a culturii occidentale, funcționând într-un sens eliminativ și asigurând trecerea de la *vechi* la *nou* într-o strictă conformitate cu starea de actualitate în planul mentalității colective dominante. Transformarea contextului ideologic, doctrinar sau conceptual, întotdeauna a urmat cu strictețe opțiunea pentru *nou* și *modern*, ambele cu sensul de *caracteristic* și *funcțional*, alegerile dovedindu-se valide și eficiente în planul perspectivei istorice. Indiferent de fap-

cealaltă opoziție, între cultura catolică și cultura protestantă. La momentul „Luther-1517”, prima se află sub înrăurirea profundă a școlii franco-flamande, pe când a doua trăiește efervescența autoinventării și acumulării de repertoriu, dar și a expansiunii în întreg nordul Europei. Cultura muzicală catolică, de limbă latină, practică și, implicit, dominată de străini, evoluează în termenii celui mai înalt standard de profesionalism muzical: convenționalism al conținuturilor, complexitate a structurilor și o listă standardizată de genuri. În opoziție, cultura muzicală luterană (în Germania) și cea calvină (în Elveția) pune accent pe limbile vernaculare și pe accesibilitate. Lucrurile evoluează astfel până la declanșarea Contrareforme, odată cu Conciliul Tridentin (1545-1563). După aproape patru decenii ale acestei „curse” pentru afirmare și dominare, anul și contextul în care Palestrina devine *maestro di cappella*, 1555, este important ca reper, deoarece numirea lui în acest post nu ține de vreun factor conjunctural, ci reflectă fermitatea cu care catolicismul și-a asumat nevoia transformării. Prestigiul, exemplaritatea și importanța politică a postului de *maestro di cappella* se amplifică exponențial în contextul expansiunii protestantismului, situație în care susținerea, afișarea și confirmarea superiorității indiscutabile a concepției muzicale catolice devin priorități stringente. Acest fapt îl confirmă trioul de elită al compozitorilor Contrareforme – Palestrina, Lasso, Tomás Luis de Victoria – toți trei aparținând, practic, nivelului superior de excelență profesională

tul că deciziile luate vizau mai degrabă starea lucrurilor din prezentul imediat și urmăreau, totuși, dobândirea unei situații dominante, acestea s-au dovedit de fiecare dată decisive în ceea ce privește determinarea unei anumite imagini și configurații a viitorului. Acest fapt se confirmă prin edificarea unor arcuri genealogice de o formidabilă forță generativă. Spre exemplu, decizia papei Grigore I de a standardiza repertoriile liturgice a putut asigura un cadru evoluiv fiabil, rezistent la *rodarea* temporală și în egală măsură *exemplar* ca model de organizare a structurilor și conținuturilor, pe durata a mai mult de paisprezece secole. După canonizarea papei în cadrul istoric al Renașterii carolingiene, cântul gregorian este restaurat prin activitatea lui Dom Joseph Potier (1835-1923) și a călugărilor benedictini de la Solesmes, iar în planul culturii muzicale profesionale poate fi vorba despre nume precum Cézair Franck (1822-1890) și Olivier Messiaen (1908-1992). În același sens, decizia lui Martin Luther (1483-1546) de a reformula conținuturile și formele repertoriilor muzicale și-a confirmat valoarea asigurând un traiect evolutiv nu mai puțin spectaculos, prin edificarea unui arc temporal care a dus spre Johann Sebastian Bach (1685-1750) și ulterior până la Johannes Brahms (1833-1897), Anton Bruckner (1824-1896), Max Reger (1873-1916) și Alban Berg (1885-1935).

în jumătatea a doua a secolului al XVI-lea. Muzica ajunge să servească politica și o face, chiar dacă într-un mod diferit, în ambele tabere beligerante, iar ideea de salvare a muzicii catolice capătă un sens real, dur și nemilos.

Comentariul 5

Paralela între *Missa Papae Marcelli* (1562) a lui Palestrina și coralul (imnul) *Ein Feste Burg ist unser Gott* (1527-'29) aparținând lui Luther însuși¹⁰⁵, o *Marseillaise* a Reformei, după spusele lui Heinrich Heine, este utilă în tentativa de a separa ficțiunea de nucleul obiectiv al legendei despre salvarea muzicii catolice. Înainte de a fi muzicale, ambele lucrări sunt simboluri distincte, semne vizibile și consecințe ale unor procese sociale de profunzime și de o complexitate extremă. Atâta timp cât interacțiunea, dar și consecuția istorică a evenimentelor pun în legătură cauzală Reforma și Contrareforma, ambele lucrări, ca semne culturale vizibile ale acestora, ar putea fi și ele relaționate cauzal, misa lui Palestrina fiind efectul, intens mediat și tardiv, un „răspuns” la coralul și la întreaga creație muzicală a lui Luther.

Ideea lui Luther de a formula o proprie ipoteză a creștinismului pornește de la singura formă a doctrinei și practicii religioase existente la început de secol XVI – catolicismul –, pe care el îl tratează drept referent negativ. Dincolo de polemicile teologice sau criticile aduse unor practici abuzive (vânzarea de indulgențe, promiscuitatea și corupția generalizată în rândul înalților prelați), Luther a remarcat „viciile” fundamentale ale catolicismului și a regândit atitudinea față de masele de credincioși, mizând pe accesibilitate și autenticitate. Acestea au fost concepute din două sensuri constitutive convergente: inteligibilitatea textului biblic și a ritualului, prin înlocuirea limbii latine cu germana, și participarea directă (fizică, emoțională și, cumulându-le pe pe ambele, cea vocală) la ritual a tuturor credincioșilor prezenți în biserică. Era vorba despre un ritual care se adresa tuturor

¹⁰⁵ Acest coral este citat aici în sensul unei exemplarități multiple, aproape universale, pentru creația muzicală a lui Luther, pentru tradiția muzicală a Reformei, a întregii Renașteri muzicale, dar și pentru valoarea aproape arhetipală pe care o capătă în creația lui Bach ș.a.

celor prezenți, mobilizându-i și implicându-i direct, în calitatea lor de destinatari reali ai acestuia. În opoziție, ritualul liturgic al Bisericii Catolice, în calitatea lui de nucleu esențializat al doctrinei și narațiunii legitimizeatoare, excela prin convenționalism și distanțare, elemente doctrinare implicite reprezentării sacrului sau, altfel spus, a ireprezentabilului. O misă interpretată într-o bazilică putea fi înțeleasă și ca o reprezentație (teatrală), și ca un concert, deoarece între altar și credincioși se interpunea un spațiu ce separa clerul de vulg (public), iar desfășurarea muzicală presupunea o asistență pasivă (auditoriu). Distanțarea o impunea și limba latină, reducând totul la o schemă convențională, rigidă, monotonă și aparent fără un destinatar real. Pragmatismului și pasionalității luterane i se opunea un convenționalism manierist catolic. Unei cântări „vulgare”, necizelate și chiar brute, însă plină de căldura unor trăiri autentice, i se opuneau corurile de profesioniști de la Roma, care imitau cântarea (divină, însă neutră și în egală măsură „asexuată”) a îngerilor.

Este clar că decizia pentru revenirea la monodia gregoriană în defavoarea scriiturii polifone a fost luată în intenția de a face muzica bisericească accesibilă prin recurgerea la o simplificare, chiar și una forțată, atâta timp cât prin procedeul imitativ scriitura polifonă dezorienta receptarea și făcea textul neinteligibil. Problema s-a pus, de asemenea, și într-un sens invers, de a restaura puritatea originară a muzicii sacre prin eliminarea melodiilor populare sau a textelor laice (indecente) inserate în misă. Chiar dacă reacția Romei papale la Reforma lui Luther a fost de a instaura tribunalele inchiziției în Țările de Jos începând cu anul 1521, iar la 27 septembrie 1540, deloc întâmplător, papa Paul al III-lea aprobă înființarea oficială a ordinului iezuit, spre sfârșitul ședințelor Conciliului (1863) se iau măsuri și pentru o reformă internă a ritualului liturgic și a componentei sale muzicale.

Printr-un ordin emis de papa Pius al IV-lea în 1564, un grup de cardinali a fost însărcinat cu înfăptuirea deciziilor aprobate în ședințele Conciliului. Cardinalii Carlo Borromeo (1538-1584) și Vittellozzo Vitelli (1531-1568) îl desemnează pe Palestrina să compună o misă care ar putea fi acceptată ca model canonic al genului. Palestrina compune nu una, ci trei lucrări, în speranța ca, măcar una să corespundă așteptărilor, mise pe care le și expediază lui Borromeo. În 28 aprilie 1565, toate trei sunt interpretate la palatul

lui Vittellozzo, din asistență făcând parte încă șase cardinali. Chiar dacă și primele două mise, concepute nu fără o influență franco-flamandă, au fost primite cu entuziasm, doar a treia – *Missa Papae Marcelli* – i-a convins pe cei prezenți că acesta este modelul stilistic al viitoarei muzici bisericești și că Palestrina realmente a produs un prototip cu valoare absolută. Ulterior, misa este inclusă în volumul *Liber Secundus Missarum*, publicat în 1567 și dedicat regelui Filip al II-lea al Spaniei.

Se poate prezuma faptul că papalitatea era informată despre mersul Reformei, dar mai ales despre metodele și mijloacele care au contribuit la succesul copleșitor al acesteia. Pentru a-și menține în continuare dominația în Europa, Roma a fost obligată să combată Reforma prin toate mijloacele accesibile, însă în același timp este de presupus că modelul Reformei a fost analizat în detaliu și, prin comparație, au fost evaluate și contabilizate propriile deficiențe. Iar decizia pentru simplificarea, accesibilitatea și inteligibilitatea serviciului liturgic nu a putut avea în epocă un alt inițiator și referent decât concepția lui Luther de a reda religia maselor largi.

În acest context, misiunea lui Palestrina devenea aproape imposibilă. Pe de o parte, el avea de a face cu o solidă și venerabilă tradiție a muzicii sacre – cântarea gregoriană. Pe de altă parte, fără a calchia modelul luteran, el trebuia să producă un echivalent conceptual catolic al acestuia, fără a prejudicia normele consfințite prin tradiție ale genului de misă. Problema se punea în termenii de a produce o misă *eficientă*, și nu una convențională. Reușita lui Palestrina comportă multiple aspecte: a compus un material original, fără a fi folosit melodii gregoriene sau laice; a urmat cu strictețe imperativele (luterane) ale simplității, accesibilității și proeminenței emoționale; a respectat modelul canonic, recognoscibil ca atare, al misei (părțile constitutive Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus și Agnus Dei); a disimulat în textul misei (muzical și noțional) un șir de inovații care, până la urmă, au determinat succesul celei de a treia lucrări – *Missa Papae Marcelli*. Stilul acestei mise a devenit normativ pentru creația ulterioară a lui Palestrina, determinând astfel exemplaritatea lui nu doar pentru tradiția muzicii catolice sau renaștentiste, ci impunându-l drept canonic pentru perioada de peste patru secole care a urmat.

Comentariul 6

Situat între două tradiții prestigioase – școala franco-flamandă (Lasso) și Reforma protestantă (Luther) –, Palestrina ajunge să reprezinte, în nume propriu, o a treia tradiție, depliable într-un șir de semnificații constitutive: standard al Contrareforme muzicale (în opoziție cu Lasso și Luther), primă sinteză a Renașterii contrapunctice italiene (cu încheiere în creația lui Monteverdi), și model al stilului sever (pentru posteritate). Fiecare dintre cele trei specificări – standard, sinteză și stil – trimite la un singur referent: concepția componistică palestriniană, în calitatea ei de suport tehnic-procedural prin care compozitorul produce un corpus de opere considerate drept exemplare (în sens de normă inviolabilă) pentru tradiția muzicii religioase europene.

În ce rezidă însă acea diferență eficientă, utilă sau revelatoare, care determină alegerea lui Palestrina, și nu a lui Lasso, drept subiect al tratatului *Gradus ad Parnassum*¹⁰⁶, aparținând lui Johann Joseph Fux? Drept exemplu alternativ ar putea servi alăturarea Palestrina-Monteverdi, un compozitor de mise și motete bisericești în opoziție cu unul dintre cei mai importanți madrigaliști ai Renașterii și, în plus, inițiatorul barocului muzical prin recursul la tehnica monodiei acompaniate și creator al genului de operă. Mai mult, Fux îl „moștenește” pe Palestrina prin concepția lui Monteverdi, în care primul apare drept *antic* (*prima prattica*), iar al doilea drept *modern* (*seconda prattica*). Cronologic, Monteverdi se interpune între Palestrina și Fux, fiind evident că proximitatea temporală l-ar avantaja pe primul în detrimentul celui de-al doilea. Însă celebrul tratat de contrapunct îl are totuși ca subiect pe Palestrina.

Ca virtuozitate tehnică și diversitate de conținut Lasso și mai ales Monteverdi excelează, surclasându-l pe Palestrina. Față de Lasso, Palestrina „cedează” prin situarea într-un context cu o permisivitate extrem de redusă și definibil printr-o foarte puternică presiune (ambele în sensul tehnicii și mai ales al conținuturilor), iar față de Monteverdi își spune cuvântul argumentul suplimentar al decalajului cronologic.¹⁰⁷ Paradoxal, anume

¹⁰⁶ Johann Joseph Fux, *The Study of Counterpoint (Gradus ad Parnassum)*, New York: W. W. Norton & Co., 1965.

¹⁰⁷ Oricât de susceptibil de irelevanță ar fi argumentul progresului în artă, criteriul decalajului cronologic întotdeauna semnifică un *spor* sau un *cuantum su-*

această diferență îl privilegiază pe salvatorul polifoniei catolice, deoarece, așa cum observă Clara Marvin, „Poate că, așa cum a sugerat James Erb, în ciuda unei magnifice diversități și a tehnicii copleșitoare chiar și a unui Orlando di Lasso, Palestrina a reușit să mențină imaginea unei preeminențe postume (chiar dacă merita sau nu) asupra lui Lasso, printre multe altele, tocmai pentru că muzica lui Palestrina este mai puțin turbulentă și mai previzibilă în parametrii săi”.¹⁰⁸

În cazul lui Palestrina, expresia „mai puțin turbulentă” ar putea servi drept un sinonim al simplității tehnice pentru o mai bună receptare a textului, dar și în sensul unui profil expresiv mai restrâns ca plajă tipologică, mai stabil, mai uniform, mai omogen, expresie a unei conformări la un standard compozițional asumat drept „blazon” stilistic. Și este de înțeles că, în virtutea acestei (auto)standardizări, sarcina lui Fux de a selecta, extrage și compila (în forma unui tratat) un ansamblu reprezentativ al caracterelor stilistice distincte a fost mult mai simplu de realizat în cazul muzicii lui Palestrina decât, spre exemplu, în cazul celei a lui Lasso sau Monteverdi. Acest „conformism” față de contextul politic (Contrareforma) și ideologic (doctrinar-religios) al lui Palestrina determină producerea unui „arhetip” al cântului liturgic – *Missa Papae Marcelli*¹⁰⁹ –, care îi servește compozitorului însuși drept „arhetip” (standard) pentru întreaga creație

plimentar de posibilități (tehnice și expresive), acesta traductibil ca o mai mare diferențiere (diversitate) a modelelor de gândire, a paletelor expresive și a bibliotecilor de mijloace, ca o înțelegere mai clară (și astfel mai eficientă în sensul receptării), dar și ca o mai mare *profunditate* în abordarea structurilor și dinamicii psiho-afective sau, altfel spus, a structurilor de adâncime ale naturii umane care, în fapt, sunt arhetipurile. Altfel spus, pornind de la datul conștiinței drept unul dinamic și acumulativ, cuantumul unor transformări posibile va însemna concomitent și un cuantum de timp necesare pentru producerea acestora. Dialectica între *ce* și *cum* sau între *altceva* și *altfel* în muzică (dar și în oricare altă artă) implică și elimină în același timp procedeul *comparației* calitative, decizia asupra aplicării sau evitării acestui procedeu aparținând în mod exclusiv cercetătorului-analitic.

¹⁰⁸ Clara Marvin, *op. cit.*, p. x.

¹⁰⁹ Faptul că Palestrina ajunge în prim-planul cultural al Contrareformei prin intermediul unei mise și nu a unui motet sau madrigal, confirmă ierarhia tipologică a genurilor aparținând lui Johannes Tinctoris (1435-1511), conform căreia misa este *cantus magnus*, motetul – *cantus mediocris*, iar cântecul – *cantus parvus*. Pentru o analiză detaliată a genului de misă ciclică a se vedea Andrew Kirkman, „The Invention of the Cyclic Mass”, in: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 54, No. 1 (Spring 2001), p. 1-47.

ulterioară. Această opțiune este confirmată ca model și în *Missa Brevis* la patru voci, publicată în *Liber Tertius Missarum* (1570). Este încă un exemplu în care lipsa unui împrumut melodic din cântarea gregoriană¹¹⁰, din melodiile laice, din propriile lucrări, din lucrările altor compozitori (procedeul de „parodiare”/preluare de material muzical din *chanson*, motet sau madrigal)¹¹¹ sau recurgerea la procedura de canon (misa *Ad fugam*, canon la cvartă)¹¹² lasă întregul spațiu muzical deschis pentru realizarea potențialului creativ al compozitorului în tipologia de misă liberă. *Missa Papae Marcelli* ar putea fi considerată și în calitatea ei de criteriu periodizant pentru întreaga creație a lui Palestrina, divizând, *grosso modo*, biografia compozitorului în două etape. În lumina celor trei vârste stilistice ale operei lui Ludwig van Beethoven și în cazul lui Palestrina, am putea prezuma o redimensionare în trei etape: până în 1562 (scrierea misei sus-amintite)-’65 (interpretarea acesteia) sub o evidentă influență a școlii franco-flamande, fiind vorba despre o „distilare” și rafinare italiană a stilului importat; a doua etapă, începută din 1562, și o etapă târzie, de limpezire

¹¹⁰ Compunerea unei mise pe un *cantus firmus* gregorian – procedeul de parafrază – reprezintă tipologia componistică de bază sau un reper de evaluare tipologică în special la Palestrina. În acest sens, drept exemple pot servi mise precum *Tu es Petrus*, *Ut, re, mi, fa, sol, la* sau *L’Homme Armé* și *Aeterna Christi Munera*.

¹¹¹ A se vedea în acest sens, Quentin W. Quereau, „Aspects of Palestrina’s Parody Procedure”, în: *The Journal of Musicology*, Vol. 1, No. 2 (Apr., 1982), p. 198-216.

¹¹² Ar fi de remarcat frecvența acestui procedeu la Palestrina - misa *O Rex Glorïae*, cu material împrumutat dintr-un propriu motet compus la 1563. Din totalul celor 105 mise, 41 sunt mise-parodii, din care în 23 de lucrări se recurge la reutilizarea unui material muzical propriu (din motete), pe când celelalte 18 sunt constituite pe material muzical străin. Drept parodie, însă, ar putea fi considerat și procedeul de împrumut de material muzical din creația altor compozitori, așa cum se întâmplă, spre exemplu, cu misa lui Josquin *Malheur me bat*, compusă folosind materialul muzical al unui *chanson* cu același titlu aparținând lui Ockeghem. Un alt exemplu celebru ar fi un titlu „patognomic” pentru întreaga Renaștere muzicală precum *L’Homme armé* un cântec laic cu un subiect dedicat Arhanghelului Mihail și apărut în Europa în jurul anului 1453, data la care turcii cuceresc Constantinopolul. Importanța psihologică a acestui eveniment pentru întreaga Renaștere muzicală este vizibilă prin cele peste patruzeci de mise compuse folosind melodia cântecului drept *cantus firmus*. Lucrări reprezentative în acest sens au fost scrise de Guillaume Dufay, Johannes Tinctoris, Jacob Obrecht, Josquin des Prez (două), Pierre de la Rue (două), Christóbal Morales (1500-1553, două), Palestrina (două), Giacomo Carissimi (1605-1674) ș.a.

și simplificare tehnică, așa cum apare aceasta, spre exemplu, în *Stabat Mater* (1590). O variantă diferită de periodizare ar putea implica instituțiile la care Palestrina s-a format și a fost angajat: 1525-1551, 1551-1561, 1562-1572 și 1572-1594.

Specificațiile pur tehnice ale stilului palestrinian care l-au privilegiat față de celelalte modele ale Renașterii sunt deja de mult consfințite printr-o solidă tradiție a practicii didactice, în mare parte datorită tratatului lui Fux, care formulează și impune modelul drept unul referențial. Așa cum consemnează Willi Apel: „Stil polifonic *a cappella*, fundat pe principiile contrapunctului, imitației, mișcării melodice, ale consonanței și disonanței, așa cum au fost folosite în muzica lui Palestrina. Încă din secolul al VII-lea, acest stil, cunoscut ca *stile antico* sau *stile osservato*, a devenit «clasic» în școala de la Roma”.¹¹³

La această listă s-ar mai putea adăuga tipologia modală și diatonică (în opoziție cu cromatismul lui Gesualdo) a organizării sonore și exclusivitatea abordării vocale de grup compact de voci masculine, fără lucrări pentru voce solo sau cu implicare instrumentală, și cu o focalizare exclusivă pe conținuturi religioase-creștine și text în limba latină. Iar în interiorul acestei plaje cu o permisivitate generativă atât de limitată și operând cu un material muzical foarte simplu¹¹⁴, Palestrina reușește să producă o cantitate uriașă de lucrări în care excelează printr-un bine controlat echilibru între iscusința tehnică („mecanica” și „ingineria” contrapunctului) și expresie (psihologia simplității, a sacrificiului și transfigurării mistice), producând profiluri melodice de o impresiionantă

¹¹³ Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music*, ediția a doua, revăzută și lărgită, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1974, p. 638.

¹¹⁴ Creația lui Palestrina este un exemplu strălucit al modului în care funcționează dialectica *libertate-constrângere* în cazul creativității artistice. În cazul unui geniu ca Palestrina, presiunea determinantă extremă se dovedește a fi una hiperstimulativă în plan generativ și fără a derapa în redundanță, așa cum adesea se întâmplă în muzica Barocului. Ca autolimitare asumată, Palestrina ar putea fi comparat, poate, doar cu Webern, ca putere de sinteză – cu Bach, ori ca geniu al invenției într-un câmp cu posibilități limitate (maniera *rococo*) – doar cu Mozart. Comparația cu unii compozitori hipergenerativi ai Barocului muzical precum Domenico Scarlatti (1685-1757) sau Georg Philipp Telemann (1681-1767), îi este în mod cert favorabilă lui Palestrina, dată fiind o diversitate mult mai mare a tipologiilor de gen în perioada Barocului muzical.

delicatețe și relaționându-le într-o scriitură „transparentă” ca audibilitate a fiecărui element.¹¹⁵

Cuvântul-cheie în înțelegerea tehnicii și expresiei palestriniene este disonanța și, implicit, controlul riguros al acesteia. Mizând exclusiv pe gândirea pitagoreică bazată pe calculul proporțiilor acustice, practica muzicală a Evului Mediu privilegia cvarta, cvinta și octava drept consonante, pe când secunda, terța, sexta și septima erau considerate disonante. Această dialectică specifică a consonanței-disonanței era la baza stranietății pentru auzul contemporan a muzicii lui Perotinus, Petrus de Cruce sau Guillaume de Machaut. Emergența atitudinii renașcentiste s-a făcut resimțită prin miza pe evaluarea intuitivă a consonanței și disonanței în detrimentul dogmei pitagoreice. Drept consecință, cvarta își pierde statutul de consonanță în favoarea terței și sextei, această inovație „eretică” definind prospețimea muzicii lui John Dunstable și a burgundului Guillaume Dufay. În muzica lui Palestrina, această dialectică apare neschimbată ca principiu, iar tehnica operării cu disonanțele atinge la el superioritatea unui model referențial transistoric.

Disonanța este o pârghie esențială în asigurarea caracterului fluid al desfășurării sonore, deoarece gândind-o în concordanță atât cu parametrul melodic, cât și cu cel metric, locul propriu al disonanței este pe o notă de pasaj sau pe timpul slab al unei măsurii. Atunci când este situată pe un timp tare, aceasta trebuie imediat rezolvată într-o consonanță. Disonanța este conceptul dominant cu rol de corelativ din partea a doua (propriu-zis analitică) a tratatului lui Knud Jeppesen *The Style of Palestrina and the Dissonance* (p. 94-287). Pe lângă funcțiile pur tehnice, de pasaj și ornamentală, pe care disonanța le are ca structură de ordin melodic, armonic sau ritmic, muzicologul danez scoate în evidență o funcție specifică de o importanță extremă a disonanței, ca sens al expresiei poetice.

¹¹⁵ În acest sens, din punctul de vedere al diversității contemporane este extrem de greu dacă nu și imposibil de a trasa diferențieri evaluative (de specificitate) între sonoritatea compozițiilor (receptată drept „monotonă” și „omogenă”) și, respectiv, între imaginea valorică a compozitorilor Renașterii. Pentru un auditor contemporan ar fi dificilă până și realizarea unei simple identificări de diferențiere între doi compozitori de același nivel al excelenței, cum ar fi, spre exemplu, Dufay și Binchois, Palestrina și Lasso sau, extinzând limitele temporale, între Palestrina, Gesualdo, de Victoria și Monteverdi, și asta fără a-l mai include aici pe William Byrd (1543-1623) sau, forțând limitele stilistice, pe Heinrich Schütz (1585-1672).

A doua pârghie a continuității este saltul melodic, cu o frecvență și dimensiune reduse. Odată efectuat, saltul trebuie compensat cu o mișcare prin sunete succesive în direcția opusă. Dominanta scriiturii de tip palestrinian este liniaritatea melodică, aceasta implicând simplitatea – pentru a nu obtura audibilitatea textului și a menține omogenitatea expresiei – și continuitatea, ceea ce presupune un control sever al disonanței și salturilor în cadrul unei singure linii melodice, pentru a lăsa mai mult loc interacțiunii contrapunctice între vocile constitutive ale scriiturii.

În ceea ce privește evoluția imaginii structurale, opțiunile lui Palestrina sunt orientate înspre o tot mai puternică simplificare și esențializare a limbajului contrapunctic, fiind relevată componenta armonică în detrimentul celei contrapunctice. *Missa Papae Marcelli* (1562/'65) excelează printr-o „abatere” în direcția simplificării, chiar în pofida unei comparații cu o lucrare mai târzie – misa *Ad fugam* (1567), bazată integral pe procedura de canon. Imaginând un arc temporal întins între *Missa Papae Marcelli* și, spre exemplu, *Stabat Mater* (1590), mai degrabă *Ad Fugam* apare ca o abatere de la regulă.

Comentariul 7

Dacă în planul politicii europene Reforma lui Luther are un rol de cumpănă, un echivalent cultural (muzical) ar putea fi considerată creația lui Palestrina, reprezentativă pentru Contrareformă, dar și pentru întreaga Renaștere. Luând în considerare și situația temporală a vieții compozitorului, s-ar putea vorbi despre un palestrinocentrism renescentist, o anticipare și, poate, chiar un prototip pentru viitorul „beethovenocentrism” al romanticilor. După cum bine observă Clara Marvin,

Istoriografia muzicală a fost generoasă în limbajul metaforic prin care a evidențiat dublul rol al compozitorului atât ca inițiator al „adevăratei” polifonii, cât și în calitatea lui de fundație pentru dezvoltarea organică a artei succesorilor lui profesionali. Multe istorii nu numai că divid muzica în „înainte și după Palestrina”, ci îl și proclamă pe compozitor drept origine muzicală, o rădăcină puternică din care muzica ulterioară a putut crește și înflori. Palestrina a fost, de asemenea, declanșatorul mai multor genealogii ale muzicii: nu doar prin liniile descendenței [lui] muzicale și perfectarea patrimoniului muzical de la o generație la alta care converg și culminează cu el, dar și prin cei care au venit după el și i-au putut fi

autentici urmași doar în măsura în care au preluat calitățile esențiale ale stilului său. Palestrina a fost un Everest al muzicii, nava-amiral a armoniei, un posibil sfânt al Contrareforme, toate acestea completate cu un miracol – „salvarea” polifoniei – trecut în contul lui. Pentru Baini, venerabilul său biograf, el a fost *amanuensis Dei*, „secretarul lui Dumnezeu”¹¹⁶.

Toate aceste calificative – „Everest”, „navă-amiral”, „sfânt”, „secretar al lui Dumnezeu” – oglindesc imensa autoritate pe care Palestrina a avut-o încă în timpul vieții. Aprecierea din partea contemporanilor (dar mai ales a posterității) a fost o reacție la puterea și natura impactului exercitat de lucrările compozitorului și a consecințelor produse de acestea pe durata întregii evoluții ulterioare a culturii muzicale europene. Este ceea ce legitimează încadrabilitatea canonică a creației și imaginii compozitorului. Valoarea personalității lui Palestrina poate fi înțeleasă și prin contribuția operei sale la edificarea școlii contrapunctice italiene și la instituirea unei solide tradiții didactice a stilului palestrinian – stilul sever –, decisivă pentru întreaga școală componistică profesională europeană. Generații întregi de compozitori s-au format prin procedura de învățare prin emulare (analiză și imitare exclusivă) a stilului unui singur compozitor renașcentist extras din context și ridicat la rangul de referent absolut. Este singurul, primul și ultimul exemplu al unei asemenea performanțe, de care nu a mai fost capabil nici un compozitor până în prezent.

Propulsarea la un asemenea nivel de prestigiu în câmpul propriei perioade istorice și persistența nealterată timp de peste patru secole se produc doar printr-o convergență cumulată a mai multor factori, în egală măsură de ordin explicit – politici, ideologici, sociali (importanța factorilor conjuncturali și a factorilor de impact și de receptare/apreciere) – și de ordin implicit, pornind de la dimensiunea și consistența întregii opere (factorul cantitativ), dar luând în calcul și originalitatea soluțiilor compoziționale (factorul calitativ). Cu alte cuvinte, vizibilitatea (valorică) este cu atât mai bună, cu cât mai mulți factori constitutivi participă la sinteza imaginii finale. Le-am putea spune și factori de „rezoluție” valorică și istorică. Având însă în vedere aspectul lor dinamic, ar fi vorba mai degrabă despre un ansamblu de *vehicule canonice*, care propulsează și ancorează personalitatea și creația unui compozitor, în cazul

¹¹⁶ Clara Marvin, *Giovanni Pierluigi da Palestrina: A Guide to Research*, New York and London: Routledge, 2002, p. vii.

dat Palestrina, în imaginea unei indiscutabile superiorități valorice referențiale. Este vorba aici despre o înrâurire *concentrată* (cu un singur obiectiv, cel al canonizării) și *multiplă*¹¹⁷ (implicând cât mai multe și eficiente vehicule canonice).¹¹⁸

Ca punct de plecare în procesul de recuperare și, în același timp, de propagare activă a creației lui Palestrina poate fi luat tratatul *Gradus ad Parnassum* al lui Fux, prima scriere recuperativă celebră. Pe urmă, ar trebui menționată „rescrierea” de către Johann Sebastian Bach a lucrării palestriniene *Missa sine nomine*, o contribuție majoră la răspândirea acestei lucrări în spațiul cultural german. De asemenea, ar trebui luate în calcul și lucrările „catolice”, în limba latină, ale Cantorului, cu precădere cele patru *missa brevis* (BWV 233-236, 1738-’39), mai puțin cunoscute, fără a mai aminti de cele două variante ale *Magnificatului* (în Mi bemol major, BWV 243a, 1723, și în Re major, BWV 243, 1733), precum și de Misa în si minor¹¹⁹ (BWV 232, 1733-1749).¹²⁰

¹¹⁷Ideea principiului de înrâurire multiplă și concentrată îi aparține muzicologului rus Lev A. Mazel și este în detaliu prezentată în Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики [Probleme analizei muzicii: experiența apropierii între muzicologia teoretică și estetică], Moskva: Sovetski Kompozitor, 1978, p. 167-195.

¹¹⁸Cazul lui Palestrina devine astfel un model al devenirii canonice, iar componentele esențiale ale acestei proceduri – ansamblu vehiculelor canonice, înrâurirea multiplă și concentrată (Mazel) și rolul impactului și receptării/aprecierii (Dahlhaus) – vor fi prezente în cazul fiecărei personalități cu rol crucial în evoluția gândirii și practicii muzicale europene: Bach, Beethoven, Wagner și Schönberg, fiecare secondat fie de un „geamăn” (Händel pentru Bach sau, extrapolând, Lasso pentru Palestrina), mai mulți colegi de „școală” (Haydn și Mozart pentru Beethoven), de promotori și admiratori (Meyerbeer și Bruckner pentru Wagner) sau de propriii elevi (Berg și Webern pentru Schönberg).

¹¹⁹În manualele școlare procesul de recuperare a lui Bach începe cu glorioasa interpretare a *Pasiunilor după Matei* în 1829 dirijată de către Mendelssohn, ceea ce într-un mod evident reprezintă o informație incompletă. În acest sens s-ar putea recurge la o a doua pistă de recuperare, prin Misa în si minor, relevând numele celorlalți doi promotori care au fost Carl Friedrich Zelter (1758-1832) și Gaspare Spontini (1774-1851).

¹²⁰Considerarea genului de misă, gen prin excelență catolic, drept reprezentativ pentru creația unui compozitor luteran precum J. S. Bach ar trebui să apară drept o straniețate și oarecum drept o deviere de la preceptele de bază ale Reformei lui Luther, cu atât mai mult că textul miselor bachiene este, prin tradiție, unul latin. Această problemă s-ar putea formula într-un mod mult mai acut în cazul lui Beethoven – Misa în Do major (op. 86, 1807) și *Missa Solemnis* în Re major (op. 123, 1919-’23) –, un compozitor cu descendență reformată și spre de-

O primă tentativă de a-l încadra pe Palestrina într-o genealogie a artei componistice europene și astfel de a-i oferi o valoare istorică întreprinde Ernst Theodor Amadeus Hoffmann în studiul *Alte und Neue Kirchenmusik* (1814). El este primul și cel mai influent dintre romantici care formulează problema muzicii sacre, nevoia reformei acesteia și, concomitent, semnificația paradigmatică a muzicii palestriniene pentru întreaga tradiție a muzicii bisericești. Opțiunea lui Hoffmann pentru Palestrina ca model ideal poate fi înțeleasă drept completare a unei lacune, atâta timp cât avându-l pe Dante drept ideal pentru poezie și pe Rafael pentru pictură (schema lui Schlegel a mitologiei tripartite), lipsea unul pentru muzică. Prezentându-l pe Palestrina drept un ideal al muzicii trecutului, Hoffmann îl transferă din domeniul muzicii sacre în zona tradiției componistice profesionale europene, propunându-l ca provocare pentru compozitorii prezentului și ridicând problema unui răspuns adecvat, romantic. În același timp, invocarea lui Palestrina este determinată de atitudinile de excludere ale lui Hoffmann față de cultura Iluminismului și în special față de muzica franceză.

Astfel, restaurarea creației lui Palestrina începe printr-o triplă problematizare legată de numele compozitorului: problema muzicii bisericești și, drept consecință, idealizarea întregului trecut medieval și renașcentist, problema componisticii romantice ca tradiție emergentă și reacția față de raționalismul iluminist. A patra semnificație a mitului palestrinian la romantici este legată de absența unui acord consensual (a unei doctrine) asupra lumii, sinelui, societății și culturii. Pentru ei e recomandabilă recurgerea la culturile și artiștii trecutului care oferă imaginea simplității esențiale, la modelele încărcate cu spiritualitate.¹²¹ Problema de bază, – a cincea semnificație – a fost una de ordin estetic: Hoffmann vedea în creația lui Palestrina realizarea per-

osebire de Bach, o persoană completamente laică. În spațiul austriac, unul catolic, cele șase mise ale lui Schubert sau cele trei mise din anii '60, precum și *Missa solemnis* (1854), ale lui Bruckner apar într-un context propriu și nu ridică aceleași semne de întrebare, chiar dacă este vorba despre lucrări de substanță religioasă compuse de compozitori laici.

¹²¹ Pentru expunerea detaliată a acestui șir de probleme și a contextului istoric, a se vedea James Garratt, *Palestrina and the German Romantic Imagination*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004; capitolul 2: *Romanticism and the problem of church music*, p. 36-61.

fectă a *muzicii vocale absolute*. Principiul a *cappella* reprezintă, în fapt, paradigma *purității*, care servește într-un sens identic în cazul muzicii instrumentale, un obiectiv doctrinar fundamental pentru Hoffmann, pe care el îl formulează în scrierile lui despre Beethoven. Or, pe lângă accepția pur stilistică în sensul exemplarității, ideea purității propune semnificația de *ingenuu* atât pentru lucrările lui Palestrina, reprezentative pentru Contrareformă (dar mai ales pentru romantici), cât și pentru repertoriile de melodii gregoriene folosite de compozitor. Spre deosebire de atitudinea lui Monteverdi față de „antichitatea” lui Palestrina, în opinia romanticilor vechimea constituia un coeficient al ingenuității, și astfel al capacității de a reprezenta sublimul. Astfel poate fi explicată și promovarea lui Palestrina ca geniu atât în accepția lui Schlegel (schema tripartită a mitologiei), cât și a lui Hoffmann (arhetip al muzicianului-creator pur).

Drept consecință a acestui efort conceptual, în 1828 apare monumentală biografie a lui Palestrina, *Memorie storico-critiche della vita e della opera di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, scrisă de Giuseppe Baini (1785-1844). Cele două ediții ale operei complete a lui Palestrina apar mai târziu, munca lui Franz Xaver Haberl (1840-1910) desfășurându-se în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și fiind legată de mișcarea ceciliană, iar Raffaele Casimiri (1880-1943), al doilea editor celebru al operei palestriniene, își începe în 1938 grandioasa lucrare, rămasă neterminată, fiind publicate doar cincisprezece dintre cele treizeci și trei de volume plafinate. Nu poate fi trecută cu vederea o magnifică replică rusească la scrierea lui Fux, monumentalul tratat *Обратимый контрпункт строгого письма* [Contrapunctul reversibil de scriitură severă] aparținând lui Serghei Taneiev (1856-1915), apărut între anii 1889 și 1906. Creația lui Palestrina (în paralel cu creația lui Mussorgski) este una dintre cauzele resurecției modalismului în opera lui Claude Debussy, atunci când, în 1884, compozitorul pleacă la Roma, unde în anul următor îl întâlnește pe Liszt, care îl inițiază în muzica lui Palestrina și Lasso și unde ascultă muzica celor doi la biserica Santa Maria dell' Anima. Reacția lui Debussy la muzica lui Palestrina a fost: „Este muzica așa cum aceasta trebuie să fie”. Contrapunctul palestrinian sever poate servi drept referent direct pentru tehnica de contrapunct serial (Noua școală vieneză – Schönberg, Berg și Webern – sau serialismul total al lui

Boulez, Babbitt, Stockhausen și Nono), anume pentru rigoarea controlului intervalic, urmărind succesiunea celor douăsprezece sunete în cadrul mai multor nuclee seriale.

În secolul XX sunt de remarcat monografiile lui Michel Brenet, *Palestrina* (Paris: Alcan, 1906) și Alberto Cametti, *Palestrina* (Roma: Fondazione Pierluigi da Palestrina, 1925), cele două scrieri analitice ale muzicologului și compozitorului danez Knud Jepessen – *The Style of Palestrina and the Dissonance* (1927) și *Counterpoint: the Polyphonic Vocal Style of 16th Century* (1930), precum și lucrările lui Henry Coates, *Palestrina* (London: Dent, 1938), Michael Heinemann, *Giovanni Pierluigi da Palestrina und seine Zeit* (Laaber: Laaber Verlag, 1994) sau Lino Bianchi, *Giovanni Pierluigi da Palestrina nella vita, nelle opere, nel suo tempo* (Palestrina: Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1995). Nu lipsesc realizări teoretice remarcabile și în muzicologia românească: cele trei monografii ale muzicologului clujean Liviu Comes – *Melodica palestriniană* (București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971), *Lumea polifoniei* (București: Editura muzicală, 1984) și, în colaborare cu Doina Rotaru, *Tratat de contrapunct vocal și instrumental* (București: Editura muzicală, 1986), precum și o cercetare contemporană realizată de cercetătoarea bucureșteană Antigona Rădulescu, *Elemente de tehnică și stil în muzica lui Palestrina* (București: Editura Muzicală, 2013).

Comentariul 8

În principiu, Renașterea muzicală începe cu un import englez (Dunstable) în ținuturile burgunde (Dufay-Binchois), de unde începe expansiunea muzicală franco-flamandă în întreaga Europă (Spania, Italia, Germania), care treptat se edifică într-un al doilea stil „pan-european” (cinci generații de compozitori) după reforma gregoriană. Sub această înrâurire generativă emerge școala polifonică germană (Heinrich Isaac), urmată de cea franceză (Clément Janéquin), pentru ca, un epicentru al excelenței panrenascentiste să se fi stabilizat în capitala catolicismului papal (Palestrina, școala de la Roma), iar compozitorii nativi italieni să continue, prin dislocare, cauza franco-flamandă (Lasso ca ultim compozitor al tradiției) a polifoniei vocale. Chiar dacă, începând cu 1517, în Germania erupe Reforma (Luther) care va concura acerb catolicismul, un concurent (luteran)

real al „secretarului divin” (Palestrina) va apărea doar în următorul secol (Schütz). Prin Gesualdo, Luca Marenzio (ambii italieni), dar și prin de Victoria (genialul spaniol), Renașterea muzicală își atinge limitele potențialului evolutiv și se încheie cu un alt englez (William Byrd, 1539-1623). Monteverdi este mai degrabă un compozitor „ianic”, oarecum *secund* și astfel *modern*, privind înspre trecutul renașcentist și văzându-l drept original (prima prattica), chiar dacă și antic (Palestrina), scriind madrigaluri mai degrabă decât motete și mise și reformulând monodia acompaniată în forma unui prototip pentru viitoarea operă barocă. Alăturarea lui cu Palestrina este utilă în evaluarea unui „portret-robot” de compozitor renașcentist pur (Palestrina/Lasso), a unui ansamblu de genuri reprezentative ale Renașterii muzicale (misă, motet, madrigal/vocal, coral, masculin), dar și a unor tipologii ale tehnicii de organizare a discursului (diatonic, modal, polifonic). Chiar luând în calcul multiplele interferențe care se precipită în jurul curentelor conceptuale majore (concepția franco-flamandă și emergența școlilor polifonice naționale continentale – germană, italiană, franceză și spaniolă), drept autentic arhetip al Renașterii muzicale rămâne, dincolo de orice polemici, Palestrina. O ultimă confirmare a prestigiului pe care compozitorul îl dobândise încă în timpul vieții a fost sarcina primită în 25 octombrie 1577 de la papa Grigore al XIII-lea de a redacta Gradualul și Antifonarul roman, în scopul de a elimina în special din textul noțional al cântului liturgic (gregorian) „barbarismele, obscuritățile, contradicțiile și superficialitatea”.¹²² Împreună cu Annibale Zoilo (1537-1592), Palestrina începe lucrul la o ediție revizuită a cântului liturgic roman, deci a însuși canonului muzicii bisericești.

¹²² Clara Marvin, *op. cit.*, p. 7-8. Această preocupare pentru restaurarea cântului gregorian în termeni de „puritate” a formei originale își găsește un ecou tardiv în ediția neo-Mediceană a Gradualului și Antifonarului care prin aprobarea de la 20 ianuarie 1871 a fost prezentată drept *genuinum cantum gregorianum*, proclamată de papalitate drept *autentică* și recomandată în această formă autorităților bisericești. În acest sens, a se vedea: Pierre Combe, *The Restoration of Gregorian Chant: Solesmes and the Vatican Edition*, Washington, D. C.: The Catholic University of America Press, 2003, p. 5-6, și, de asemenea, Katherine Bergeron, *Decadent Enchantments: The Revival of Gregorian Chant at Solesmes*, Berkeley: University of California Press, 1998. Ideea de preservare restaurativă a cântului gregorian are o istorie bogată în nume și evenimente, iar participarea lui Palestrina ține de o anecdotică din care s-ar putea construi o a doua legendă, consecutivă salvării muzicii polifonice sacre.

A patra ipoteză. Johann Sebastian Bach și sfârșitul barocului

MANFRED F. BUKOFZER CONSIDERĂ CREAȚIA bachiană drept model de sinteză stilistică pentru întreaga perioadă a barocului muzical.¹²³ Astfel, deja la nivelul anului 1750, figura lui Bach – cu funcția de finalizare și închidere a bazinului canonic baroc – poate fi văzută într-un mod asemănător cu cea a lui Palestrina, ca *prima prattica*, însă de această dată în opoziție cu creația deja preclasică a propriilor lui fii – *seconda prattica*, peste care se adaugă, succesiv, prin Gluck și Haydn, emergența clasicismului vienez. Și de această dată este vorba despre emergența omofoniei, însă nu doar ca o replică alternativă la gândirea de tip contrapunctic, ci ca dominantă exclusivă a gândirii muzicale clasice și romantice.

Atât Mozart, cât și Beethoven au avut contact cu creația lui Bach fie prin intermediul baronului van Swieten, în al cărui salon repertoriul preferat era din muzica lui Bach și Händel, fie prin Christian Gottlob Neefe, care îl cunoștea pe Carl Philipp Emmanuel Bach și care îl familiarizează pe adolescentul Beethoven cu *Clavecinul bine temperat*.¹²⁴ Drept argument suplimentar în favoarea persistenței imaginii lui Bach poate servi biografia cantorului scrisă de organistul

¹²³ Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*, New York: W. W. Norton & Co, Inc., 1947.

¹²⁴ „Ludwig van Beethoven, fiul cântărețului tenor menționat, un băiat de unsprezece ani și de un talent foarte promițător. Cântă foarte abil și cu multă forță la clavecin, citește foarte bine la prima vedere și – ca s-o spunem pe scurt – interpretează o bună parte din *Clavecinul bine temperat* de Sebastian Bach, pe care domnul Neefe l-a pus în brațele lui. Oricine cunoaște această colecție de preludii și fugi în toate tonalitățile – care ar putea fi numită aproape *non plus ultra* al artei noastre – va ști ce înseamnă asta.” *Magazin der Musik* (din 2 martie 1783), editat de tipograful, librarul și filologul german Carl Friedrich Cramer (1752-1807); *apud* Alexander Wheelock Thayer, *The Life of Ludwig Van Beethoven*, Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2013, p. 69. Citatul este extras din corespon-

și teoreticianul german Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), la rândul lui prieten cu doi fii ai lui Bach – Wilhelm Friedemann și Carl Philipp Emmanuel –, publicată în 1802 la Leipzig.¹²⁵

Însă începutul veritabilei descoperiri a lui Bach și a valorii operei lui ar putea fi considerat anul 1829, odată cu interpretarea la Berlin a *Pasiunilor după Matei*. „Canonicitatea” creației bachiene s-a clădit în timp, fiind detaliată și aprofundată gradual, prin acumulare, dacă ne gândim cel puțin la repetatele redactări ale *Clavecinului bine temperat* realizate de Carl Czerny (1791-1857), Bruno Mugellini (1871-1912), Ferruccio Busoni (1866-1924) și Béla Bartók (1881-1945), dar și la tradiția interpretativă, o adevărată instituție având pe frontispiciu nume aparținând pianiștilor Glenn Gould (1932-1982) și Tatiana Petrovna Nikolaeva (1924-1993), ale organiștilor Albert Schweitzer (1875-1965) și Helmut Walcha (1907-1991) sau ale claveciniștilor Wanda Landowska (1879-1959) și Ralph Kirkpatrick (1911-1984). Deja în a doua jumătate a secolului XX, „gravitația” exercitată de prestigiul canonului bachian se dovedește a fi de o asemenea putere, încât deviază de pe orbita preocupărilor pur jazzistice un celebru interpret precum Keith Jarrett (n. 1945), care înregistrează o serie de lucrări reprezentative ale lui Bach.¹²⁶ Lucrarea-pivot definitorie pentru imaginea compozitorului chiar și în contemporaneitate rămâne *Clavecinul bine temperat*, cu ale sale două volume.

dența expediată de Christian Gottlob Neefe, profesorul copilului în vârstă de doar treisprezece ani în acel moment, la *Magazin der Musik*.

¹²⁵ Ca o continuare a cercetării inițiate de Forkel, o altă biografie a lui Johann Sebastian Bach este scrisă de muzicologul german Julius August Philipp Spitta (1841-1894) și apare în două volume între anii 1873 și 1880 la Editura Breitkopf und Härtel din Leipzig.

¹²⁶ Doar cu lucrări din creația lui J. S. Bach, pianisul înregistrează șase albume: J. S. Bach: *Das Wohltemperierte Klavier*, Buch I, EMC Records (la pian), 1987; J. S. Bach: *Goldberg Variations*, EMC Records, 1989 (la harpsichord); J. S. Bach: *Das Wohltemperierte Klavier*, Buch II, EMC Records, 1990 (la harpsichord); J. S. Bach: *The French Suites*, EMC Records, 1991 (la harpsichord); J. S. Bach: *3 Sonaten für Viola da Gamba und Cembalo*, cu Kim Kashkashian, ECM Records, 1992 (la harpsichord); J. S. Bach: *3 Sonatas with Harpsichord Obbligato. 3 Sonatas with Basso Continuo*, cu Michala Petri, RCA Records, 1992. De asemenea, trebuie menționate cel puțin alte două nume de compozitori ale căror lucrări au fost înregistrate de Keith Jarrett: Dmitri Shostakovich: *24 Preludes and Fugues op. 87*, ECM Records, 1992 (la pian) și G. F. Händel: *Suites For Keyboard*, ECM Records, 1993 (la pian).

Mai multe proiecții ale acestor două cicluri bachiene le regăsim ca ecou în Șase fugi pe tema B.A.C.H. pentru orgă (1845) de Robert Schumann, *Fantezia și fuga pe tema B.A.C.H.* (S. 529, 1855) de Franz Liszt, 3 *preludii și fugi* pentru orgă, op. 109 (1898) de Camille Saint-Saëns, *Fantezia și fuga pe tema B.A.C.H.* (1900) de Max Reger, *Preludiu, coral și fugă* de César Franck. În secolul al XX-lea, această tradiție este continuată în cele 24 *de preludii și fugi* (1950-1951) de Dmitri Șostakovici sau, într-o formă mult transfigurată, în ciclul *Ludus Tonalis* (1942) aparținând lui Paul Hindemith, continuând cu *Preludiu și fuga pentru pian* (1963) și *Improvizația și fuga* (1965) de Alfred Schnittke, în 24 *de preludii și fugi* (1964-1970) sau *Caietul polifonic* (25 *de preludii*) (1972), ambele aparținând lui Rodion Șcedrin, 48 *de preludii și fugi* de David Cope, 12 *preludii și fugi* (1995) de David Johnson sau 24 *de preludii și fugi*, op. 82 (1997) de Nikolai Kapustin.

Comentariul 1

În istoria culturii muzicale europene, antinomia *antic-modern* se impune drept constantă și dominantă în egală măsură, iar la limită drept invariant, reluat la fiecare mutație paradigmatică în plan canonic. Fie că este vorba despre formularea medievală de *antiqua-nova* (Philippe de Vitry), fie despre formulările renascenliste *antica-moderna* (Galilei) și *prima-seconda* (Monteverdi), la finele barocului muzical (până în 1750) modelul este reluat prin opoziția recanonizantă la nivel de sistem de organizare sonoră – de la *polifon* la *omofon* (subgrupul sintactic) și de la *modal* la *tonal-funcțional* (subgrupul tonal). Intersecția între cele două forme de organizare sonoră – sintaxa polifonă și cea tonal-funcțională (tot așa întâmplându-se și în cazul intersecției între contrapunct și atonalism) – reprezintă un artificiu și într-un anumit sens un paradox, deoarece este vorba despre o sinteză (forțată) între două tipuri de gândire orientate în sensuri contrare: retroversivă este sintaxa polifonă înrădăcinată în sistemul modal (Ev Mediu și Renaștere), pe când progresivă este organizarea tonal-funcțională care până la urmă determină afirmarea sintaxei omofone (clasicismul vienez și romantismul). Prin urmare, în contextul sistemului tonal-funcțional orientat omofon și, implicit, instrumental, polifonia va fi „depunctată” într-un dublu sens, dată fiind originarea

ei în gândirea de tip modal și drept sintaxă izvorâtă din ambientul sonorității vocale. Liniile melodice ale unei scriituri de tip contrapunctic sunt *voci* și până și într-o lucrare contrapunctică pur instrumentală, ele își păstrează funcția rezidual *corală*. Pe lângă o evidentă „retrogradare” timbrală de la vocalitatea renascențistă la instrumentalitatea barocă sau clasicistă, o puternică simplificare este impusă prin deplasarea de la organizarea modală la cea tonal-funcțională. Spre deosebire de conceptul tonalității, organizarea modală este una „slabă” din punct de vedere funcțional, lipsind cu desăvârșire acea necesară urechii postrenascențiste (și, poate, chiar postbaroce) tensiune de rezolvare a sensibilei (treapta a VII-a) și exploziva energie potențială a raportului funcțional D(ominantă)-T(onică) – relație autentică. În acest sens, sistemul modal produce o muzică „tihnită”, orientată înspre relații funcționale „liniștite”, de tip S(ubdominantă)-T(onică) – relație plagală –, ceea ce ar fi explicabil și prin opțiunea pentru contemplativ, înălțător și transcendent în contextul muzicii bisericești. Nervul muzicii beethoveniene este în esența lui definibil prin forța „descărcării” în egală măsură idiosincratice și nevrotice a dominantei (treapta a V-a) în tonică (treapta I-a), o astfel de tensiune fiind imposibil de imaginat, spre exemplu, în cazul unui *organum* de Perotinus, al unui motet aparținând lui Franco de Cologne sau al unei mise de Palestrina. Simplificând mult lucrurile, s-ar putea afirma că o lucrare omofonă tonal-funcțională (beethoveniană) este constituită dintr-o cavalcadă de impulsuri explozive de rezolvare a dominantei în tonică, reluate pe parcursul lucrării în noi și noi contexte tonale, restul mijloacelor (temele și expresia lor, planul armonic și tonal, evoluția modulațiilor sau succesiunea articulațiilor) reprezentând doar un ansamblu de coeficienți ai acestei relații funcționale generatoare de discurs (structură și formă).

Nașterea gândirii modale medievale în sânul culturii sacre bisericești și, ulterior, nașterea polifoniei în sânul gândirii modale, cu toată imagistica și tipologiile de expresie aferente, pot fi considerate drept elemente ale unui lanț de evenimente determinante care pun într-o legătură „genetică” organizarea modală și sintaxa polifonă. Cu atât mai evidentă este această „înrudire”, cu cât spre deosebire de conceptul tonalității, în care prioritare devin relațiile simultaneităților *verticale* de sunete – structurile de acorduri și mai pe larg conceptul de *armonie* –, legăturile funcționale slabe

din cadrul organizării sonore modale, practic intraductibile armonice altfel decât forțat, stimulează cu atât mai mult desfășurarea pe orizontală chiar și a mai multor straturi melodic-contrapunctice. Iar în acest sens tensiunea funcțională redusă între treptele unui *mod* (antic grec, bisericesc catolic sau bizantin) este organic compensată prin densitatea straturilor de voci contrapunctice, în opoziție cu energia funcțională între treptele unei *tonalități*, care într-un mod natural este compensată prin reducerea drastică a numărului de voci la una singură (cu funcția de *temă*).

Acest paradox și-a găsit o expresie de vârf în creația lui Johann Sebastian Bach, relevând astfel o latură esențială a geniului său prin stăpânirea ambelor principii și realizarea unei sinteze exemplare în modelul contrapunctului tonal-funcțional¹²⁷, care se impune drept o următoare concepție și tradiție contrapunctică după cea a contrapunctului modal și vocal palestrinian. Într-un alt sens, nevoia de înnoire, atât cu sens de diferențiere de trecut, cât și de stimulare a evoluției conceptuale, s-a manifestat în creația bachiană prin asumarea unui compromis prin continuarea pe direcția gândirii contrapunctice (curbă istorică descendentă) chiar și într-un context definibil prin noutatea lui radicală a concepției tonal-funcționale (curbă istorică ascendentă, emergentă în a doua jumătate a secolului al XVII-lea). Sinteza bachiană între cele două tipuri de organizare sonoră ar putea fi înțeleasă și ca o reafirmare și reinstaurare a valorii contrapunctului, cu sens de recanonizare, în noul context de urgență a tonalității și a gândirii instrumentale, care își găsește o realizare strălucită în cele două volume ale *Clavecinului bine temperat*.

Următoarea funcție a binomului *antic-modern*, după cea de constantă, dominantă și invariant, ar fi cea de recanonizare, drept mecanism de garantare și susținere a înaintării evolutive prin reformularea continuă a conținuturilor referențiale conotate prin termenul *tradiție*. Situația este una paradoxală chiar în virtutea existenței în gândirea artistică și științifică de tip european a unei acute conștiințe

¹²⁷ Pe lângă această sintagmă paradoxală *contrapunct tonal-funcțional*, drept oximoron ar putea fi considerată și sintagma *armonie modală*. În ambele cazuri poate fi constatată alăturarea între doi termeni care țin atât de tipuri de gândire sau de epoci istorice diferite, cât și de tipologii de organizare structurală diferită. În mod normal, termenul *contrapunct* și-ar găsi perechea lui naturală în termenul *modal*, pe când *armonia* este organic legată de organizarea de tip *tonal-funcțional*.

asupra fenomenului de învechire. Aparent, accentul s-ar pune pe antinomia termenilor învechire/înnoire, însă în fapt, de fiecare dată în epicentrul dezbaterii este situat chiar sacrosanctul concept al *tradiției*. La fiecare schimbare de paradigmă artistică nu se pune problema conservării unei tradiții deja existente, considerate a fi deja învechită, ci de formulare a unei noi accepții și de impunere a acesteia ca punct de pornire al unei tradiții *noi* – un proces de retradiționalizare, reinstituționalizare și, în consecință, de recanonizare.

Comentariul 2

Situarea lui Bach în posteritate drept compozitor canonic i-ar fi surprins atât pe contemporanii lui, cât și pe Bach însuși. Este cert faptul că până în 1750, anul morții compozitorului, imaginea creației lui nu avea nimic de a face cu un statut canonic așa cum este acesta considerat astăzi, iar vestea decesului lui Bach a însemnat pentru mulți doar moartea unui cantor și eventualitatea unui concurs pe un post recent eliberat și imediat ocupat de compozitorul Johann Gottlob Harrer (1703-1755). Și mai mult i-ar fi surprins pe contemporanii compozitorului faptul că odată cu decesul cantorului de la Leipzig, exact în anul în care Baumgarten își publică *Aesthetica*, ia sfârșit epoca barocului. Cel mai surprins ar fi fost, probabil, chiar Händel, al doilea titan al barocului și în același timp „geamăn” bachian, care continuă să trăiască încă nouă ani, până în 1759, fără a ști că intrase deja într-o altă lume, una postbarocă. Notorietatea referențială a creației bachiene este, de fapt, „inventată” de doi compozitori romantici, Schumann și Mendelssohn, acțiunea lor devenind în timp ea însăși model referențial al modului în care poate fi construită canonicitatea unei personalități artistice.

Cu referire la contextul mentalității de tip romantic ar trebui făcută diferențierea între nevoia imperioasă de formulare a unui reper valoric și potrivirea unuia (sau mai multor) segmente ale creației bachiene cu specificațiile romanticilor. Devine evident faptul că asocierea cuvintelor *canon* și *Bach* este consecința unei acțiuni de *manipulare*, de *extracție* și *asamblare* înfăptuită pornind de la un impuls intențional și urmărind anumite scopuri definibile în termenii ideologiei și esteticii unei epoci cu mentalitate și valori diferite de contemporaneitatea bachiană. În legătură directă cu

procedura canonizării s-ar situa și *nevoia de Bach* fie în zona didactică, fie în cea concertistică. Începând cu acțiunea de canonizare aparținând lui Schumann și Mendelssohn, la care poate fi asociată înființarea în 1850 a Bach-Gesellschaft (pentru publicarea lucrărilor) și în 1900 a Neue Bachgesellschaft (pentru organizarea unui festival), poate fi structurat un șir de proiecții canonice ale creației bachiene: compozitorii Carl Czerny, Bruno Mugellini, Ferruccio Busoni sau Béla Bartók – imagini ale *Clavecinului bine temperat* –, biografii ale compozitorului scrise de Johann Nikolaus Forkel, Philipp Spitta (1841-1894), Albert Schweitzer (1875-1965), Karl Geiringer (1899-1989) sau Christoph Wolff (n. 1940), dar și *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach* (BWV) de Wolfgang Schmieder (1901-1990) – catalogul complet al creației bachiene. Acest interes tot mai alert pentru creația unui compozitor al cărui mormânt ajunsese uitat și aproape pierdut suscită o legitimă întrebare: De ce Bach? Și de ce anul morții compozitorului (1750) ajunge ceva similar cu anul zero al nașterii lui Christos, de la care începe cronologia altei lumi, a altui ev, a altei ere sau epoci? Dintr-un asemenea punct de vedere, creația lui Bach se impune drept un fenomen „escatologic” pentru întreaga perioadă a barocului muzical. Un posibil răspuns la această întrebare îl formulează Manfred F. Bukofzer, care îi atribuie lui Bach realizarea sarcinii de fuzionare a stilurilor naționale europene:

Soarta muzicii baroce târzii stă într-un echilibru între stilurile italian și francez, recunoscute de teoreticieni și compozitori drept doi poli ai muzicii baroce târzii. Resursele armonice ale tonalității, stilul concertant în muzica instrumentală și vocală și formele de concert și sonată ale muzicii „absolute” trec drept caracteristici ale stilului italian; tendințele coloristică și programatică în muzica instrumentală, disciplina orchestrală, uvertura și suita de dansuri și ornamentația intens elaborată a melodiei trec drept caracteristici ale stilului francez. Stilul german, într-un mod universal recunoscut drept al treilea din grupul stilurilor naționale, era caracterizat prin evidenta lui înclinație pentru o scriitură armonică și contrapunctică solidă. Servind ca mediator între cei doi poli, acesta [stilul german] a determinat reconcilierea într-o unitate superioară a tehnicilor italiană și franceză aflate în opoziție. Găsindu-și o culminație finală în Bach, muzica își atinge universalitatea și distincția prin fuziunea deliberată a stilurilor naționale.¹²⁸

¹²⁸ Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, p. 260. Ar fi de remarcat că elementul german nu apare drept unul constitutiv în ecuația generativă determinantă pentru începutul Renașterii. Spre exemplu, în articolul „Ars Nova” din *Harvard*

Modelul suitei franceze și cel al concertului italian se regăsesc în *Clavier-Übung II* (publicat în 1735): *Overture nach Französischer Art* (BWV 831) și *Italienisches Konzert* (BWV 971), ambele pentru clavicin. Tot aici pot fi incluse transcrierile lui Bach ale concertelor lui Vivaldi: „În 1713-1714, Bach a transcris cel puțin nouă concerte ale lui Vivaldi, trei pentru orgă solo (BWV 544, 593, 596) și șase pentru clavicin solo (BWV 972, 973, 975, 976, 978, 980)”.¹²⁹ Această „paradă” internațională ar putea continua cu *Suitele engleze* (BWV 806-’11), care, ca și *Suitele franceze*, au în componență dansuri ca *menuetul*, *passepied*, *bourrée* sau *gavotte* franceze, *sarabanda* spaniolă, *courante* franceză sau italiană, *gigue* engleză, toate precedate de *allemande* germană. Opțiunea pentru stilul francez poate fi remarcată în cele patru *Suite* (sau *Uverturi*) *pentru orchestră* (BWV 1066-’69), în fiecare dintre ele, la începutul ciclului de suită, fiind plasată o piesă intitulată *ouverture*, restul părților fiind concepute ca dansuri predominant franceze. Genul muzicii instrumentale de substanță coregrafică se constituie la Bach drept o adevărată *bibliotecă tipologică exemplară*, al cărei prim sens este cumularea și formularea în termeni de standardizare a tuturor „speciilor” conceptuale existente până la el în imaginea unor genealogii singulare (tipologic-conceptual sau național), pe care compozitorul le „aspiră” și le reconstruiește în termenii propriei imaginații și sensibilități și le încadrează organic în sistemul și ierarhiile interne ale propriei creații. Chiar dacă modelul de suită instrumentală este o structură standardizată, în cazul atitudinii lui Bach s-ar putea vorbi despre o „redundanță fecundă”, deoarece, pe de o parte, el reia același prototip baroc de suită care deja își atinsese limitele evolutive, dar, pe de altă parte, reușește să profite de invariabilitatea tiparului „idiosincronic” de

Dictionary of Music (Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1969, p. 59), Willi Apel oferă o descriere a sintezei specifice între rafinamentul tehnic și expresiv francez realizat sub înrăurirea creației lui Machaut și formele gândirii muzicale franceze importate în muzica italiană prin lucrările lui Francesco Landini (1325-1397) și cu o elaborare ulterioară în muzica lui Johannes Ciconia (1335-1411). La rândul lui, Nors s. Josephson, în articolul „Ars Subtilior” (*Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, p. 1979), formulează o imagine detaliată a cel puțin patru etape de asimilare a creației lui Machaut de generațiile ulterioare de compozitori francezi, care au contribuit activ la edificarea rafinamentului tehnic și expresiv ca stileme ale gândirii muzicale franceze.

¹²⁹ Vincent C. K. Cheung, *Bach the Transcriber: His Organ Concertos after Vivaldi*, text postat pe internet la adresa http://web.mit.edu/ckcheung/www/MusicalWritings_files/Essay13_BachVivaldiTrans_webversion.pdf.

suită pentru a-și exersa creativitatea, pentru a produce tot atâtea soluții unice ca tipologie de (sub)gen, limbaj armonic-polifonic și expresiv (fecunditatea): pentru instrument solo – Sonatele și partitele pentru vioară solo (BWV 1001-1006, 1720), șase Suite pentru violoncel neacompaniat (BWV 1007-1012, 1717-1723), Partita pentru flaut solo (BWV 1013, 1723)¹³⁰, trei suite, două preludii și o fugă pentru lăută solo (BWV 995-1000 și 1006a), urmând seria de Sonate pentru vioară și clavecin (BWV 1014-1026), Sonate pentru viola da gamba și clavecin (BWV 1027-1029) și Sonate pentru flaut și clavecin (BWV 1030-1035).

Prin lucrările lui, Bach formulează și un al doilea sens al sintagmei *bibliotecă tipologică exemplară*, diferit, însă convergent cu cel dintâi. Reprezentativ în acest sens este arcul conceptual întins între *Clavecinul bine temperat* (BWV 846-893, în două volume, 1722 și, respectiv, 1742) și *Arta fugii* (BWV 1080, 1742-1746). Canonicele 48 de modele contrapunctice de fugă se prezintă, după cum observă Manfred F. Bukofzer, sub forma unui „inventar al tuturor tipurilor anterioare de fugă, cu o focalizare puternică pe fuga monotematică”.¹³¹ Ideea de *inventar* sau *bibliotecă* se validează prin aderarea la o „tulpină” genealogică, așa cum, spre exemplu, procedează Bach în cazul fugii nr. 4, în do diez minor (vol. I), unde tema este concepută după modelul de ricercar (lent), contrasubiectele fiind introduse în maniera lui Sweelinck și Froberger.¹³² Drept o adevărată *bibliotecă* referențială (politematică) pot fi considerate preludiile din acest ciclu, unde pot fi remarcate stilizări de dansuri – *sarabanda* în preludiul nr. 8, în mi bemol minor; studiu tehnic sau *perpetuum mobile* – nr. 2, în do minor, sau nr. 5, în Re major; tipologia *ariei* – nr. 10, în mi minor; sau trimiteri exclusiv la muzica instrumentală – la *trio sonată* în preludiul nr. 24, în si minor; la *toccata* – nr. 7, în Mi bemol major; la *invențiune* – nr. 11, în fa minor și, eventual, la *fuga* – nr. 19, în La major.¹³³ Spre deosebire de „caleidoscopismul” CBT, în ultimul său ciclu instrumental în calitatea lui de ultimă bibliotecă tipologică exemplară – *Die Kunst der Fuge* (Arta fugii,

¹³⁰ Privitor la fuziunea stilurilor naționale, este de remarcat titulatura ultimei părți din această partită – *Bourrée angloise*, un „metisaj” franco-englez, care apare după *allemande* germană, *corrente* franceză și *sarabande* spaniolă.

¹³¹ Bukofzer, *Music in the Baroque Era.*, p. 286.

¹³² *Ibid.*, p. 287.

¹³³ *Ibid.*, p. 286.

BWV 1080, 1742-1746) –, Bach realizează un principiu opus, compunând optsprezece contrapuncturi (ultimul neterminat) pornind de la aceeași temă. De această dată, „idiosincrazia” tematică are menirea să scoată în evidență caracterul *enciclopedic* și *sintetic* al întregului ciclu, ca totalitate a procedeele tehnice-contrapunctice existente la acea oră, ca expresie de vârf a gândirii contrapunctice în general și ca o ultimă lucrare cu o asemenea valoare la capătul traiectului evolutiv al celor trei epoci contrapunctice (Ev Mediu, Renaștere și baroc).

Chiar dacă meritul de a fi finalizat epoca barocă este împărțit între Bach (fuziunea stilurilor naționale) și Händel (coordonarea stilurilor naționale), există o diferență în egală măsură sensibilă și cât se poate de vizibilă între realizarea unei sinteze și coordonarea (prin împrumut și „pastișare”) a stilurilor naționale. Diferențierea între Bach și Händel ar putea fi trasată și prin considerarea spațiilor geografice în care cei doi și-au exercitat înrâurirea și și-au difuzat creația: în cazul lui Bach – sinteza stilurilor majore continentale, francez, italian și german, exceptând, spre exemplu, culturile engleză și spaniolă, pe când în cazul lui Händel – coordonarea stilurilor naționale, însă în aria restrânsă a culturii naționale engleze, în care compozitorul funcționează mult timp ca outsider. Chiar dacă cei doi sunt considerați a fi „gemeni” (Brigitte François-Sappey¹³⁴), accentul de prioritate calitativă cade totuși pe figura și creația lui Bach. A doua explicare a importanței lui Bach este mai detaliată și se articulează ca o succesiune a trei factori:

Caracterul personal complet care distinge muzica lui Bach, deși aceasta întrupează în același timp caracteristici tipice baroce în concentrația lor cea mai puternică, este determinat de trei factori. Primul dintre aceștia este fuziunea stilurilor naționale. Ce au avut mai bun de oferit stilurile german, italian și francez, în muzică apare transformat într-o unitate superioară. Al doilea factor rezidă în măiestria lui tehnică aproape supraumană. [...] Al treilea factor, poate cel mai important, rezidă în echilibrul între polifonie și armonie. Bach a trăit în perioada în care curba descendentă a polifoniei și cea ascendentă a armoniei s-au intersectat, unde forțele verticale și orizontale erau într-un echilibru exact. [...] Melodiile lui dețin un maximum al energiei liniare, însă în același timp sunt saturate de implicații armonice. Armoniile lui au energia verticală a succesiunii logice a acordurilor, însă în același timp sunt liniare la nivelul tuturor vocilor.¹³⁵

¹³⁴ Brigitte François-Sappey, *Istoria muzicii în Europa*, București: Grafoart, 2007.

¹³⁵ Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, p. 303.

Toți trei factorii enumerați de Bukofzer – sinteza stilurilor naționale, măiestria aproape supraumană în a opera dincolo de orice limită a dificultății tehnice, situarea în punctul istoric de intersecție a armonicului și contrapuncticului și manipularea inteligentă a celor doi parametri – reprezintă o posibilă și doar parțială explicație, din interior, a rolului jucat de Bach în punctul de transfer între două bazine de mentalități stilistice – barocă și clasicistă – sau, mai precis, în momentul de vârf și de încheiere a barocului muzical. Însă cuvântul-cheie nu este *transfer*, ci mai degrabă *finalizare*, dat fiind faptul esențializării într-o unitate superioară a celor trei stiluri naționale. Însă Bach finalizează nu doar epoca barocului, cu un început în creația lui Monteverdi, deoarece în creația lui Bach își găsește o expresie de vârf, însă și o finalizare în primul ciclu major al muzicii europene – muzica sacră. Astfel, barocul bachian încheie traseul evolutiv al tradiției muzicale sacre inițiat prin coralul și liturgia gregoriană a Evului Mediu și continuat prin Renașterea palestriniană. Ambele cazuri – reforma gregoriană și salvarea muzicii catolice de Palestrina – sunt, de fapt, ficțiuni fondatoare sau legitimatori cu un rol decisiv în procesul de formare a canonului medieval și, respectiv, a celui renescentist. Spre deosebire de acestea, creația bachiană se constituie drept o „narațiune” autentică, una veridică și completă. În această lumină, atât Renașterea, cât și barocul ar putea fi înțelese ca „răspunsuri” conceptuale formulate față de doctrinele perioadei anterioare. Răspunsul lui Palestrina este unul contrapunctic la monodia medievală gregoriană, pe când răspunsul lui Bach este unul contrapunctic, însă de această dată tonal-funcțional (stilul contrapunctic liber) la contrapunctul modal palestrinian (stilul contrapunctic sever). Într-un alt sens, răspunsul lui Bach ar putea fi considerat și drept o culminație a întregului traseu istoric al muzicii sacre, aici putând fi vorba și despre o complexitate avansată atât în ceea ce privește „bibliotecile” de tehnici, un spor de complexitate reprezentându-l și interferența contrapuncticului cu omofonicul tonal-funcțional (al treilea factor menționat de Bukofzer), cât și „bibliotecile” de genuri, și aici putând fi vorba despre interferența între tradițional-doxinar (motetul, pasiunile și misa) și inovativ-sintetic (suita, concertul și cantata). Alăturând cele trei „istorii” ale muzicii sacre europene, toate trei ca sinteze conceptuale majore, se impune, mai întâi, o diferențiere pe criteriul etosului confesional înrădăcinat în alteritatea ideologică între

catolicismul paneuropean și protestantismul german. Și atunci, atinând punctul culminant și final în creația lui Bach, muzica sacră își găsește cea mai înaltă formă de realizare printr-un „răspuns” conceptual protestant de substanță luterană la primele două epoci catolice, unul formulat în limba germană, în opoziție cu latina oficială a papalității romane. Sintetizând rafinamentul francez și pasionalitatea italiană, ambele fiind culturi catolice și în același timp dominante ale culturii muzicale europene din a căror sinteză decurge în mod organic Renașterea muzicală, catolică și ea, Bach le asigură o formă superioară de realizare chiar prin infuzarea logicității germane, însă și prin acțiunea generativă a componentei ideologice protestante, explicitate în detaliu la început de secol XX de sociologul Max Weber (1864-1920)¹³⁶. Atât Bach, cât și Weber apar ca efecte, dar și ca modele de asimilare și realizare a acțiunii întreprinse la 31 octombrie 1517 de Martin Luther, prin care nu doar că se interzicea comerțul cu indulgențe, se producea a doua schismă, deja în spațiul european, dar se afirma un nou model al mentalității colective care până la urmă a determinat o mutație majoră în plan politic, economic, administrativ, dar și cultural la nivel european.

Comentariul 3

Imaginea lui Bach ca înfăptuitor al fuziunii stilurilor naționale și situarea lui în punctul de echilibru (și intersecție) între gândirea de tip polifonic (contrapunctic) și cea de tip omofon (armonic și

¹³⁶ Max Weber, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* (1904) (Etica protestantismului și spiritul capitalismului, București: Humanitas, 2003). Este o primă lucrare analitică în care sunt cuantificate efectele economice ale mutației la nivel de mentalitate colectivă pe care o determină ideologia protestantă. Accentele rațional și moral puse pe muncă, pe acumularea de valori materiale, pe implicarea activă în producerea de bunuri, pe spiritul întreprinzător, pe disciplină și responsabilitate, toate acestea considerate a fi virtuți ale individului ca membru al comunității, sunt înțelese ca soluții decisive, singurele valabile în construirea conștiinței și asumată a unui destin aici și acum, în lume, și, în același timp, într-o necunoaștere, asumată și ea, a atitudinilor și deciziilor divine. Responsabilitatea pentru mântuire nu mai aparține exclusiv clerului (cu acces exclusiv la textul latin al Bibliei), ci întregii comunități (alfabetizate și lecturând Biblia în germană), iar în calitatea lor de instrumente ale voinței divine, membrii comunității se validează doar printr-o implicare activă în procesul de îngrijire și sporire a lumii create de Dumnezeu.

tonal-funcțional) sugerează implicarea compozitorului drept factor decisiv în două genealogii majore în planul evoluției culturii muzicale europene. Această sugestie ar trebui însă completată prin afirmația că atât consistența, cât și coeziunea reprezentării lui Bach drept figură canonică rezidă în situarea lui drept factor de finalizare în mai multe șiruri genealogice decât doar cele două sugerate de muzicologul american. Genealogiile lui Bukofzer pot fi considerate ca forme *explicite*, internaționale, ținând de un strat exterior al implicării creative bachiene, și care au ca rădăcină un șir de genealogii *implicite*, interioare (spațiul german și formarea intelectuală-creativă a lui Bach), definibile prin specificul conținuturilor și organizării unui fond al mentalității și existenței colective, precum și al vieții religioase și muzicale în spațiul cultural german. În acest sens, drept genealogie fundamentală în înțelegerea mentalității compozitorului, precum și a alegerilor făcute de el în plan creativ, se impune întâi de toate genealogia coralului protestant¹³⁷, prin care gândirea muzicală bachiană descinde direct din acțiunea reformatoare în plan muzical a lui Martin Luther și continuă prin influențele ei până în creația muzicală a secolului XX. Imboldul inițial al Reformei în plan muzical a fost de eliminare a cântării romane (și a limbii latine¹³⁸) din biserici, a interpretării instrumentale, a icoanelor, decorațiunilor interioare și a oricărui element care ar fi distras atenția enoriașilor de la focalizarea pe Cuvântul biblic și pe

¹³⁷ A se vedea o analiză detaliată a implicației coralului protestant în creația lui Bach în: Erin Losness, *Johann Sebastian Bach and the Protestant Chorale*, text postat pe internet la adresa <http://prizedwriting.ucdavis.edu/past/2002-2003/johann-sebastian-bach-and-the-lutheran-chorale>.

¹³⁸ Prin coral poate fi înțeleasă o melodie în caracter de imn, însoțită cu texte din psalmii biblici sau în orice caz de inspirație religioasă. Prin compunerea de corale cu text german, Luther a urmărit implicarea păturilor mai puțin alfabetizate de enoriași care, neînțelegând latina, puteau fi angajate mult mai profund în actul credinței printr-un text care le era inteligibil. Prin etosul melodic însă, aceiași oameni dobândeau posibilitatea de a-și exprima starea emoțională și în același timp căpătau accesul la o evoluție vocală colectivă în exprimarea sentimentului religios. Intuiția lingvistic-„filologică” a lui Luther l-a determinat să reconsidere utilitatea cântărilor pe text latin, eliminându-le nu doar pe criteriul incompatibilității doctrinare, ci observând, mai întâi, abundența vocalelor, care permiteau generarea unor traiecte melismatice ample și un ritm relativ liber, pe când predominarea consoanelor în limba germană impunând restricții în sens melodic, coroborând fiecare sunet al melodiei cu câte o silabă, și o simplificare drastică a ritmului.

rugăciune. De altfel, toți promotorii Reformei erau practicanți ai muzicii. Spre exemplu, Thomas Münzer (1489-1525, cu sediul la Zwickau și ulterior la Praga, sfârșind decapitat) era compozitor în sensul propriu al termenului, cu o misă compusă la activ, Ulrich Zwingli (1484-1531, cu sediul la Zürich) stăpânea interpretarea la șase instrumente muzicale, Jean Calvin (1509-1564, cu sediul la Geneva) fiind și el un practicant activ al muzicii. Radicalismul militant elvețian orientat înspre modelul prepapal al bisericii creștine nu este însă împărtășit de Luther, care, în opoziție atât cu tradiția catolică a misei, cât și cu prohibiția muzicii la protestanții elvețieni, alege calea de mijloc, prin introducerea cântării congregaționale, punând accentul pe participarea activă a fiecărui credincios la desfășurarea serviciului divin.¹³⁹ Ca valoare, muzica ocupă un onorabil loc secund după credință, în calitatea ei de instrument de construire a unei relații individuale cu Dumnezeu, iar o sinteză fidelă a ambelor (credința și muzica) ar putea fi surprinsă în titlul sugestiv al coralului *Jesu, meine Freunde* [Isus, prietenul meu], compus în 1650 de Johann Franck (1618-1677, text) și Johann Crüger (1598-1662, melodie) și figurând sub numărul 293 în actuala *Evangelisches Gesangbuch* [Cartea cântărilor evanghelice].

Susținând cântarea corală în biserică, Luther nu interzice nici interpretarea la orgă, ambele elemente regăsindu-se drept fundamentale în activitatea de cantor a lui Bach. Aceluiași Luther îi aparține și modelul standard al coralului protestant, *Ein feste Burg ist unser Gott* [Cetate tare-i Dumnezeuul nostru], compus între 1527 și 1529, ca imbold și model pentru stimularea creativității și cu o realizare în creația bachiană – cantata corală omonimă (BWV 80), aceasta fiind precedată de o lucrare a lui Buxtehude pentru orgă (BuxWV 184) și urmată, spre exemplu, de Simfonia nr. 5, op. 107 (1830), *Reformată*, de Mendelssohn sau de Fantezia corală pentru orgă *Ein feste Burg*, op. 27 (1898), de Max Reger. În jur de treizeci și opt de corale (imnuri) sunt compuse de Luther însuși (în colaborare cu compozitorul Johann Walter, 1497-1570), toate intrând în *Evangelisches Gesangbuch*.

O primă genealogie a tradiției coralului protestant constă în realizarea de culegeri, iar un prim model notabil în acest sens este *Eyn geystlich Gesangk Buchleyn* (1524) de Johann Walter, urmat peste

¹³⁹ A se vedea textul *Martin Luther, God's Music Man*, semnat de Kurt J. Eggert, text postat pe Internet la adresa: <http://www.wlsessays.net/files/EggertLuther.pdf>.

aproape un secol de *Musae Sioniae* (1605-1610), în nouă volume (în jur de o mie două sute douăzeci și patru de piese), aparținând lui Michael Praetorius (1571-1621). În această tradiție se înscriu cele patru volume de lucrări autentice având la bază coralul protestant: *Psaumes de David* (între 1613 și 1624) de Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621), *Psalmes simpliciter* (1608) de Hans Leo Hassler (1564-1612), lucrarea *Psalmes Davids* (1619) de Heinrich Schütz (1585-1672) sau *Harmonischer Lieder-Schatz oder Allgemeines evangelisches Choral-buch* (Frankfurt, 1738, conținând o mie nouă sute patruzeci de melodii de coral) de Johann Balthasar König (1691-1758).

Compilarea unor culegeri de corale, care subsecvent determină și compunerea de lucrări, implică și tradiția interpretării la orgă, a doua genealogie constitutivă a creației lui Bach. În acest sens pot fi menționați Samuel Scheidt (1587-1654), cu *Tabulatura nova* pentru orgă (1624, în trei părți), care include și variațiuni pe coral, sau *Tablatur-Buch* (1650), cu acompaniament armonizat pentru o sută de melodii sacre și psalmi, Johann Pachelbel (1653-1706, cu șaptezeci de preludii pe coral), Dietrich Buxtehude (1637-1707, cu patruzeci și șapte de corale), Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712, cu patruzeci și patru de preludii) și Johann Sebastian Bach, cu cele o sută optzeci și nouă de corale (BWV 250-438)¹⁴⁰, patruzeci și șase

¹⁴⁰ În acest sens există mai multe cifre. Diferența cantitativă – 186, 189, 355, 371, 388 sau 405 – ține de criteriul de contabilizare. Cifra 186 constituie (cu o minimă aproximare) numărul de corale unice ca material muzical armonizat, pe când celelalte cifre, considerabil mai mari, în special în prima ediție postumă, care conține 371 de corale armonizate (editori Johann Philipp Kirnberger, 1721-1783, și Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788, Leipzig: Breitkopf, 1784-1788, prima ediție în patru volume: nr. 1-101, nr. 102-201, nr. 202-300 și nr. 301-371), pot fi explicate prin reluarea aceleiași melodii de coral în mai multe variante de armonizare. Astfel, cifra 186 apare la Karl Geiringer, *Bach: Culmination of an Era*, Oxford: Oxford University Press, 1966; cifra 189 – corale armonizate conform numerotării din catalogul lui Wolfgang Schmieder: BWV 250-438; cifra 194 – în ediția Breitkopf din 1784-'85 (avându-l pe C. Ph. E. Bach ca editor); cifra 355 – la Malcolm Boyd, *Bach chorale harmonization and instrumental counterpoint*, London: Kahn & Averill, 1999; cifra 370 în ediția Breitkopf din 1784-'87 (editor C. Ph. E. Bach); cifra 371 apare de asemenea la Albert Riemenschneider, *371 Harmonized Chorales and 69 Chorale Melodies with Figured Bass by Johann Sebastian Bach*, New York: G. Schirmer, 1941; cifra 388 – în 388 *vierstimmige Choralgesänge*, Budapest: Editio Musica Budapest, 1988; cifra 389 – în 389 *Choralgesänge für vierstimmigen gemischten Chor*, Breitkopf und Härtel, 1912 (editor Bernhard Friedrich Richter); cifra 405 – la Charles Sanford Terry, *J. S. Bach's Four-Part Chorales*, Oxford: Oxford

de preludii corale din *Orgelbüchlein* (BWV 599-644) sau preludiile corale *Kirnberger* pentru orgă (BWV 690-713), dintr-un total de o sută șaiszeci și cinci (BWV 599-764). O continuare a acestei genealogii bachiene o putem găsi în *11 preludii corale*, op. 122 (1896/1902), de Johannes Brahms; *6 preludii corale pentru orgă* (1893-1908), *52 de preludii corale*, op. 67 (1902), (13) *Preludii corale pentru orgă*, op. 79b (1900-1904), *14 corale pentru cor compus din 4, 5 sau 6 voci*, op. 79f (1900-1904) sau *30 Kleine Choralvorspiele (Kleine Büchlein)*, op. 135a (1914), de Max Reger, sau patru volume de preludii corale compuse și publicate la Editura Peters, în 1954, '63, '66 și '75, de organistul german Helmut Walcha (1907-1991).

Următoarea genealogie, a treia, este una cumulativă și referitoare la un grup tipologic extins al mai multor genuri elaborate în timp pe bază de coral. Astfel, poate fi vorba despre cel puțin trei tipologii de bază: prima, muzica pentru orgă, include preludiul, fuga, fantezia, variațiunile, fugheta și ricercarul; a doua, muzica vocală: motetul, cantata, oratoriul și pasiunile; și a treia, orchestrală: uverturile (sinfoniile) și concertul. Fiecare gen constitutiv al acestui șir depliază o minigenealogie, cum ar fi spre exemplu cea a fanteziei corale pentru orgă, edificată din nume de compozitori precum Heinrich Scheidemann (1595-1663), Franz Tunder (1614-1667), Dietrich Buxtehude, Johann Adam Reincken (1643-1722), Vincent Lübeck (1654-1740), Georg Böhm (1661-1733), Nicolaus Bruhns (1665-1697) și, din nou, Johann Sebastian Bach, cu un ecou în *Fantezia și fuga pentru orgă B-A-C-H*, op. 46 (1900) de Max Reger. Dintre toate genurile muzicii de orgă pe bază de coral, fantezia corală a reprezentat, s-ar putea afirma, singurul debușeu pentru implicarea virtuozității și libertății improvizatorice în cel mai spectaculos mod posibil, anume în acest context existând posibilitatea unui uz mult mai liber al pedalierului.¹⁴¹

În toate cele trei cazuri – compilarea unei culegeri de coral, compunerea de lucrări pe bază de coral și angajarea aproape a tuturor

University Press, 1929/1964. Despre istoria relației Editurii Breitkopf și coralele lui J. S. Bach se citi un text foarte detaliat, intitulat *The History of the Breitkopf Collection of J. S. Bach's Four-Part Chorales* de Thomas Braatz, text postat pe Internet la adresa: <http://www.bach-cantatas.com/Articles/Breitkopf-History.htm>

¹⁴¹ Fanteziile corale ale lui Bach sunt în număr de zece: BWV 651 și 651a, 568a, 659a, 713 și 713a, 718, 735 și 735a, și 1128.

tipologiilor practicabile de genuri (pentru orgă, vocal și orchestral) pornind de la coral –, numele lui Bach veghează la sfârșitul listei de nume. Chiar biografia compozitorului reproduce fidel imaginea dublei hibridizări din care emerge coralul protestant: cu rădăcini în culturile religioasă și profană și cu elemente ale tradițiilor muzical-lingvistice latină și germană – coralul gregorian propriu-zis, imnologia catolic-latină și protestantă germană, cântecele religioase sau profane germane. După cum arată Christoph Wolff¹⁴², această dublă polarizare (sacru-profan și latin-german) constituie nucleul generativ primar în formarea generală și muzicală a lui Bach, datorată celor două școli – germană și latină –, în cea de a doua el studiind atât interpretarea la orgă, cât și cântul în corul de băieți al școlii.

Comentariul 4

Profunzimea și diversitatea formelor de ancorare a coralului protestant în viața spirituală a germanului de rând ar putea fi înțeleasă într-un mod extensiv, general, ca un fond de intonații (muzicale), dar și imagini, motive și teme (biblice) consensuale, care defineau imaginarul colectiv în Germania primei jumătăți a secolului al XVIII-lea. În același timp, coralul protestant poate fi văzut și intensiv, drept *nucleu* sau *axă* intonațională, motivică și chiar tematică, un element structural și expresiv deopotrivă, pentru o multitudine coplesitoare de lucrări aparținând lui Bach. În al treilea sens, coralul protestant poate fi înțeles drept *metaidee*, dacă nu și ca element muzical cu funcție de *arhetip* al creației bachiene. Nu în ultimul rând trebuie remarcat faptul că Bach urmează *ad litteram* ideea lui Luther referitoare la coralul protestant ca stimulent al creativității, iar în creația bachiană sensul arhetipal al coralului protestant se relevă într-o mulțime de ipostaze unice, de substanță armonică sau contrapunctică, vocală sau instrumentală, ca mărturii ale fanteziei debordante sau ca dovezi ale exemplarității și excelenței creative.

¹⁴² „Ambele școli, germană și latină, erau dominate de instrucția religioasă, cu Biblia, Psaltirea și Catehismul drept cele mai importante texte.”, Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: the Learned Musician*, New York: W. W. Norton & Company, 2000, p. 26.

De fiecare dată este vorba despre un profil (relief) mai degrabă melodic, recognoscibil spontan, și astfel, prin simplitatea lui, îndemnând la o participare nemijlocită, prin intonare, la interpretarea unei cantate, a pasiunilor sau a unei lucrări instrumentale, deoarece coralul protestant integral sau fragmente recognoscibile ale acestuia se regăseau acolo. Drept analogie, una chiar și forțată, ar putea servi ideea de *leitmotiv* (motiv-ghid sau motiv-simbol) aparținând lui Hans von Wolzogen (1848-1938)¹⁴³ sau, poate, *leittemă*, ca analogie cu *Simfonia „Eroica”*, nr. 3, op. 55, în Mi bemol major (1804/1805), de Ludwig van Beethoven (1770-1827), *Simfonia fantastică*, op. 14 (1830), a lui Hector Berlioz (1803-1869), în poemele simfonice ale lui Franz Liszt (1810-1886) și Richard Strauss (1864-1949) sau sistemul de *leitmotive* în creația lui Richard Wagner (1813-1883).

Împreună cu tradiția cântării congregaționale, în aceeași sferă a vocalității se situează motetele, cantatele, oratoriile și pasiunile compuse de Bach. Cântarea colectivă în biserică ar putea fi aplicată drept cheie de lectură și înțelegere a creației lui vocal-oratoriale. Fără a exagera prea mult, motetele, cantatele, însă mai ales oratoriile (de Crăciun și de Paști), Misa în si minor, Magnificat și pasiunile (după Matei și Ioan) pot fi reprezentate ca o proiecție în ritualic și artistic a conștiinței religioase și a imaginii maselor de credincioși. În același timp, este încurajată implicarea asistenței în interpretarea unor lucrări precum cantatele corale BWV 1 *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (BWV 1, 1725), *Christ lag in Todes Banden* (BWV 4, 1707), *Ich hatte viel Bekummernis* (BWV 21, 1713) sau BWV 140, *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (1731). Ca genuri vocale de dimensiuni reduse, cantatele (în special cele corale) sunt compuse pentru a acoperi succesiunea evenimentelor anului liturgic, și în acest sens este exemplară întreprinderea lui Bach de a compune patruzeci de cantate corale începând cu a opta săptămână după Paști din 1724 (11 iunie) și până la sărbătoarea de Paști a anului 1725. Și este de presupus că atât dimensiunea redusă a lucrărilor, cât și constituirea lor predominant corală, cu o scriitură simplă, cu melodia coralului drept *cantus firmus*, presupuneau și determinau participarea activă a asistenței la evoluția colectivului de interpreți. De asemenea, cantatele corale, spre deosebire de cantatele pe subiecte laice sau

¹⁴³ Hans von Wolzogen – literat german și editor, la invitația lui Richard Wagner, al revistei *Bayreuther Blätter*, din 1878 până în anul morții sale, 1938.

„parodiile” (cantata BWV 208, *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd*)¹⁴⁴, pot fi văzute în calitatea lor de „laborator” de lucru și experimentare în vederea elaborării genurilor mari, precum oratoriile și pasiunile. Și într-un caz, și în celălalt, cheile de lectură sunt coraul protestant și orientarea lucrărilor bachiene înspre „public”, în vederea înrâuririi cât mai puternice a acestuia, deoarece coralele însele au fost concepute pentru a determina practicarea credinței într-o formulă colectivă.

Comentariul 5

Ideea generativă și dominantă a gândirii muzicale bachiene poate fi exprimată aproape exclusiv prin orientarea ei înspre *grupuri* comunitare cât mai extinse mai degrabă decât înspre *indivizi*. În același timp, formularea conținuturilor și expresiei nu presupune, pe de o parte, apartenența muzicii la un emitent individual, în sensul în care acesta ar încifra în text propriul profil psihoidentitar, în analogie cu atitudinea compozitorilor postbeethovenieni; pe de altă parte, imagistica și expresia sunt focalizate mai degrabă pe contemplarea unei realități transcendente, cu ideologia sacră și creștină ca dominantă de conținut. Activitatea lui Bach se desfășoară într-o perioadă istorică în care nu există conceptele de *public* și *receptare critică*, *autor*, *muzician-artist*, *concert* și *lucrare muzicală*.¹⁴⁵ În acest context, compozitorul propriu-zis se situează într-o

¹⁴⁴ Despre procedeul de autoparodiare în lucrările lui Bach, a se vedea: Gesa Kordes, Self-parody and the «hunting-cantata», BWV 208 – an Aspect of Bach’s Compositional Process, *Bach*, vol. 22, nr. 2 (toamna-iarna, 1991), p. 35-57; Lisa Szeker-Madden, Topos, Text, and the Parody Problem in Bach’s Mass in B minor, BWV 232, *Canadian University Music Review/Revue de musique des universités canadiennes*, nr. 15, 1995, p. 108-125, text postat pe Internet la adresa: <https://www.erudit.org/revue/cumr/1995/v/n15/1014395ar.pdf>

¹⁴⁵ Fiecare perioadă istorică (de la Antichitate la postmodernitate) este definibilă printr-un „dicționar” de dominante valoric-imaginare, cărora le corespund ansambluri de concepte și accepții specifice. Spre exemplu, termenii de *stil* și *canon* dețin sensuri particulare în fiecare perioadă a evoluției culturii europene. În domeniul activităților muzicale, accepția modern-contemporană a termenilor este formulată de abia în primele decenii ale secolului al XIX-lea. Tot astfel, și accepțiile moderne ale binomului terminologic *geniu* și *lucrare muzicală* sunt formulate în aceeași perioadă. Există un ansamblu de titluri reprezentative în ceea ce privește această problemă, dintre care pot fi menționate:

poziție intermediară între o comunitate indeterminată ca număr de receptori, pentru care muzica audiată și însuși faptul audiției nu sunt o *acțiune* de receptare focalizată conștient pe sonoritate drept *obiect artistic*, iar pe de altă parte, expresia muzicii ține de un conținut transcendental-metafizic de substanță mistică, ireprezentabil în termeni de valori individuale. Atât „Scila” (audiența), cât și „Caribda” (conținuturile), într-un anumit sens, țin de valori „defocalizate” și cantități necuantificabile. Scopul acțiunii și înrâurii muzicale transcende sensul estetic, iar valoarea conținuturilor ține de formarea spiritual-ideologică a receptorilor, ca membri ai comunității de credincioși.

A doua semnificație specifică a creativității bachiene, care ține de dominanta formativă, după cea religioasă, poate fi înțeleasă prin termenul-cheie german *Übung* (exercițiu) și, respectiv, prin orientarea propedeutică a mai multor lucrări reprezentative în acest sens. Întreaga activitate creativă a lui Bach ar putea fi înțeleasă prin cele două semnificații ale ideii de *exercițiu*: exersarea pur tehnică în vederea atingerii unor grade superioare ale abilității (mecanic) și exercitarea, ca exercițiu continuu și mod de viață, a profesiunii de muzician, în ideea perfectării constante a iscusinței (organic). Ambele sensuri sunt extinse la durata întregii vieți, și aici poate fi observată atitudinea pur religioasă a smereniei în fața „măiestriei” divine, Creatorul ca referent valoric absolut, ca autor al lumii și al omului în calitatea lor de *opere divine*, în opoziție cu imperfecțiunea creaturii și cu statutul de „schiță” sau „exercițiu” drept evaluări pertinente ale operei omului. Cele patru fascicule intitulate onest și sugestiv *Clavier-Übung* conțin lucrări care în prezent fac parte din repertoriul concertistic: I – șase partite pentru clavecin (1726-1730),

Edward E. Lowinsky, *Musical Genius – Evolution and Origins of a Concept*, *The Musical Quarterly*, vol. 50, nr. 3 (iulie 1964), p. 321-340 și vol. 50, nr. 4 (octombrie 1964), p. 476-495; un text critic la adresa ideilor lui Lowinsky aparține lui Paula Higgins, *The Apotheosis of Josquin des Prez and Other Mythologies of Musical Genius*, *Journal of the American Musicological Society*, vol. 57, nr. 3 (toamna 2004), p. 443-510; Peter Kivy, *The Possessor and the Possessed: Handel, Mozart, Beethoven, and the Idea of Musical Genius*, New Haven: Yale University Press, 2001; o analiză critică a ideilor lui Peter Kivy: James Young, *Kivy on Musical Genius*, text postat pe Internet la adresa https://www.academia.edu/1567574/Kivy_on_Musical_Genius; Tia DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*, Los Angeles – London: University of California Press, 1997; Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford: Clarendon Press, 1992.

II – *Concertul italian* și *Uvertura franceză* (1735) sau *Aria cu diverse variațiuni* – *Variațiunile Goldberg* (1741). După cum observă Bukofzer, șederea la Cöthen (1717-1723) a fost perioada în care Bach s-a dedicat în cea mai mare măsură activității didactice¹⁴⁶, producând în același timp cea mai mare parte din muzica sa pentru clavecin, dintre care sunt de remarcat în primul rând *Orgel-Büchlein* (1708-1717, BWV 599-644), urmând *Clavier-büchlein* (1720, cărticica pentru clavier), compilată pentru fiul său mai mare Wilhelm Friedemann și din care mai multe piese sunt incluse atât în *Clavecinul bine temperat* (1722, primul volum, BWV 846-469), cât și în *Invențiuni* (la două voci, BWV 772-786) și *Sinfonii* (la trei voci, BWV 787-801). O altă lucrare, pentru a doua soție, este *Clavier-Büchlein für Anna Magdalena Bachin* (două volume cu repertorii separate completate în 1722 și, respectiv, în 1725, conținând printre altele și *Suitele franceze*, BWV 812-817). Toate trei culegerile au fost concepute în scopuri didactice și impresionează prin onestitatea dedicațiilor, deoarece o bună parte a conținutului acestora a devenit în timp repertoriu concertistic standard (Glenn Gould, Ralph Kirkpatrick, Tatiana Nikolaeva, Friedrich Gulda, Angela Hewitt, Andras Schiff, Rosalin Tureck sau Sviatoslav Richter) și figurează, spre exemplu, drept repertoriu obligatoriu la Concursul Bach de la Leipzig.

Orgel-Büchlein este concepută ca „ghid [...] pentru organiști începători pentru a exersa în diverse feluri, servind de asemenea pentru a se perfecționa în studiul pedalei până aceasta va fi tratată strictamente ca o voce *obligato*”.¹⁴⁷ *Clavecinul bine temperat* este compus „înspre beneficiul și uzul tinerilor muzicieni doritori să învețe și în special pentru agrementul celor deja inițiați în acest studiu”. *Variațiunile Goldberg* au fost scrise „pentru iubitorii de muzică în scopul de a le reîmprospăta spiritele”. Cea mai elaborată dedicație precedă ciclul *Invențiunilor* și *Sinfoniilor*, fiind concepută ca un autentic minighid, cu instrucțiuni de interpretare și cu descrierea scopurilor, urmând a fi atinse de aspiranți la finalul asimilării întregului ciclu de lucrări:

Instrucțiuni simple, în care amatorilor de claviatură, și în special celor dornici de studiu, le este arătat un mod accesibil nu doar pentru a învăța interpretarea corectă la două voci, dar, de asemenea, după progrese suplimentare, de a interpreta în mod corect și satisfăcător trei voci obbligate;

¹⁴⁶ Bukofzer, *Music in the Baroque Era.*, p. 282.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 282-283.

însă toate acestea nu doar pentru obținerea unor bune invențiuni (idei), dar și pentru a le elabora la fel de bine; și mai presus de toate, pentru a dobândi un stil cantabil în interpretare și în același timp o intensă poftă pentru compoziție.

În aceste „instrucțiuni simple” (oneste sau „umile”) ar fi de observat obiectivul cantabil-vocal al interpretării (expresive) la clavicembal – cerință normativă de bază și dovadă supremă a profesionalismului autentic –, accentul pus pe abilitatea de a improviza – a avea idei, dar și pricepere în a le dezvolta – și dobândirea unui puternic apetit pentru compoziție. Prin aceste recomandări aparent didactice transpare același spirit protestant de orientare formativă și altruistă (de dăruire) înspre comunitate, de situare în serviciul aproapelui mai degrabă decât afirmare (emfatică) a propriei individualități creatoare și a muzicii compuse drept produs al acesteia (lucrare/operă).

Comentariul 6

Muzicoloaga americană Lydia Goehr afirmă că Bach nu a intenționat să scrie lucrări muzicale¹⁴⁸ (în sensul adoptat de romantici începând cu E. T. A. Hoffmann). Patru sunt argumentele aduse în sprijinul afirmației sale:

- (a) Articularea conceptelor referitoare la artele frumoase și la autonomia operei de artă spre sfârșitul secolului al XVIII-lea și includerea subsecventă a muzicii în raza acestora. Practicarea muzicii devine o activitate independentă în planul existenței sociale, drept consecință impunându-se atât autonomia muzicianului (compozitor, interpret), cât și aceea a produsului acestuia (compoziția muzicală). Concomitent, apar instituții specializate în performarea lucrărilor muzicale de autor, astfel fiind asigurată plasarea în prim-planul receptării critice și al aprecierii valorice.

¹⁴⁸ Lydia Goehr, *Imaginary Museum of Musical Works*; Willem Erauw, Canon formation: some more reflections on Lydia Goehr's *Imaginary Museum of Musical Works*, in: *Acta Musicologica*, vol. 70, Fasc. 2 (July-December, 1998), p. 109-115, text postat pe Internet la adresa: http://www.jstor.org/stable/932705?seq=1#page_scan_tab_contents.

- (b) Emanciparea sonorității muzicale de poezie și de cuvântul (textul) religios și ascensiunea subsecventă a muzicii instrumentale pure sau absolute.
- (c) Interacțiunea specifică și extrem de complexă între gândirea iluministă, romantică și idealistă, în special în teoriile estetice germane și franceze.
- (d) Emergența unui nou tip de piață pentru lucrările muzicale, prin apariția editurilor specializate în tipărirea de partituri, dar și a unui nou tip de legislație, care proteja drepturile de autor și incrimina plagiatul.¹⁴⁹

Ideea „beethovenocentrismului” culturii muzicale europene decurge cu claritate din postulările de mai sus, deoarece

Diferențele de ideologie, genuri și stil muzical înainte și după Revoluția Franceză sunt relevante cu privire la alterarea unui ansamblu de relații sociale (compozitorul ca servitor civil în opoziție cu compozitorul romantic autonom); în ceea ce privește inteligența creativă (formulele paradigmatic ale barocului în opoziție cu un cult al originalității și meditația instrumentală abstractă la începutul secolului al XIX-lea); și dezvoltarea generică (multitudinea cantatelor bachiene, de exemplu, în opoziție cu cele nouă simfonii ale lui Beethoven).¹⁵⁰

Astfel, avem de a face cu cel puțin două imagini ale personalității și creației bachiene. Prima, una romantică și contemporană deopotrivă, „filtrată” prin statutul autonom al personalității și creației lui Beethoven (ca geniu artistic), și astfel rezultantă a unei „atribuiri retroactive” (Lydia Goehr). Și a doua, originală și astfel autentică, a lui Bach drept angajat civil și însărcinat cu asigurarea de suport muzical pentru toate evenimentele anului liturgic protestant. Această situație scoate în evidență contingența sistemului de evaluare, (re)formulare și apropiere a unei personalități, cu tot cu opera sa, în termenii unui sistem valoric impropriu și atribuit prin extrapolare dintr-un bazin cultural cronologic ulterior. Este de

¹⁴⁹ Lydia Goehr, True to the Work, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 47, nr. 1 (Winter, 1989), p. 55-67, text postat pe Internet la adresa: http://www.filosofi.uu.se/digitalAssets/337/337248_1goehr-musical-works.pdf.

¹⁵⁰ Harry White, 'If It's Baroque, don't Fix it': Reflections on Lydia Goehr's 'Work-Concept' and the Historical Integrity of Musical Composition, in: *Acta Musicologica*, vol. 69, fasc. 1 (January-June, 1997), p. 99, text postat pe Internet la adresa: <http://www.jstor.org/stable/pdf/932803.pdf?acceptTC=true>.

notorietate tentativa muzicologului american Edward E. Lowinsky de a edifica personalitatea lui Josquin des Prés în imaginea geniu-lui-artist, fără a lua în seamă faptul că semnificația aplicată retro-versiv își are originea în romantismul muzical.

Comentariul 7

Încheierea barocului muzical se produce prin fuziunea stilurilor naționale¹⁵¹ în creația lui Johann Sebastian Bach; concomitent, el este unul dintre ultimii compozitori cu care se încheie genealogia gândirii polifonice ca stil de actualitate. Barocul polifonic se impune astfel drept cel de-al treilea și ultimul bazin canonic, după cel medieval și cel renescentist, cu o notabilă diferență între specificul vocal al primelor două și dubla identitate – vocală și instrumentală – a celui de-al treilea, bazinul canonic baroc. Sensul termenului „sinteză” aplicat astfel creației lui Bach poate fi descifrat nu doar prin calitatea sintetică a creației lui la nivel de genuri sacre sau profane și nu doar ca sinteză a tehnicilor, genurilor și formelor gândirii muzicale aparținând epocii pe care a încheiat-o, ci și prin faptul că Bach se prezintă ca descendent și moștenitor în egală măsură al maestrilor contrapunctului vocal, dar și ai celui instrumental. Bach îi moștenește pe Claudio Monteverdi, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso, împreună cu maestrul școlii franco-flamande, și pe Heinrich Schütz (1585-1672), împreună cu maestrul școlii germane. În descendența gândirii contrapunctice instrumentale, genealogia bachiană ar porni de la Dietrich Buxtehude (1637-1707) și ar continua prin Johann Adam Reincken (1623-1722), Johann Jakob Froberger (1616-1667), Samuel Scheidt (1587-1654), Heinrich Scheidemar (1595-1663), Girolamo Frescobaldi (1583-1643) sau Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621). Însă Bach moștenește întâi de toate creația muzicală al lui Martin Luther – tradiția coralului protestant, un puternic filon al culturii muzicale germane, cu ecouri până în creația simfonică a lui Johannes Brahms.

Urmărind criteriul gândirii contrapunctice ca revelator al omogenității și unității, creația lui Bach se înscrie firesc în schema

¹⁵¹ Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*, New York: W. W. Norton & Co., 1947, p. 260. Georg Friedrich Händel se ocupă de coordonarea stilurilor naționale (p. 306).

filosofică în trei timpi formulată de Carl Dahlhaus.¹⁵² Asemenea scheme nu sunt, bineînțeles, un monopol al muzicii și ar putea fi imaginată, spre exemplu, succesiunea celor trei culturi în dramaturgia antică – Eschil (cca 526-456 î.H.), Sofocle (495-406 î.H.), Euripide (480-406 î.H.), Aristofan (cca 445-385/375 î.H.) ieșind oarecum din această schemă pe criteriul diferenței de etos, în literatură – Dante Alighieri (1265-1321) pentru Evul Mediu, William Shakespeare (1564-1616) pentru Renaștere și Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) pentru preromantism (mișcarea *Sturm und Drang*) –, sau în sculptură, însă cu salturi mult mai extinse ale „pendulului” temporal – Phidias (480-430 î.H.) pentru Antichitate, Michelangelo Buonarroti (1475-1564) pentru Renaștere și Auguste Rodin (1840-1917) pentru premodernism.

Comentariul 8

Cronologia succesiunii liniar-progresive – Ev Mediu – Renaștere – baroc – nu este însă confirmată prin aplicarea grilei de lectură canonică, în virtutea faptului că dimensiunea valorică reală a creației lui Bach nu a fost recunoscută ca atare de contemporanii lui. Ca și Palestrina, Bach este la rândul lui „inventat”, însă nu de Monteverdi sau Fux, într-o ordine cronologică progresivă, ci de Robert Schumann (1810-1856), în calitatea lui de exponent de prim-plan al ideologiei romantice.¹⁵³ S-ar putea afirma și că întreaga cronologie în trei timpi a celor trei culturi polifonice a fost inventată și ea în perioada romantică.

În realitate, procesul de formulare a fost înfăptuit retroversiv, pornind dintr-un epicentru situat, ca pe un pisc, în scrierile lui Schumann, iar într-o astfel de abordare Bach se situează pe a doua poziție în ordinea recuperării, imediat după Beethoven. Anume acesta este sensul autentic al schemei filosofice în trei timpi expuse de Carl Dahlhaus în al VIII-lea capitol al cărții lui, intitulat „Trei

¹⁵² Dahlhaus, *L'Idée de la musique absolue*, p. 106.

¹⁵³ În *L'Idée de la musique absolue*, Carl Dahlhaus citează din *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (ed. M. Kreisig, Leipzig, 1914) de Robert Schumann, culegere de texte în care compozitorul formulează explicit valorile recuperabile ale trecutului cultural german în calitatea lor de „blazoane” canonice importante în procesul de reciclare romantică.

culturi ale muzicii". Cum au înțeles compozitorii romantici sensul acestei sintagme în felul lor specific, cum au procedat la reformularea trecutului în funcție de nevoile lor ideologice și estetice imediate, dar și ce au selectat ei drept a treia cultură?

În primul rând, a fost vorba despre „dezinstalarea” cronologiei progresive și „relipirea” fragmentelor obținute într-o ordine inversă, în vederea formulării unui canon transstilistic.¹⁵⁴ Primul pas a fost întreprins prin separarea numelui lui Bach de cel al lui Händel, „gemenii” barocului și „gestionarii” întregii moșteniri muzicale baroce, conform lui Manfred F. Bukofzer: lui Bach îi revine sarcina de fuziune a stilurilor naționale, pe când Händel este responsabil de coordonarea stilurilor naționale europene. Al doilea pas a constat în extragerea din totalitatea creației lui Bach și privilegierea canonizantă a unei singure lucrări – *Clavecinul bine temperat*. Astfel romanticii, mai precis Robert Schumann, obțin imaginea lui Bach atașând-o de imaginea lucrării lui, canonul bachian ajungând să fie simbolizat prin cifra 48 – numărul de preludii și fugi din ambele volume ale respectivei lucrări. Privilegierea muzicii instrumentale ca muzică absolută are în fundal doi autori aparținând epocii romantice – Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) (ideea muzicii instrumentale) și Johann Ludwig Tieck

¹⁵⁴ Tot așa cum Imperiul Roman nu a dispărut complet în 476 d.H., și sfârșitul barocului la 1750 – anul morții lui Bach – reprezintă consecința unui consens muzicologic, chiar dacă Händel, „geamănul”, trăiește și compune încă nouă ani, până în 1759. Astfel, sfârșitul clasicismului vienez ar trebui considerat odată cu moartea lui Beethoven în 1827, iar romantismul s-ar încheia în 1883, anul morții lui Wagner. Sunt demne de interes două periodizări diferite, însă în egală măsură originale și plauzibile. Prima îi aparține muzicologului american Richard F. Crocker (n. 1927) și constă în alipirea clasicismului vienez de romantism, rezultând o perioadă de 150 de ani (1750-1900) în care sunt practicate formele triadice (*A History of Musical Style*, republicată în 2013, p. 355). Aceeași concepție o împărtășește și muzicologul german Friedrich Blume (1893-1975) care pornește însă de la ideea coerenței stilistice interne a celor două perioade istorice, contopindu-le, la rândul lui, în una singură (*The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*, Oxford-New York: Oxford University Press, 2001, articolul „Style”, p. 640). A doua periodizare îi aparține muzicologei americane Susan McClary (n. 1946) și constă în considerarea întregului secol XVIII drept secol al tonalității (*Conventional Wisdom: The Content of Musical Form*, Berkeley-Los Angeles-London, 2000, cap. 3: „What Was Tonality?”, p. 63). Recursul la două criterii diferite – continuitatea stilistică sau continuitatea organizării tonale – determină formularea unor „ecosisteme” istorice complet diferite, fie prin „lipirea” clasicismului de romantism (Crocker), fie de baroc (McClary).

(1773-1853) (ideea muzicii pure sau absolute). Până la urmă realizarea sintezei conceptuale și astfel promovarea creației instrumentale bachiene la nivel canonic îi aparține lui Robert Schumann, chiar dacă Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847), de altfel un coleg de generație împărtășind aceeași ideologie și estetică, regizează ieșirea lui Bach din anonimat prin interpretarea în 1829 la Berlin a unei lucrări aparținând genului oratorial (vocal-simfonic) – *Pasiunile după Matei*, BWV 224 (1727) –, cu doar patru interpretări în timpul vieții lui Bach: 1727, 1729, 1736 și 1742. În opoziție cu opțiunea lui Schumann pentru genurile instrumentale, din consistența creației bachiene Mendelssohn alege filonul alternativ al genurilor mari de substanță sacră, vocal-instrumentale, amplificând, practic, efortul lui Schumann și impunând anul 1829 drept o dată de referință în „redescoperirea” lui Bach de către romantici. Traseul canonizant al creației bachiene culminează cu anul 1849, când compozitorul, pianistul, dirijorul și profesorul englez William Sterndale Bennett (1816-1875), prieten cu Mendelssohn și Schumann, fondează Societatea Bach, iar în 6 aprilie 1854, sub bagheta lui, *Pasiunile după Matei* sunt interpretate și în Anglia.

Comentariul 9

Între anii 1752 și 1754, la doi ani după moartea lui Bach, la Paris se declanșează *Querelle des bouffons*, a cărei importanță este crucială în ceea ce privește destinul muzicii europene.

Faptul în sine poate fi încadrat drept consecință cumulativă într-o genealogie a „certurilor” estetice europene care în mod constant și susținut au (re)galvanizat gândirea artistică pe cale de a se „învechi”. Aceste dispute se vor stinge de abia cu o ultimă ceartă – *Querelle de Gluckistes et des Piccinnistes* (în Parisul anilor 1775-1779), concomitent cu desfășurarea orientării preromantice germane *Sturm und Drang* (între 1767 și 1786).

Pentru o înțelegere adecvată a contextului în care s-a desfășurat această dispută între Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) și Jean-Philippe Rameau (1683-1764) privind destinul muzicii, ar fi necesară invocarea altor două (și chiar mai multor) „certuri” relevante în ceea ce privește modul în care a fost conturată imaginea identității moderne pornind de la același venerabil referent al Antichității.

În trena antinomiei antic-modern se înscriu două certuri anterioare, de această dată filologice, focalizate pe problema actualității moștenirii antice. Chiar la începutul anului 1687, în Franța se declanșează *Querelle des Anciennes et des Modernes*, între Charles Perrault (1628-1703), inițiatorul disputei cu textul *Le siècle de Louis le Grand* (1687) și continuând-o prin textul-manifest *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1688-1692), de partea modernilor, și Nicolas Boileau (1636-1711), cu *Art poétique* (1674), în partida anticilor.

Cu o jumătate de secol mai devreme –1637 – se declanșează *Querelle de Cid*, în cauză fiind tragicomedia cu același titlu de Pierre Corneille (1606-1684), care, chiar bucurându-se de un succes triumfal, este criticată pentru abaterea de la prescripțiile *Poeticii* lui Aristotel. Această controversă reprezintă doar unul dintre filoa-nele procesului de renegociere valorică între moștenirea antică și ambițiile culturale ale modernilor. Tragediile cu subiecte antice ale lui Pierre Corneille și Jean Racine (1639-1699) sunt contracara-te prin comedii și farsele lui Jean-Baptiste Poquelin (Molière, 1622-1673), „febra” acestor controverse definind câmpul cultural-intelectual-artistic al Europei pe durată de decenii.

În Anglia scenariul este reluat, chiar dacă la o scară mult mai redusă, privind problema diferenței calitative între cunoașterea antică și cunoașterea modernă. În fapt, polemica este inițiată de William Temple (1628-1699), care situându-se de partea anticilor publică textul intitulat *Essay Upon the Ancient and Modern Learning* (1690), un răspuns la textul *Digression sur les Anciens et les Modernes* (1688), aparținând academicianului francez Bernard le Bovier de Fontenelle (1657-1757), situat de partea modernilor. Ideea lui Fontenelle a supremației omului modern, iluminist, înzestrat cu puterea rațiunii, științei și progresului, față de omul antic, mult mai limitat și redus, este combătută de Temple prin celebra metaforă a piticilor (moderni) cățărați pe umerii gigantilor (antici), doar astfel putând fi explicată „superioritatea” celor dintâi, care profită de tot ceea ce au descoperit, formulat și acumulat anticii. Fără a adera la vreuna dintre cele două tabere, Jonathan Swift (1667-1745) face o sinteză în textul *A Tale of a Tube* (1694-’97, publicat în 1704), iar numele disputei – *Battle of the Books* – provine de la titlul *Full and True Account of the Battle fought last Friday between the Ancient and the Modern Books in St. Jamels’s Library* (1704). După Franța și Anglia, un răspuns la această dispută vine și din Italia,

prin Giambattista Vico (1668-1744), cu textul *De nostri temporis studiorum ratione* (1708), iar peste câteva decenii vine un răspuns și din Germania, prin textul *Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Între timp, erupe o altă „ceartă”, de această dată cu titlul *Querelle d’Homer*, desfășurându-se între 1711 și 1716 și focalizată pe traducerea de către Anne Dacier (1654-1720) a epopeilor *Iliada* (1711) și *Odiseea* (1716).

Revenind pe solul muzicii, o primă „ceartă” iluministă – *Querelle des Lullystes et des Ramistes* – începe la 1733 între suporterii moștenirii lui Jean Baptiste Lully (1632-1687) – figură ilustră a muzicii baroce franceze (un clasic canonizat) și inventator al genului de tragedie lirică – și susținătorii lui Jean-Philippe Rameau, care prin tragedia lirică *Hippolyte et Aricie*, montată la 1 octombrie 1733, provoacă întreg „scandalul”. Chiar dacă această primă operă scrisă la vârsta de cincizeci de ani reprezintă o intrare „întârziată” a compozitorului în domeniul muzicii scenice și, mai mult, ea se conformează întru totul schemei deja canonice a tragediei lirice, lucrarea a fost receptată drept „iconoclastă” și „eretică”, o sfidare a tradiției fondate de Lully însuși printr-o muzică prea savantă, independentă de text, respectând prea puțin specificul limbii franceze, și astfel tinzând înspre o senzualitate de substanță italiană. Distribuția rolurilor este simplă și clară: Lully este de partea *anticilor*, pe când Rameau – de partea inovatorilor *moderni*. Diferența ar fi putut-o face revoluționarul *Tratat de armonie* (1722, *Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels*), scris la vârsta de treizeci și nouă de ani, ca semn al emergenței unei noi mentalități muzicale ale cărei valori încă urmau să fie dezbătute în următoarea ceartă – *Querelle des bouffons*, care se va dezlănțui peste aproximativ două decenii.

Prima „rundă” Rameau o câștigă fără prea multe dificultăți, la a doua însă lucrurile se inversează în mod paradoxal: „italienismul” lui oarecum *modern* din prima dispută ajunge să arate, „au contraire”, drept cel mai dogmatic patriotism francez în cea de a doua, în dezbateri fiind implicat același gen al tragediei lirice. De această dată, însă doar aparent, Rameau se situează în tabăra tradiționaliștilor *antici*, pe când Rousseau îi reprezintă pe radicalii *moderni*. Pretextul este unul banal și aparent lipsit de semnificații relevante, prevestitoare de bătălii estetice încrâncenate: în 1 august 1752, la

Academia Regală de Muzică din Paris are loc montarea scenică a unui *intermezzo* intitulat *La serva padrona* aparținând compozitorului italian Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) și inițial inclus în opera-seria *Il prigionier superbe* (prezentată în 1733 la Neapole). Montarea la Paris în 1746 a acestei lucrări trecuse aproape neobservată. Reluarea ei peste șase ani s-a transformat într-un autentic război al recanonizării. Rousseau pledează pentru simplitatea lejeră de substanță melodică a muzicii italiene, reiterând acuzele aduse lui Rameau pentru complexitatea savantă a muzicii lui – dezinvoltura operei buffa italiene (parcă prevestind *Nunta lui Figaro* de Mozart) în opoziție cu gravitatea tragediei lirice franceze (cu ecouri în operele lui Hector Berlioz¹⁵⁵). Aceasta este imaginea de prim-plan al conflictului.

Însă conținutul real este unul mult mai complex și repartizat pe mai multe niveluri de profunzime și, evident, de vizibilitate. Al doilea nivel constă în opoziția dintre susținătorii hegemoniei melodice (genul de operă – Rousseau) și suporterii noului stil de a gândi muzica prin emergența conștiinței armonice (cu accent pe gândirea de tip instrumental – Rameau). În fapt, este reiterată, însă în cu totul alți termeni și, desigur, într-un context istoric cu totul diferit, polifonia vocală (Artusi) în opoziție cu

¹⁵⁵ Imaginea lui Rameau persistă în virtutea a cel puțin trei termeni-cheie care îi definesc gândirea și creația: conceptul de *armonie*, genul de *tragedie lirică* și ideea *instrumentalității*. Concepția tragediei lirice este depășită deja în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea prin reforma lui Gluck, ale cărei principii sunt formulate în prefața la partitura operei *Alceste* (1767), însă care certamente descind din principiile operei lui Rameau. Concepția *armoniei* și ideea muzicii *instrumentale* sunt dezvoltate de romantici și definesc evoluția practicilor muzicale europene pe întreaga durată a secolului al XIX-lea. Interesul pentru operele lui Rameau reînvie sub impulsul lui Vincent d'Indy (1851-1931), care împreună cu Charles Bordes (1863-1909) și Alexandre Guilmant (1837-1911), fondează în 1894 Schola Cantorum. Este de remarcat interesul și admirația manifestate pentru *Castor et Pollux* (1737) de Hector Berlioz și, mai târziu, de Claude Debussy, care o aclamă cu entuziasm la montarea acesteia în 1903. Nu întâmplătoare este includerea piesei *Hommage à Rameau* (nr. 2) în primul caiet al ciclului *Images*, scris de Debussy în anii imediat următori – 1904-1905. În contemporaneitate, muzica lui Rameau se bucură de un binemeritat interes din partea mai multor interpreți, instrumentiști și dirijori: clavecinistul și dirijorul Trevor Pinnock, cu integrala lucrărilor pentru clavecin, John Eliot Gardiner, cu *Les Fêtes d'Hébé*, Marc Minkowski, cu *Hyppolite et Aricie*, *Dardanus* și *Platée*, Simon Rattle, Emmanuelle Haïm și același Minkowski, cu *Les Boréades*, Philippe Herreweghe, cu *Les Indes Galantes*, Nikolaus Harnoncourt, cu *Castor et Pollux* ș.a.

monodia acompaniată (Monteverdi), disputa menținându-se pe teritoriul ferm al muzicii vocale și constând în formularea unei noi imagini asupra vocalității – una eliberată de rigorismul polifonic renescentist, în favoarea simplității și a noii expresivități realizabile în concepția genului de operă barocă. De această dată însă, conflictul nu mai vizează decât spațiul strict delimitat al gândirii omofone (monodia acompaniată), polifonia nemaifiind implicată nici măcar aluziv, deoarece este substituită prin noul actant în căutare de identitate – acompaniamentul monodiei pe cale de a se emancipa într-o formă autonomă, armonică, de gândire și practică muzicală. Accentele de prioritate sunt distribuite între noile dominante ale gândirii muzicale: antinomia între tradiționala *vocalitate* și atât de surprinzătoarea prin noutatea ei *instrumentalitate*.

Iar dacă pentru Rousseau este evident că „ontologia armonică a lui Rameau este doar o mască ipocrită menită să acopere disonanța morală din sânul civilizației moderne”, această atitudine derivă din faptul că „pentru Rousseau, conștiința umană se înalță din vocea sufletului și această voce este melodică. Doar instrumentele sunt armonice și în mintea lui Rousseau instrumentele sunt unelte care doar îl alienează pe om de natură. Astfel, implicația teoriei armonice a lui Rameau a reprezentat o origine a muzicii fără voce, fără suflet, fără sentiment și fără umanitate”.¹⁵⁶

Comentariul 10

Febra disputelor privind cea mai potrivită și necesară cale a evoluției gândirii muzicale caracterizează întreaga durată a perioadei baroce – 1600-1750.

Reprezentanții barocului filologic și filosofic manifestă o atitudine critică față de moștenirea Antichității în opoziție față de atitudinea „fetișizantă” a Renașterii. Mai degrabă a fost vorba despre o reformulare contestatară a umanismului renescentist în termenii raționalismului emergent (Decartes și Spinoza) și, ulterior, ai enciclopedismului iluminist (Diderot, Voltaire, Rousseau). Cu alte cuvinte, barocul își revendică o proprie accepție a Antichității, una de afirmare concurențială a ascendentului modern.

¹⁵⁶ Chua, *Absolute Music and the Construction of Meaning*, p. 99.

Se poate vorbi despre Antichitate în calitatea ei de „rezervor” conceptual, pentru fiecare epocă mare a istoriei europene care i-a urmat – Evul Mediu, Renașterea și barocul. Lanțul epocilor istorice poate fi văzut ca o înșiruire a mai multor simulacre ale Antichității, însă cu câte un coeficient de specificitate: „Antichitatea” medievală (asimilarea moștenirii aristoteliene), „Antichitatea” renașcentistă (descoperirea și integrarea moștenirii platoniciene, dar și a teatrului, poeziei și literaturii antice), „Antichitatea” barocă (emularea artei teatrale grecești).¹⁵⁷ Ideea și imaginea Antichității drept perioadă de aur a unei clasicități idealizate își păstrează totuși și în perioada barocului statutul de referent canonic, chiar dacă deja este vorba despre o Antichitate cu totul diferită de cea a umaniștilor renașcențiști.

Nu tot astfel stau lucrurile în domeniul muzicii: simpla alăturare a lui Shakespeare și Palestrina, care au fost contemporani, nu permite imaginarea situației în care compozitorul ar fi intenționat scrierea unei mise folosind o piesă, tragedie sau comedie a dramaturgului. Cei doi există în două realități eterogene, diferite ca orientare. Polifonia vocală, limba latină și substanța religioasă a lucrărilor compozitorului, orientată înspre trecut, contrastează izbitor cu profunzimea problematizării psihologice, intensitatea dramatică a coliziunilor și interogațiilor, actualitatea și realismul subiectelor abordate de Shakespeare, orientate, din contră, spre viitor. În câmpul practicilor muzicale, substanța gândirii shakespeareiene va putea fi egalată doar peste aproximativ două secole, în gândirea și creația lui Ludwig van Beethoven, care este contemporanul conceptual real al marelui dramaturg. Tot astfel, Shakespeare rămâne în actualitate și pentru secolul al XIX-lea romantic, de la Mendelssohn, Berlioz și Liszt până la Giuseppe Verdi (1813-1901), Piotr Ilici Ceaikovski (1840-1893), Antonín Dvořák (1841-1904), Bedřich Smetana (1824-1884), Jan Sibelius (1865-1957), Claude Debussy (1862-1918), Igor Stravinski (1882-1971), Ernst Bloch (1880-1959), Samuel Barber (1910-1981), Benjamin Britten (1913-1976), Hans Werner Henze (1926-2012) și Michael Nyman (n. 1944).

Iar dacă, în opinia lui Harold Bloom, Shakespeare reprezintă – în opoziție cu François Rabelais (1494-1553), însă alături de Miguel

¹⁵⁷ „Cea mai precisă caracterizare generală a tradiției filosofice europene este că aceasta constă într-o serie de note de subsol la Platon”. Alfred North Whitehead, *Process and Reality*, New York: Free Press, 1979, p. 39.

de Cervantes (1547-1616) – modelul primului canon cu adevărat modern, despre Palestrina nu se poate spune același lucru, căci „pentru muzicieni canonul înseamnă altceva”. Celebra propoziție rostită de Joseph Kerman (1924-2014) în 1983¹⁵⁸ își relevă sensul profund anume în contextul acestor dispute din cadrul barocului, în care muzica este implicată parcă involuntar, articulând alți termeni, decurgând dintr-o genealogie diferită și vehiculând referenți care nu au nimic în comun nici cu Antichitatea cărturarilor umaniști italieni, nici cu cea a enciclopediștilor iluminiști francezi și germani. În cazul muzicienilor este vorba despre o altă Antichitate, iar cei trei coeficienți – A^{medievală}, A^{renascentistă} și A^{barocă} – se referă la realități de ordin tehnic-procedural total diferite și vizând alte moduri de structurare a expresiei și sugestiei decât cele uzuale în filosofie, teatru sau literatură. Atât în planul abordării componistice, cât și în cel al gândirii teoretice este vorba despre moștenirea pitagoreică, aceasta devenind cu atât mai relevantă începând cu emergența gândirii polifonice (secolul al XII-lea), în concomitență cu teoretizări consecutive în planul gândirii modale (cu o realizare de vârf în secolul al XVI-lea prin tratatul *Dodecachordon*, 1547, de Heinrich Glarean – 1488-1563).

Gândirea muzicală intră în baroc printr-un paradox: *seconda prattica* a lui Monteverdi, prin care este reclamată modernitatea monodiei (acompaniate) de extracție imaginată drept antică, și nu medieval-gregoriană. Aceasta din urmă servește ca bază în elaborarea polifoniei renașcentiste, de care compozitorul se desprinde prin continuarea eforturilor restauratoare ale Cameratei florentine și afirmarea genului de operă. Ieșirea din baroc se întâmplă după un scenariu invers. De această dată, susținătorul monodiei acompaniate – Jean Jacques Rousseau – este de partea retrogradă, iar Jean-Philippe Rameau este modernistul care, prin concepția sa armonică, repune în funcțiune un alt sistem de organizare sintactică decât cel polifonic, și anume omofonia tonal-funcțională bazată pe concepția armoniei tonal-funcționale. Compozitorul

¹⁵⁸ „«Canon», to musicians, means something else”, propoziție după care imediat urmează alta în germană – „Wir haben ein Gesetz” (Noi avem o lege), un citat din *Pasiunile după Ioan* de J. S. Bach, BWV 245, partea a II-a, corul nr. 21f. Kerman adaptează fraza evanghelică la tema canonică a propriului text, forma completă a propoziției fiind: „Wir haben ein Gesetz und nach dem Gesetz soll er sterben” (Noi avem o lege și după legea noastră El trebuie să moară).

francez nu este singur, deoarece efortul lui novator este anticipat și, practic, secondat de teoreticianul german Andreas Werckmeister (1645-1706), prin al cărui tratat *Musikalische Temperatur* (1691) se ajunge la *Wohltemperierte Klavier* (BWV 846-893), în două volume (I – 1722 și II – 1740/'42) de Johann Sebastian Bach, care la rândul lui servește drept dovadă supremă a universalității temperajului egal în douăsprezece semitonuri, dar și a faptului că sistemului tonal-funcțional realmente funcționează.

Dislocarea sintaxei polifonice și a sistemului modal prin conceptul de armonie ca determinantă a sintaxei omofone și prin sistemul tonal-funcțional a însemnat detronarea vocalității în favoarea gândirii de tip instrumental. Aceasta se va legifera drept standard universal al gândirii muzicale europene în clasicismul vienez și va fi elaborată până la ultimele sale consecințe până înspre începutul secolului al XX-lea.

A cincea ipoteză.

Canonul Beethoven:

marele proiect ficțional al romanticilor

ÎN FAPT, ESTE vorba despre mai mulți Beethoveni. Există un Beethoven al lui E. T. A. Hoffmann („înruđit” cu Palestrina), unul al lui Robert Schumann („înruđit” cu Bach), un altul al lui Richard Wagner („înruđit” cu Wagner însuși), al lui Johannes Brahms, Gustav Mahler, Romain Rolland sau August Halm. Fiecare s-a substituit pe el însuși prin spectrul Titanului. Doar acești Beethoveni ne sunt accesibili, deoarece Ludwig, oricâte schițe, scrisori sau jurnale ne-ar fi lăsat, nu ne este accesibil altfel decât văzut prin miturile concepute de tot atâția adoratori. Mituri de substituire. Nemaiputând fi vorba despre persoana fizică, reală, ocultată și ea prin cele aproape două secole scurse de la moarte, ceea ce rămâne este încercarea de a reconstrui mitul, însă făcând-o folosind „cărămizile” miturilor deja rostite, clădindu-l strat după strat.

Creația lui Ludwig van Beethoven (1770-1827) ar putea fi considerată pe bună dreptate drept câmp al mai multor reformulări sincrone cu caracter de ruptură în planul gândirii tonal-armonice, al formelor și genurilor muzicale, dar mai ales al expresiei. Caracterul, frecvența și importanța acestor mutații devin cu atât mai vizibile cu cât mai clare sunt conținuturile celor două mari bazine canonice vecine – barocul (Bach și Händel) și romantismul muzical, cu un început concomitent cu creația beethoveniană – Carl Maria von Weber (1786-1826) și Franz Schubert (1797-1828), ambii romantici flancând prin propriul lor deces anul decedului lui Beethoven – 1827. Beethoven ne apare ca fiind prins într-o menghină între Scila trecutului religios-polifonic-retoric deja consumat (Machaut-Palestrina-Bach) și Caribda unui prezent laic-individualist-organic (C. M. von Weber, Franz Schubert, cu o continuare prin Schumann-Wagner-Mahler). Aflat sub presiunea crescândă a unui romantism emergent deja în timpul vieții sale, Beethoven

resimte acut conflictul între formarea primită prin descendența Neefe (Bach)-Haydn (Albrechtsberger)-Mozart și nevoia de a-și valoriza potențialul printr-o gândire independentă, concretizată prin frecvența galopantă a mutațiilor conceptuale și prin „temperaturile” tot mai ridicate în planul expresiei.¹⁵⁹ Începând cu a doua perioadă de creație (din 1802), Beethoven parcă se „auto-expulzează” din habitatul clasicismului vienez, asumându-și un destin solitar în plan stilistic și, ulterior, prin strădania interesată a compozitorilor romantici, devenind el însuși un dublu referent: ca standard în planul concepției structurale și expresive și ca referent periodizant.

Dimensiunea și consistența valorică a gândirii muzicale îl impun pe Beethoven, ca și pe Shakespeare, drept un epicentru, un referent cu valoare certă, iar această situație determină o reformulare a perioadelor învecinate cu clasicismul vienez. Am putea defini în sens istoric barocul drept o perioadă prebeethoveniană, iar romanticismul drept una postbeethoveniană¹⁶⁰, chiar în virtutea faptului

¹⁵⁹ Pentru a înțelege natura și energia acestei enorme presiuni, ar fi bine-venită o comparație între *Fantezia corală*, op. 80, în do minor (1808), pentru pian, cor și orchestră și Simfonia a IX-a (*Corală*), op. 125, în re minor (1817-1824), pentru soliști, cor și orchestră. În ambele lucrări apare un profil tematic cunoscut mai degrabă ca tema variațiunilor din partea a IV-a din Simfonia a IX-a. În realitate însă, aceasta este a doua variantă, „slagărul”, pe când prima variantă este de fapt originalul. Saltul de la *Fantezia corală* la *Simfonia corală* presupune un grad atât de avansat de transformare calitativă a gândirii compozitorului, încât singura analogie pertinentă ar putea fi formulată în termeni de astrofizică, folosind, fără nici cea mai mică intenție de hiperbolizare, o comparație cu energia necesară distorsiunii spațiului în preajma găurilor negre, însă una comprimată într-un spațiu de patruzeci și cinci de oșusuri și șaisprezece ani diferență. Drept un al doilea argument în acest sens ar putea servi alăturarea Simfoniei a III-a, *Eroica* (1804), cu dedicația suprimată pentru Napoleon, cu *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria*, op. 91, în la minor (1813). În doar nouă ani, Beethoven se reorientează, într-o conformitate totală cu fluxul evenimentelor politice europene, de la cel mai înflăcărat idealism la un evident conformism pragmatic.

¹⁶⁰ Raportând gândirea muzicală a lui Ludwig van Beethoven la creația celorlalți colegi de școală – Christoph Willibald Gluck, Joseph Haydn și Wolfgang Amadeus Mozart –, titulatura de Titan îl poziționează drept *postclasic*, deoarece nu poate fi imaginat titanismul de substanță beethoveniană ca având ceva în comun cu sonoritățile cvasibaroce ale dramei eroice gluckiste, cu „Londonezele” lui Haydn și cu atât mai puțin cu „macrame-ul” diafan al rococoului mozartian. Comparat cu creația romanticilor – gândirea muzicală a lui Robert Schumann, Felix Mendelssohn sau Hector Berlioz, cu Simfonia nr. 1 a lui Johannes Brahms (1833-1897) (considerată de Hans von Bülow, 1830-1894, drept a zecea de

că însăși creația lui Beethoven se edifică drept o nouă – după cea bachiană, cea haydniană și cea mozartiană – bibliotecă de referință stilistică în ceea ce privește standardele de formă și gen, dar mai ales noua concepție asupra expresiei, preluată și dezvoltată de compozitorii romantici. Imaginând creația lui Beethoven drept referent valoric absolut, creația lui Bach apare drept una ermetică, a lui Haydn – convențională, iar a lui Mozart – elegant-maniéristă. De cealaltă parte a „cumpenei” beethoveniene, romanticii se prezintă, *grosso modo*, drept o variantă slăbită, diminuată ca dimensiune și energie, manierată, formalistă și, într-un anumit sens, poate chiar „efeminată”, în consens cu acuza lui Schumann adusă lui Chopin.

Spațiul istoric poate fi restrâns și mai mult, la unul de proximitate imediată, și atunci prebeethovenieni, adică preclasici în sens propriu, devin fiii lui Johann Sebastian Bach – Wilhelm Friedemann Bach (Halle), Carl Philipp Emanuel Bach (Hamburg), Johann Christoph Friedrich Bach (Bückeburg) și Johann Christian Bach (Londra), la fel precum prebeethovenieni ajung să fie până și propriii lui „colegi” de stil Joseph Haydn și Wolfgang Amadeus Mozart, iar „postbeethovenian” se prezintă a fi romantismul.

„Beethovenocentrismul” (Sollertinski) se legitimează prin cel puțin patru concepții de gen: (1) principiile dramaturgiei simfonice – genul de simfonie beethoveniană ca specie distinctă atât față de accepția clasică a genului, cât și față de cea romantică; (2) principiul de sonată beethoveniană ca gen și formă (32 pentru pian, 10 pentru vioară și 5 pentru violoncel); (3) concertul instrumental beethovenian ca standard referențial pentru concertul romantic și

Beethoven) sau cu simfonia omonimă a lui Gustav Mahler (nr. 1, în Re major, *Titan*, 1888), titanismul beethovenian apare drept unul preromantic. Grandoarea monumentală, patetismul dramatic, extrovertirea energetică, apelarea unui auditor colectiv, logica dialectică a conflictului tonal-tematic drept dominantă a gândirii muzicale vin într-o flagrantă contradicție cu estetica romantică a individualismului subiectiv, a retragerii din lume, a frustrării, anxietății și nevrozei. Meritul de a-l recunoaște pe Beethoven drept titan – „El a fost titanul care i-a înfruntat pe zeii înșiși” – îi aparține lui Richard Wagner, iar această opinie consună cu afirmația lui Franz Liszt – „În artă numele Beethoven este sfânt” (în Prefață la transcrierea pentru pian a Simfoniei a V-a). Însă originea termenului și imaginii de *titan* ar putea fi și romanul *Titan*, scris în 1800-1801 de Jean Paul Friedrich Richter, care devine un referent imagistic și valoric universal pentru întreg romantismul muzical, începând cu E. T. A. Hoffmann și până la Gustav Mahler.

(4) tipologia de cvartet beethovenian, înțeles de romantici drept forma supremă a muzicii absolute (cu precădere începând cu op. 127 până la op. 135).

Toate cele patru concepții de gen devin standarde dominante, dacă nu și literă de lege, pentru cultură muzicală europeană pe întreg parcursul secolului al XIX-lea. Clasicismul vienez în general și creația lui Beethoven în particular produc efecte de recanonizare prin schimbul registrului care definește orientarea socială a gândirii și practicii muzicale. De abia în contextul clasicismului vienez, mai precis de abia începând cu a doua etapă a creației beethoveniene – după 1802 (odată cu mutația radicală în planul expresiei) – se produce deschiderea înspre un public incomparabil mai larg (consecință a Revoluției Franceze de la 1789, dar și a războaielor napoleoniene), cu toate efectele însoțitoare legate de trecerea de la cultura salonului nobiliar la un spațiu definibil prin ceea ce astăzi numim *opinie publică*, *spațiu public* și *sferă publică*, în forme și relații instituționale radical diferite de ordinea lucrurilor din întreg secolul anterior.

Spre deosebire de creația lui Bach, care finalizează epoca barocului, creația lui Beethoven, chiar dacă „aspiră” și esențializează o parte importantă a principiilor clasicismului vienez, se edifică în egală măsură (mai ales prin aspectele particulare ale creației târzii) drept o anticipare sau, poate, chiar înrâurire a romantismului care i-a urmat. În creația lui Beethoven, și nu în cea a lui Haydn sau Mozart și în niciun caz în creația lui Bach, s-a relevat cu o deosebită putere dialectica între *ceea ce este moștenit* și *ceea ce este oferit spre moștenire*. Astfel, ar putea fi vorba mai degrabă despre două segmente calitativ diferite, eterogene, ale vieții și creației compozitorului, cu o cronologie în trei timpi. Este vorba despre cele trei „stiluri”, așa cum le-a numit Wilhelm von Lenz în *Beethoven et ses trois styles* (1855), perioade sau etape – 1770-1802, 1802-1814/15 și 1815-1827 –, trei cronologii convenționale, construite după imaginea vârstelor – tinerețe, maturitate și bătrânețe. Cât de bătrân putea fi Beethoven spre sfârșitul celor doar cincizeci și șapte de ani pe care i-a trăit?

Logica interioară a creației lui ar impune o delimitare clară mai degrabă în două stări, contexte, etape sau perioade pe care le-a parcurs gândirea lui muzicală. Prima este tributară esteticii și ideologiei clasiciste și, în mod generic, gândirii lui Haydn și Mozart.

În fapt, este vorba despre prima jumătate a vieții, o *prima prattica* (1770-1802) – „manieristă” și conformistă în egală măsură, de învățare prin emulare a modelelor deja existente, moderne și actuale în acea primă perioadă, și de formulare a propriilor opțiuni – și a doua (1802-1827), *seconda prattica*, a depășirii modelelor haydnian și mozartian și de orientare înspre inovarea asumată și susținută până la sfârșitul existenței fizice.

Cronologia în doi timpi, cu o eventuală diviziune în două segmente a celui de-al doilea, este întemeiată și pe rolul de „cumpănă” pe care l-a avut în creația beethoveniană segmentul temporal care cuprinde Testamentul de la Heiligenstadt (6 octombrie 1802), finalizarea Simfoniei a III-a, op. 56, în Mi bemol major, *Eroica* (în primele luni ale anului 1804), și interpretarea acesteia în 7 aprilie 1805, la Viena.¹⁶¹

În prelegerea lui pentru *The Tanner Lectures on Human Values* (17 și 21 mai 1984, Universitatea Stanford)¹⁶², muzicologul american Leonard B. Meyer formulează trei observații referitoare la mentalitatea artistică de tip romantic: (a) reformularea gândirii muzicale de la modelul retoric (metonimic-mecanic), operând prin adăugare sau concatenare a unor elemente dispartate, la modelul de tip organic¹⁶³ (metaforic), care operează prin creștere din interior; (b) valoarea personalității creative rezidă nu în conformitatea cu

¹⁶¹ Episodul temporal cuprins între Testamentul de la Heiligenstadt (1802) și interpretarea Simfoniei a III-a (1805) vine parcă într-o continuare logică a unui episod anterior – 1800-1803 – în care Jean Paul Friedrich Richter scrie romanul *Titan*. Surprinzător, însă tema titanismului a fost abordată de Beethoven doar în baletul scris în anii 1800-1801 – *Die Geschöpfe des Prometheus*, op. 43. Chiar dacă baletul a fost compus concomitent cu romanul și, mai mult, s-a bucurat de succes la interpretarea lui în 28 martie 1801, lucrarea se prezintă drept un gen mai degradat slab ca exemplaritate în creația compozitorului. Tema prometeană re apare în poemul simfonic nr. 5, *Prometeu* (1850) de Franz Liszt (1811-1886) și ca o realizare de vârf – în Прометей (Поэма огня) [Prometeu: Poemul focului], op. 60 (1911), poem pentru pian, orchestră, voci și partida luminii, de Aleksandr Skriabin (1871-1915). Ambele lucrări sunt reprezentative în creația celor doi compozitori, însă niciunul dintre ei nu a fost, spre deosebire de Beethoven, considerat „titan” nici în timpul vieții și nici după dispariția fizică.

¹⁶² Leonard B. Meyer, *Music and Ideology in Nineteenth Century*, p. 2627. Text postat pe Internet la adresa: http://tannerlectures.utah.edu/_documents/a-to-z/m/meyer85.pdf.

¹⁶³ A se vedea în acest sens Ruth Solie, „The Living Work: Organicism and Musical Analysis”, *19th-Century Music*, 4/2 (Autumn 1980), p. 147-156.

convențiile sociale și, în orice caz, nu cu vreo autoritate impusă din exterior, care până la urmă funcționează pe baza unor reguli artificiale, ci cu singura autoritate naturală a individualității, care este a geniului inspirat; (c) valoarea ideologică a originalității, care pune preț pe invenție și pe recursul la noutate (inovație). Toate trei observațiile se aplică perfect celei de-a treia simfonii a lui Beethoven: pentru prima dată, el operează creșterea întregii simfonii dintr-o singură intonație sau, la limită, temă, concepție pe care o va dezvolta spectaculos în Simfonia a V-a, în do minor, op. 67, *A Destinului* (1804-1808); în materie de expresie și structură, el nu se mai conformează preceptelor unui clasicism convențional, abandonându-le definitiv în favoarea proiectării nemijlocite în muzică a propriului profil psihoafectiv; iar accentul cade pe originalitatea inovatoare.

De la a III-a simfonie, *Eroica*, creația lui Beethoven devine pentru compozitorii romantici¹⁶⁴ familiară, o muzică în care ei deja se pot recunoaște; din acest moment, creația lui Beethoven devine pentru ei referent canonic, o muzică de la care și-ar dori să se revendice.

¹⁶⁴ Creația lui Beethoven ar putea fi reprezentată în imaginea unui sistem planar, unde în jurul unei singure lucrări cu funcție de epicentru („astrul”, având o funcție asemănătoare cu cea de tonică în sistemul tonal-funcțional) gravitează mai multe lucrări, fie pe traiectorii de apropiere (de anticipare), fie de îndepărtare (de trenă), însă cu o evidentă funcție de „satelit”. Drept astfel de epicentre pot fi considerate cele nouă simfonii, în calitatea lor de „piscuri” atinse în urma unei sinteze realizate prin încercări succesive la nivelul genurilor inferioare în ierarhie. Fiind articulată printr-o susținută logică a rupturii ca semn al mutației inovative în plan structural și expresiv, această strategie beethoveniană determină „aglutinarea” în jurul unei simfonii a unui grup relativ compact compus din mai multe lucrări de dimensiuni mai mici cu numitorul comun al expresiei. Astfel, Simfonia a III-a, op. 55, în Mi bemol major (1803/04), în calitate de epicentru, apare flancată de trei concerte instrumentale. Pe traiectoria de apropiere se situează Concertul nr. 3, op. 37, în do minor, pentru pian și orchestră (1800-1801), sonatele pentru vioară și pian nr. 5, op. 24, în Fa major (*Frühlingssonate*, 1801), trei sonate, nr. 6, 7 și 8, op. 30 (1803) și Sonata nr. 9, op. 47 (*Kreutzer*, 1803), dar și cele două *sonata quasi una fantasia*, op. 27 nr. 1 și 2 (ambele publicate în 1802). Forma amplificată a Triplului concert pentru vioară, violoncel și pian, op. 56, în Do major (1803), scris în concomitență cu *Eroica*, parcă anunță apariția simfoniei, iar „straniul” Concert nr. 4, op. 58, în Sol major (1805-1806), se situează deja pe traiectoria de „plecare”, ca și cele trei cvartete „Razumovski”, op. 59, nr. 1, 2 și 3 (1806), care ar gravita și ele înspre *Eroica*, însă deja de pe o traiectorie de îndepărtare.

Comentariul 1

Și în cazul lui Beethoven, romanticii au procedat în același mod în care l-au tratat pe Bach: prin „dezinstalarea” genealogiei clasiciste și privilegierea unui ciclu de lucrări aparținând genului instrumental – cele treizeci și două de sonate pentru pian.¹⁶⁵ Astfel, trinitatea sau, altfel spus, linia de continuitate inițiată prin Papa Haydn¹⁶⁶, continuând prin Mozart, „fiul”, și culminând cu spiritul nesupus, prometeic al lui Beethoven, este secționată, iar cel din urmă îi este alăturat lui Bach, devenindu-i „geamăn” în virtutea unor nevoi ideologice ale compozitorilor romantici și ocupând locul lui Händel, „geamănul” exclus.

Carl Dahlhaus scoate în evidență natura acestei permutări: „Formula «Bach și Beethoven», căreia Schumann putea cu greu să-i prevadă enormele consecințe ideologice, diferă de alăturări precum «Bach și Händel» sau «Haydn, Mozart, Beethoven» printr-un raționament care nu este de natură stilistică, ci izvorăște din filosofia istoriei”.¹⁶⁷ Observația muzicologului german orientează atenția direct înspre motivul care îl determină pe Schumann să anunțe sosirea unei „noi epoci poetice” și în virtutea căruia s-a procedat la extragerea din mediul stilistic propriu și la „îngemănarea” lui Beethoven cu Bach. Muzica acestei „noi epoci poetice”,

¹⁶⁵ „Clavecinul bine temperat este Vechiul Testament, pe când sonatele lui Beethoven sunt Noul Testament. Trebuie să credem în ambele.” Alan Walker, *Hans von Bülow: A Life and Times*, New York: Oxford University Press, 2010, p. 341.

¹⁶⁶ După cum arată Tia DeNora, această titulatură – Papa (cu majusculă) – i-a fost acordată lui Haydn de muzicienii acelei perioade drept semn de afecțiune, de unde putem deduce că nu este vorba despre vreo aluzie la titlul suveranului pontif al Bisericii Catolice (Tia DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*, Berkeley: University of California Press, 1995, p. 84). Această titulatură – Papa – ar putea avea cel puțin două semnificații. Prima, apelativul respectuos-afectiv ar putea proveni din mediul muzicienilor de la capela Eszterházy, fiind ulterior folosit și de Mozart. A doua, cu sensul de întemeietor, îi atribuie lui Haydn atât întâietatea de „tată” al tradiției clasice vieneze, cât și „paternitatea” asupra genurilor de simfonie, sonată și cvartet, cu accepția relevantă în cadrul acestei tradiții. Deja după moartea lui Haydn, în *Allgemeine Musikalische Zeitung*, nr. 33, din 16 mai 1810, chiar în prima propoziție a articolului intitulat „Ueber Quartettmusik” găsim ambele semnificații: „De când geniul lui Papa Haydn s-a înclinat înspre cvartet și a creat capodopere în acest gen, și prin aceasta a transformat întreg genul, el a oferit iubitorilor de muzică din patria noastră o perioadă fericită, la care au participat și alte popoare europene”.

¹⁶⁷ Dahlhaus, *L’Idée de la musique absolue*, p. 105.

care, în opinia lui Schumann, este „viitoarea muzică” ce va să vină, este muzica romantică propriu-zisă: „o revistă pentru «muzica viitorului» încă nu există. Însă singurii redactori posibili ar putea fi, bineînțeles, bărbați precum cantorul orb de la Sf. Toma și capelmaistrul surd care se odihnește la Viena”.¹⁶⁸ Or, ceea ce intenționează Schumann nu are nimic de-a face cu locul ocupat de Bach și Beethoven în propriile lor spații stilistice, nici cu ierarhiile stabilite în interiorul acestora, și nici cu eterogenitatea estetică sau structurală evidentă între polifonia barocă și omofonia clasică vieneză. Schumann are nevoie de o genealogie care ar valoriza o dată în plus romantismul deja în plină desfășurare, l-ar legitima, însă nu stilistic –, nu de așa ceva au nevoie romanticii – ci doar ca „viitoarea muzică”, una privită din optica situării temporale a unor genii ale muzicii instrumentale pure și absolute care au fost Bach și Beethoven. Schumann are nevoie de o istorie legitimă și nu în ultimul rând, de una credibilă. Imaginea acestui dublu canon clasic formulat de romantici străbate întreg secolul al XIX-lea post-beethovenian și este reluată la începutul secolului XX de compozitorul, teologul și profesorul german August Halm (1869-1929), în monografia *Von zwei Kulturen der Musik* (München: G. Müller, 1913).

Comentariul 2

Imaginea lui Beethoven este situată între ipostaza de „al doilea Mozart”¹⁶⁹, opinie enunțată despre adolescentul Beethoven de Christian Gottlob Neefe (1748-1798), capelmaistru și profesorul lui de la Bonn, și cea de „titan”, formulată de Richard Wagner¹⁷⁰,

¹⁶⁸ *Apud ibid.*, p. 106. Schumann, *Gesammelte Schriften*, vol. II, p. 136.

¹⁶⁹ „Acest tânăr geniu merită să primească un ajutor pentru a putea călători. El cu siguranță va deveni un al doilea Wolfgang Amadeus Mozart dacă va continua tot așa cum a început.” *Magazin der Musik* (2 martie 1783), *apud* Thayer, p. 69.

¹⁷⁰ Despre evoluția procesului de inventare a imaginii lui Beethoven, a se vedea Alessandra Comini, *The Changing Image of Beethoven: A Study in Mythmaking*, Santa Fe: Sunstone Press, 2008; Scott G. Burnham și Michael P. Steinberg (ed.), *Beethoven and his world*, Princeton: Princeton University Press, 2000; DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius*; Nicholas Mathew, *Political Beethoven*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013; Peter Kivy, *The Possessor and the Possessed: Händel, Mozart, Beethoven, and the Idea of Musical Genius*, New Haven-London: Yale University Press, 2001.

aceasta din urmă dominând imaginarul colectiv până în prezent. Între omul real și imaginea contemporană a compozitorului se interpune o *selecție discreționară* prin care acesta este reformulat și rescris, prin succesive proceduri de suprascriere. Astfel a fost construită istoria persoanei și creației.

Chiar mai mult, este vorba aici nu doar despre imaginea unei persoane, ci despre un *icon* al întregului clasicism vienez (și într-un mod ironic, împreună cu chipul lui Mozart de pe celebrele ambalaje de bomboane), despre una dintre principalele *embleme* ale muzicii clasice în totalitatea ei (bineînțeles, împreună cu Bach, dar și cu nelipsitul Papă Haydn) și un *blazon* al înseși ideii de clasicitate (împreună cu Shakespeare și Goethe), oricât de abuzive în ficționalitatea lor ar fi toate aceste trei indicatoare de identificare. Iconografia beethoveniană vine astfel în calitate de suport la afirmația wagneriană și, nu în ultimul rând, drept confirmare a acesteia.

Imaginea lui Beethoven însă nu se rezumă doar la *chip* – iconografie sau anecdotică, la a cărei romanțare Romain Rolland (1866-1944) a contribuit într-o măsură decisivă.¹⁷¹ Cea de a doua componentă a imaginii beethoveniene – creația compozitorului – se constituie, ca și imaginea chipului, drept o confirmare a aserțiunii lui Wagner, cu atât mai mult că anume lui îi aparține ultimul cuvând în procedura de canonizare a „capelmaistrului surd”.

Comentariul 3

Jumătatea clasicistă (până în 1802) a vieții și creației lui Beethoven reprezintă o realitate determinantă pe cât de profundă, pe atât de intimă a personalității compozitorului. Sintagma „tricefală” Haydn-Mozart-Beethoven este un adevăr tare în substanța lui și reflectă relaționarea celor trei compozitori în imaginea unei duble genealogii autentice – atât atitudinale, cât și conceptuale. Mozart îi dedică lui Haydn șase cvartete cunoscute drept *Cvartetele haydniene*

¹⁷¹ Tematizarea beethoveniană ocupă un loc important în opera scriitorului francez: *Vie de Beethoven* (1903), *Jean-Christophe* (1904-1912, ciclu de romane), *De l'Héroïque à l'Appassionata* (1928), *Goethe et Beethoven* (1930) și *Beethoven. Le grandes époques créatrices: Le Chant de la Résurrection* (1937). Impunându-se drept referențială și rămânând întru totul tributară opiniei romantice, imaginea lui Romain Rolland asupra lui Beethoven (persoană și creație) rămâne drept model pentru ceea ce ar putea fi un „filtru” de (re)formulare ficționalizantă vulgarizatoare.

(nr. 14-19, scrise între 1782 și 1785 și publicate în 1787 la Viena), a căror interpretare are loc în 15 ianuarie și, respectiv, 12 februarie 1875, în prezența lui Haydn, printre interpreți numărându-se însuși Wolfgang Amadeus la violă. La rândul lui, Beethoven îi dedică primele trei sonate pentru pian op. 2 (apărute în 1795).

Este cert că oricare ar fi fost înzestrarea interpretativă sau compo-nistică a lui Beethoven, aceasta s-a putut valida valoric doar prin recunoaștere, printr-un consens colectiv care a certificat, a legitimat și a permis ocuparea unui loc într-o ierarhie referențială. Altfel spus, prin publicitate.

Începutul recunoașterii lui Beethoven se produce într-un spațiu deja ocupat de mai celebrii lui antecesorii – Haydn și Mozart, iar prin fiii lui Bach, cu ecouri profunde până înspre imaginea marelui cantor. Primul, Papa Haydn, cu o reputație variabilă în funcție de locul pe harta geografiei culturale europene, își câștigă faima doar spre sfârșitul vieții, la Londra, această achiziție înrăurind și imaginea lui în spațiul de origine.¹⁷² Al doilea, Mozart, *enfant prodige*, deja deține statutul unei vedete artistice internaționale, cel puțin în ochii patronatului nobiliar austriac. Evident, consacrarea reală a lui Beethoven, dincolo de performanțele de care dădea dovadă ca interpret sau compozitor, a putut fi obținută doar prin stabilirea unei relaționări cu primele două personalități.

Mai întâi însă au fost relaționate imaginile. Pentru a acredita înzestrarea artistică ieșită din comun a adolescentului de doar treisprezece ani care era „Louis van Beethoven”, era nevoie de imaginea unei autorități incontestabile. Calificativele lui Neeffe – „tânărul geniu” și „un al doilea Mozart” – sunt relevante, poate, drept certificare nu atât a valorii unui talent începător, cât, mai ales, a statutului pe care Mozart îl deținea la vremea respectivă. De altfel, alegerea acestui nume ca superlativ absolut este grăitoare în sine, mai ales într-o epocă în care abundă nume de personalități marcante în domeniul activității muzicale. Totuși, nici comparația, nici confirmarea scriptică sau verbală nu sunt suficiente. Autentica validare are nevoie de timp și, bineînțeles, de confirmarea venită de la cel mai înalt nivel. Așa se justifică cererea lui Neeffe de ajutor, pentru ca tânărul talent să poată călători. Beethoven trebuie să-și întâlnească referentul și, dacă va fi posibil, să-i devină elev.

¹⁷² DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius*, p. 84.

Întâlnirea cu Mozart nu este certificată prin documente, fiind cunoscut doar faptul că, fie în ianuarie, fie în aprilie 1787, Beethoven vizitează Viena, însă revine la Bonn, unde în ziua de 17 iulie a aceleiași an îi moare de tuberculoză mama. Ulterior, Beethoven și Mozart nu se mai întâlnesc, chiar dacă este vorba despre o perioadă de peste doi ani până la moartea lui Mozart, în 5 decembrie 1791.

Prima întâlnire între Beethoven și Haydn are loc în 26 decembrie 1790, la Bonn. A doua întrevvedere, decisivă, se produce abia peste doi ani, la șase luni după moartea lui Mozart, în iulie 1792. Beethoven îi prezintă lui Haydn două lucrări, care produc o puternică impresie asupra maestrului de abia revenit de la Londra, astfel încât din noiembrie Ludwig îi devine elev. Este vorba despre cele două *cantate imperiale*: Cantata funerară la moartea împăratului Iosif al II-lea (care survine în 20 februarie 1790), pentru soliști, cor și orchestră, WoO 87 (compusă între martie și iunie 1790), cunoscută și ca *Joseph Cantata*, și Cantata la încoronarea lui Leopold al II-lea (la 9 octombrie 1790), WoO 88. În preajma mutării definitive a lui Beethoven la Viena, aceste două lucrări sunt reprezentative în două sensuri: primul, implicit, se referă la profesionalismul deja format al tânărului (la vârsta de douăzeci și doi de ani) și la valoarea muzicii, pe care, peste aproape un secol, atunci când manuscrisele ambelor cantate au fost redescoperite, Brahms însuși o califică în termeni superlativi¹⁷³; al doilea sens este unul pragmatic, deoarece importanța momentului este una crucială – se produc două evenimente omagiabile prin lucrări de proporții și cu o obligatorie interpretare publică, lucrări mai mult decât potrivite pentru a servi drept carte de vizită pentru intrarea în saloanele și, implicit, în viața muzicală a capitalei imperiale austriece.

În ajunul celei de a doua plecări la Viena, prietenii apropiați își consemnează urările în albumul său de autografe. Dintre toate, emblematice rămân rândurile scrise de contele Ferdinand Ernst Gabriel von Waldstein (1762-1823): „Dragă Beethoven. Pleci la

¹⁷³ Din scrisoarea lui Brahms către Hanslick din luna mai 1884, Viena: „Cu toate acestea, chiar dacă nu ar exista niciun nume pe pagina de titlu, nu ar exista niciun dubiu în ceea ce privește compozitorul – de-a lungul [întregului text] este întru totul Beethoven! Găsim aici frumosul și nobilul patos, marea sensibilitate și imaginație, puterea, precum și violența expresiei, subsumată la calitatea specială a vocii solistice și a declamației, care ne încântă în lucrările lui de mai târziu!” Josiah Fisk și Jeff Nichols (ed.), *Composers on Music: Eight Centuries of Writings*, Boston: Northeastern University Press, 1997, p. 134.

Viena întru împlinirea viselor tale îndelung adunate. Geniul lui Mozart încă este în doliu și deplânge moartea discipolului său. El și-a găsit un refugiu [...] în neobositul Haydn [...]. Printr-o muncă asiduă vei primi spiritul lui Mozart din mâinile lui Haydn. Bunul tău prieten, Waldstein. (Bonn, octombrie 29, 1792)".¹⁷⁴

Fără a intra în detalii în ceea ce privește talentul și abilitățile lui Beethoven, Tia DeNora sugerează importanța unei anumite publicități care i-a facilitat tânărului aspirant ieșirea la rampă:

Încerc să recuperez contextul acelor circumstanțe sociale și culturale din care provine acest detaliu particular al mitologiei lui Beethoven. Scopul meu este de a sublinia faptul că ideea despre potențialul lui Beethoven și reluările succesive ale acesteia au fost o condiție a eventualului său succes. Anecdota a asigurat un anumit tip de publicitate și a creat premisa pentru receptarea ulterioară favorabilă a lucrărilor lui Beethoven; cu alte cuvinte, relatarea descrierii talentului lui Beethoven a fost un mijloc de a-l prezenta ca pe cineva care a fost confirmat de către un profesor celebru. Consemnarea lui Waldstein în albumul de autografe al lui Beethoven este relevantă deoarece este prima dintr-o serie de relatări despre relația lui Beethoven cu Haydn. În toate aceste anecdote, Beethoven este portretizat drept discipolul-minune al lui Haydn, ca primind „din mâinile lui Haydn” mantia lui Mozart și, într-un sens mai larg, onoarea de a fi recunoscut ca un viitor „maestru” compozitor.¹⁷⁵

Dincolo de anecdotica impregnată de manipulări publicitare, renumele, dar și clasicitatea lui Beethoven se datorează unei raportări certe la personalitățile, creația și, în general, tradiția Haydn-Mozart – mijloace tehnice și expresive, genuri precum sonata, cvartetul, concertul instrumental și simfonia, modelele tiparelor formale deja standardizate și, în general, întreg ansamblul de „idiosincrazii” stilistice prin care poate fi identificată tradiția clasicismului muzical vienez.

Comentariul 4

După o primă identitate a lui Beethoven, cea clasicistă, propulsată printr-un consens de promovare, cea de a doua se relevă, aparent, fără nicio susținere din exterior. La limita marcantă a anului 1802, de la care Haydn mai are de trăit doar șapte ani, Beethoven

¹⁷⁴ Thayer, *The Life of Ludwig van Beethoven*, vol. I, p. 126.

¹⁷⁵ DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius*, p. 84.

deja deține suficientă autoritate încât să nu mai aibă nevoie de „echipă de imagine”, el rămânând, practic, singurul exponent al tradiției clasice vieneze. Energia consensului clasicist reușește să-l aducă până în preajma Testamentului de la Heiligenstadt, moment în care compozitorul își revizuiește complet criteriile, obiectivele, precum și stilul de gândire.

Conformitatea cu consensul deja stabilit în interiorul unui bazin canonic poate fi văzută ca o lege care definește afirmarea unui artist: consensul cu mentalitatea colectivă, stabilit prin determinante ideologică și estetică și prin care este urmărită realizarea unui impact cât mai puternic și a unei receptări cât mai eficiente (la nivelul gustului public și a rutinelor auditive), precum și consensul în ceea ce privește normele tehnice ale momentului stilistic de actualitate (discurs, forme și genuri) și biblioteca de teme și tipologii de expresie. De ce nu ar mai fi utile „idiosincraziile” standardizate ale tradiției muzicale vieneze? Oare nu în virtutea faptului că sensurile ideologice și estetice ale momentului de actualitate nu mai sunt aceleași?

Mutația asumată de Beethoven la vârsta de treizeci și doi de ani nu ar trebui receptată ca o „trădare” a idealurilor iluministe, fidelitatea față de acestea fiind confirmată chiar prin *Oda bucuriei* din ultima lui simfonie (a IX-a, 1824), ci drept consecință a unei mutații survenite la nivelul consensului colectiv global. Anume aici devin relevante câteva concomitențe deloc întâmplătoare: finalizarea romanului *Titan* de către Jean Paul (pseudonimul lui Johann Paul Friedrich Richter)¹⁷⁶ (1800-1803), prieten și susținător al lui E. T. A. Hoffmann; paralelismul biografiei lui Beethoven cu cea a lui Carl Maria von Weber și cu cea a lui Franz Schubert, doi compozitori deja romantici; contemporaneitatea și contactul cu Johann Wolfgang von Goethe (întâlnirea în 1812 la băile Teplitz – în prezent Bad Teplice, în Republica Cehă), promotor al curentului preromantic *Sturm und Drang*. Cea mai relevantă concomitență o reprezintă Școala de la Jena, a cărei activitate s-a desfășurat între anii 1798 și 1804, putând fi considerată drept o primă etapă în formularea și propagarea noului consens romantic. Este vorba despre literații Johann Ludwig Tieck (1773-1853) și prietenul lui –

¹⁷⁶ Despre influența romanelor lui Jean Paul asupra lui Schumann, a se vedea Erika Reiman, *Schumann's Piano Cycles and the Novels of Jean Paul*, Rochester: University of Rochester Press, 2004.

Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), despre frații filologi von Schlegel – August Wilhelm (1767-1845) și Karl Wilhelm Friedrich (1772-1829) –, despre teologul Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768-1834), despre filosofii Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) și Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854), precum și despre poetul Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg (Novalis, 1772-1801).

Este vorba despre un context și un consens totalmente noi, în care imaginea unui „al doilea Mozart” sau „preluarea mantiei lui Mozart din mâinile lui Haydn” nu mai spune nimănui nimic. Printr-un efort comun al literaților, teologilor, filosofilor și nu doar al lor, vocabularul sensibilității și imaginației colective este reformulat radical, iar Beethoven nu mai este doar cetățean german cu reședință austriacă, ci un cetățean ai unei Europe napoleoniene unificate. Într-un spațiu cu hotarele suspendate, cu ierarhiile reformulate și cu imaginea autorității renegociată, sensul patronatului (mecenatului), precum și al salonului nobiliar își pierde inevitabil exclusivitatea. În 1812, la Teplitz, un cu totul alt Beethoven ignoră procesiunea princiară, întorcându-i spatele și lăsându-l pe Goethe singur să i se închine.

Comentariul 5

Alegerea lui Beethoven drept al doilea, după Bach, element constitutiv al unei genealogii canonice este determinată, așa cum scrie Carl Dahlhaus, de „utopia schumaniană a unei fuziuni, în interiorul «noii epoci poetice», a tendințelor eterogene ale unui trecut venerabil – profunzimea contemplativă a lui Bach și sublimul prometeian al lui Beethoven”.¹⁷⁷ Din totalitatea genurilor practicate de cei doi compozitori sunt extrase doar două *cicluri*, ambele aparținând genului de muzică *instrumentală* și destinate *pianului*: 48 (două volume a câte 24 de preludii și fugi ale *Clavecinului bine temperat* de Bach) și 32 (sonate) de Beethoven, biblioteci de „standarde” tehnice și formale (trup), dar și „biblii” ale tipologiilor de

¹⁷⁷ Dahlhaus, *L’Idée de la musique absolue*, p. 107. Pentru o analiză amănunțită a concepției despre „noua epocă poetică”, a se vedea John Daverio, *Robert Schumann: Herald of a „New Poetic Age”*, New York-Oxford: Oxford University Press, 1997.

expresie (spirit) deopotrivă, două „Testamente” – vechi și nou –, exact așa cum le-a caracterizat Hans von Bülow. Apartenența la genul instrumental nu a fost singurul argument și, poate, nici cel mai important, deoarece, în fapt, a fost vorba despre numitorul comun al *purității* stilistice, calitatea pur instrumentală fiindu-i model și vehicul, singurul argument prin care Schumann reușea să-și imagineze fuziunea celor două stiluri eterogene aparținând unui trecut venerabil, iar eterogenitatea sintactică – de substanță polifonică la Bach și omofonă la Beethoven – nu mai avea relevanță. Focalizarea pe un singur instrument – pianul – a fost o idee inteligentă a romanticilor și o demonstrație strălucită a faptului că „infinitul mare” al expresiei, discursului și comunicării complete, fără implicarea unor mijloace eterogene sonorității pure – cântul, dansul, textul poetic sau literar, ideile filosofice, imaginile artei plastice –, este realizabil chiar la nivelul „infinitalui mic” al posibilităților unui singur instrument.

Evident, alegerea a fost una „părtinitoare”, iar motivele unei asemenea decizii, la rândul lor, se înșiruiesc într-o genealogie constituită prin scrierile lui Adolf Bernhard Marx (1795-1866), Richard Wagner, Franz Liszt, Hector Berlioz, Robert Schumann, E. T. A. Hoffmann, Ludwig Tieck, Wilhelm Heinrich Wackenroder, Johann Gottfried von Herder (1744-1803) și coboară până la Jean-Philippe Rameau (teoria armoniei) și Johann Mattheson (1681-1764), care în 1739, într-un mod destul de timid și împăciuitor, „a definit muzica instrumentală ca «discurs sonor» sau «limbaj al sunetelor»”, chiar i-a luat apărarea afirmând identitatea acestui gen cu muzica vocală.¹⁷⁸ În atmosfera în care muzica fără text însemna muzică fără conținut (Rousseau), o asemenea comparație poate fi considerată drept una vizionară, deoarece își găsește confirmarea prin succesul compozitorilor de la Mannheim (Stamitz, Cannabich ș.a.) și prin ascensiunea muzicii lui Haydn.

Or, canonizarea lui Beethoven este, în principiu, un scop (ideologic) și, în fapt, consecința unei convergențe, deoarece anume creația instrumentală beethoveniană de după 1802 și în special deja cea simfonică se pretau drept argument doveditor decisiv pentru ansamblul ideilor și teoriilor romanticilor timpurii

¹⁷⁸ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capelmeister*, Hamburg, 1739 (reed. Kassel, 1954), p. 82, *apud* Dahlhaus, *L'Idée de la musique absolue*, p. 13.

despre ceea ce ar putea sau ar trebui să devină muzica în „noua eră poetică”.

Procedura construirii imaginii beethoveniene nu a depins doar de autoritatea textului lui Schumann, evident unul de sinteză, și nu s-a articulat ca o spectaculoasă și fulgerătoare instaurare a Titanului în vârful ierarhiei valorice, ca o analogie la încoronarea în 2 decembrie 1804 a celui alt erou cultural european care a fost Napoleon Bonaparte.¹⁷⁹ Așa cum o cunoaștem astăzi, imaginea lui Beethoven a fost conturată treptat pe întreaga durată a secolului al XIX-lea.

Robert Schumann și ideile lui despre fuziunea utopică a celor două stiluri eterogene în cadrul unei noi epoci poetice se situează ca o convențională a doua etapă în procesul de canonizare a lui Beethoven.¹⁸⁰ Drept limite ale acestui proces pot fi considerate două texte edificatoare: recenzia lui Ernst Theodor Amadeus Hoffmann la interpretarea Simfoniei a V-a, apărută în 1810¹⁸¹, și *Programul* pentru Simfonia a IX-a¹⁸², scris de Richard Wagner în 1846. Primul identifică prezența aceluiași spirit romantic „care respiră în lucrările instrumentale ale celor trei mari maeștri”¹⁸³ ai tradiției clasice vieneze, pe când al doilea surprinde în sonoritățile ultimei simfonii beethoveniene o „depășire a limitelor muzicii absolute” și un sfârșit al istoriei simfoniei.¹⁸⁴ Sintagma „muzică absolută” este pen-

¹⁷⁹ A se vedea în acest sens Stephen Rumph, *Beethoven after Napoleon: Political Romanticism in the Late Works*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 2004.

¹⁸⁰ Textul intitulat *Zur Eröffnung des Jahres 1835* apare în *Neue Zeitschrift für Musik*, nr. 1, 1835, p. 3, *apud* Dahlhaus, *L'Idée de la musique absolue*, p. 105.

¹⁸¹ Textul apare în două numere consecutive din *Allgemeine Musikalische Zeitung*, prima parte în nr. 40 din 4 iulie 1810, p. 630-642, a doua în nr. 41 din 11 iulie 1810, p. 652-659; tot astfel, poate fi consultat volumul lui David Charlton (ed.), *E T A. Hoffmann's Musical Writings*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

¹⁸² „În duminică Floriilor, pe 1 aprilie, el a dirijat ultimul lui concert la Dresda. Cu ocazia concertului anual în beneficiul capelei, concertul a avut ca lucrare principală Simfonia a XI-a.” Ernest Newman, *The Life of Richard Wagner*, vol. II, Cambridge: Cambridge University Press, 2014, p. 49. Pentru concertele pe care le dirijează, Wagner însuși scrie o serie de texte însoțitoare cu comentarii asupra lucrărilor din programul concertului. Astfel de programe sunt scrise, spre exemplu, atât pentru interpretarea Simfoniei a III-a și a uverturii *Coriolan* de Beethoven, cât și pentru montarea propriilor opere – *Olandezul zburător*, *Tannhäuser* și *Lohengrin*.

¹⁸³ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, nr. 40, 4 iulie 1810, p. 632.

¹⁸⁴ Thomas S. Grey (ed.), *Richard Wagner and His World*, Princeton – Oxford: Princeton University Press, 2009, p. 480 sq.

tru prima dată folosită de Wagner în acest text, și nu în celebra lui scriere despre frumosul muzical al lui Hanslick.

Într-un mod schematic, poate fi edificată o structură de suport ideologic-estetic al canonizării lui Beethoven, care constă din trei etape: prima – textul lui E. T. A. Hoffmann publicat în 1810 –, a doua – textul lui R. Schumann publicat în 1835 – și a treia – textul lui R. Wagner publicat în 1846. Pe lângă faptul că reprezintă o persoană concretă, numele fiecăruia stă și drept simbol pentru o anumită etapă în evoluția gândirii muzicale romantice. Iar consistența lucrărilor beethoveniene a oferit fiecărei etape modele și argumente necesare, de fiecare dată diferite, contextului ideologic-estetic specific.

În „bazinul” lui istoric, E. T. A. Hoffmann este însoțit, prin preocupări ideatice comune, de reprezentanții Școlii de la Jena, în special de Ludwig Tieck și de Wilhelm Heinrich Wackenroder, a căror sinteză între sublimul emoționant și muzica instrumentală, ca singura autentică, devine pentru Hoffmann un habitat „domestic” al gândirii lui. Punctul de focalizare a fost *ideea muzicii instrumentale*, capacitatea acestuia de a-și asigura autonomia fără a recurge la împrumuturi de mijloace din alte domenii ale practicii artistice. Câteva idei sunt reprezentative pentru gândirea acestui cuplu trinom – Hoffmann-Tieck-Wackenroder. Un prim cuvânt-cheie este *romantism*, iar Hoffmann îl aplică muzicii celor trei clasici vienezi – Haydn-Mozart-Beethoven. Al doilea cuvânt-cheie este *poeticitate*, pe care Tieck îl consideră a fi numitorul comun al tuturor artelor – ideea limbajului de dincolo de limbaj, pe care doar muzica instrumentală o înfăptuiește într-un mod autentic, depășind astfel poezia. Al treilea cuvânt-cheie este *inefabil*: „muzica exprimă ceea ce cuvintele nu ar putea decât să murmure”.¹⁸⁵ A patra cheie de lectură este categoria de *sublim*, care conduce univoc înspre al cincilea cuvânt-cheie, *transcendental*, și, în final, la al șaselea – *mistic*. Ultimul termen își găsește o formulare doctrinară în concepția de *artă ca religie* la Schleiermacher, iar cumulum terminologic *sublim-transcendental-mistic* se poate traduce ca *autonomie* a muzicii instrumentale. Această supremație a muzicii *pure* decurge din simplul fapt că prin prezența textului noțional și timbralitatea vie (și nu „artificială”) a vocii muzica vocală conservă analogia cu psihoafectivitatea, și deci expresivitatea umană, pe care primii roman-

¹⁸⁵ Dahlhaus, *L’Idée de la musique absolue*, p. 61.

tici o văd ca pe o limitare. Doar muzica instrumentală, autonomă sau emancipată de text, imagine, afectivitate, se poate propulsa în teritoriile superioare, transcendente, ale spiritului. Această puritate a muzicii instrumentale își va găsi ulterior, la Schumann, ipostazierea în conceptul de muzică absolută.

Astfel, canonul 48+32 reprezintă un simbol grăitor al eliberării muzicii de tot ceea ce-i este impropriu, iar romanticii pur și simplu inversează sensul termenilor din disputa Rameau-Rousseau. Dacă în binomul *artificial-natural*, artificială era muzica instrumentală și drept naturală apărea muzica vocală, în ideologia romantică acești doi actanți își schimbă locurile, naturală devenind muzica instrumentală, atâta timp cât, eliberându-se de „impuritate”, aceasta asigură accesul la un autentic nivel spiritual identificat cu natura însăși.

Volumul *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* (Hamburg: Friedrich Perthes, 1799), scris de Tieck împreună cu Wackenroder, cuprinde două texte revelatoare în acest sens. Este vorba despre articolul „Esența intimă și particulară a muzicii și a psihologiei muzicii instrumentale actuale” de Wackenroder (p. a V-a, p. 181) și „Symphonien” de Tieck (p. a IX-a, p. 249). Textele reflectă în mod fidel complexitatea contextului istoric înspre care converg mai multe orientări conceptuale. Încă sunt vii intensitatea și ecourile doctrinare ale disputei între antici și moderni – Rameau-Rousseau –, reînviată de August Wilhelm Schlegel în al său *Über schöne Literatur und Kunst* (1801-1804), precum la fel de vie este amprenta ultraemotivității cultivate de orientarea *Empfindsamkeit* sau *Empfindsamer Stil*, care vine în contrapartidă cu teoria afectelor baroce și ca o subspecie a stilului galant internațional tinde a se impune în imaginea unui protoromantism incipient, urmându-i antiiluminismul protoromantic al orientării *Sturm und Drang*, ca o a doua etapă de pregătire a romantismului. De aici și spiritul metafizic al textelor (metaforic și în egală măsură invocativ-emfatic), dar și inversarea spectaculoasă a disprețului lui Rousseau față de muzica instrumentală și transformarea acesteia într-un portdrapel al romantismului emergent:

Dacă muzica „armonică”, „artificială”, detașată de limbaj și de asemenea de exprimarea afectelor, această muzică absolută instrumentală atât de disprețuită de Rousseau, apărea deodată, printr-o inversare abruptă a judecății estetice, ca o muzică „veritabilă” – dacă indeterminarea conținutului nu mai este deci un defect, ci semnul unui stil „sublim”, iar distanța luată față de un „simplu limbaj al inimii” este resimțită ca un presentiment

al infinitului, și nu ca o speculație absurdă și goală, care se pierde în abstracțiune – atunci toate [condițiile] sunt întrunite pentru ca un partizan al „modernilor” să poată trage toate concluziile din intuiția muzicii absolute a lui Wackenroder [...].¹⁸⁶

Comentariul 6

O semnificație diferită de cea atribuită de Hoffmann și Schumann are moștenirea beethoveniană pentru Richard Wagner.¹⁸⁷ În cadrul romantismului el înfăptuiește o ultimă apelare substanțială și, astfel, o resemnificare în termeni de adaptare a acestei moșteniri deja canonizate la imperativele propriului sistem de gândire și plan de acțiune. Așa cum arată Klaus Klopfinger în monografia lui, Wagner a scris despre Beethoven în șapte ocazii: „*Carnetul roșu* (început în jurul mijlocului lunii august 1835), *Pelerinaj la Beethoven* (nuvelă, Paris, 1840), *Schiță autobiografică* (1842-’43), *Apel către prieteni* (scris la Zürich, 1851), *Muzica viitorului* (scris la Paris, 1860), *Viața mea* (autobiografie, începută în 17 iulie 1865 și încheiată în mai 1880), *Munca și misiunea vieții mele* (titlu original, 1879)”¹⁸⁸, la care putem adăuga textul intitulat *Beethoven*, scris în 1870.¹⁸⁹

Spre deosebire de Hoffmann, care inițiază canonizarea lui Beethoven prin celebra sa recenzie la Simfonia a V-a, și în continuarea direcției trasate de Adolf Bernhard Marx (1795-1866)¹⁹⁰, prin monografia *Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen* (Berlin: Otto Janke, 1863), printr-un important text despre genul de simfonie și Beethoven¹⁹¹ și cu o preocupare pentru Simfonia a III-a, Wagner

¹⁸⁶ Dahlhaus, *L’Idée de la musique absolue*, p. 53.

¹⁸⁷ A se vedea în acest sens Klaus Kropfinger, *Wagner and Beethoven: Richard Wagner’s reception of Beethoven*, Cambridge-New York-Melbourne: Cambridge University Press, 1991, precum și Mark Evan Bonds, *After Beethoven: Imperatives of Originality in the Symphony*, Cambridge-London: Harvard University Press, 1996.

¹⁸⁸ Kropfinger, *Wagner and Beethoven*, p. 14-15.

¹⁸⁹ Textul este publicat în Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911, p. 61-126. Textul este postat pe Internet la adresa <https://archive.org/details/smtlicheschrif09wagn>.

¹⁹⁰ Ideile și estetica lui Adolf Bernhard Marx sunt detaliat analizate în A. B. Marx, *Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method* (ediție și traducere de Scott Burnham), Cambridge-New York-Melbourne: Cambridge University Press, 1997.

¹⁹¹ Este vorba despre o consistentă analiză intitulată „Etwas über die Symphonie und Beethovens: Leistungen in diesem Fache”, publicată în *Berliner Allgemeine*

încheie, practic, procesul asimilării lui Beethoven de către romantici prin focalizarea pe Simfonia a IX-a.¹⁹²

Suma ideilor și concepțiilor wagneriene apare însă drept una legitimată „genealogic” anume în ideea lui Adolf Marx că odată cu Simfonia a III-a, *Eroica*, istoria muzicii ajunge la propria împlinire. În opinia acestuia, muzica instrumentală își formulează sensurile plecând de la nivelul sentimentelor și ținând nivelul ideilor –, un surprinzător ecou al schemei platoniciene. Adolf Marx gândește muzica instrumentală drept una *ideală*, înfăptuind sensul și conținutul acesteia într-un mod transnoțional, intraductibil, însă perfect inteligibil, așa cum o va spune în secolul XX antropologul Claude Lévi-Strauss. Astfel devine imperioasă nevoia unei noi paradigme, pe care deja Wagner o formulează în celebrul concept *Gesamtkunstwerk*. Pentru Wagner însă este clar că simpla narare de idei prin intermediul muzicii instrumentale nu este suficientă, deoarece important este modul în care acestea interacționează. Dacă ceea ce au imaginat și formulat muzicienii romantici până la Wagner – termeni precum *romantic* (Hoffmann), *poetic-inefabil* (Tieck/ Wackenroder), *noua eră poetică* (Schumann), *ideal* (Adolf Marx) – se aliniaza într-o succesiune cumulativă și se prezintă oarecum fragmentar, inventarea conceptului de *muzică absolută*¹⁹³ și, decurgând de aici, a aceluia de *dramă muzicală* îl situează pe Richard Wagner într-o ipostază „bachiană”, de realizator al unei sinteze pentru întregul romantism care i-a premers. Wagner a folosit pentru prima dată sintagma *muzică absolută* în legătură cu Simfonia a IX-a a lui Beethoven, iar recitativul instrumental din începutul părții a IV-a devine semn clar al „depășirii tuturor bornelor muzicii absolute”¹⁹⁴, ducând înspre ideea *muzicii totale*, sinteza supremă, în care muzica instrumentală își va putea împlini preaplinul ideal-dramatic printr-o concretizare de ordin vocal-po-

Musikalische Zeitung, nr. 19-21, 1824. Adolf Bernhard Marx devine editor la această revistă, lansată în 1824 de Adolf Martin Schlesinger (1769-1838), iar recenziile și analizele pe care le publică sunt apreciate de Beethoven însuși.

¹⁹² A se vedea în acest sens Christopher Alan Reynolds, *Wagner, Schumann, and the Lessons of Beethoven's Ninth*, Berkeley: University of California Press, 2015.

¹⁹³ Conceptul de *muzică absolută* este analizat în câteva monografii dedicate acestui subiect: Dahlhaus, *L'Idée de la musique absolue*, Chua, *Absolute Music* și Mark Evan Bonds, *Absolute Music: The History of an Idea*, Oxford: Oxford University Press, 2014.

¹⁹⁴ Dahlhaus, *L'Idée de la musique absolue*, p. 23.

etic. Or, anume partea a IV-a reprezintă pentru Wagner punctul major de interes, deoarece opțiunea beethoveniană pentru o altfel de vocalitate, solistică și corală – instrumentalizată, polifonizată, într-o strânsă întrepătrundere cu partida orchestrală pe criteriul motivic-tematic, și astfel angajată într-un extins proces de elaborare – este o concepție cu valoare de prototip pentru viitoarea dramă muzicală wagneriană. Rolul unificator al unei singure intonații, din care decurge întreg eșafodajul tematic-structural al Simfoniei a IX-a, ca un ecou al acestei metode deja folosite de Beethoven cu douăzeci de ani mai devreme, în Simfonia a III-a, *Eroica*, a avut repercusiuni majore asupra genului de simfonie romantică, însă de această dată de substanță programatică (Berlioz, Simfonia *Fantastică*, poemele simfonice ale lui Liszt și Richard Strauss), în care funcția generativă intonațional-tematică este reformulată în funcția de leitmotiv, cu consecințe evidente în concepția wagneriană a sistemului de leitmotive ca factor major de integrare tematic-structurală în concepția dramei muzicale.

Simfonia a IX-a a însemnat pentru Wagner declanșatorul unui avalanșe de idei revelatoare privind o ultimă ipostază a operei de artă romantice – totală, ideală, supremă, sintetică și, în orice caz, una a viitorului. Ultimul termen atrage atenția printr-o aparentă imprecizie: despre care viitor este vorba, din moment ce concepția wagneriană este un ultim proiect estetic intrinsec romantic, după care romantismul însuși se dispersează? Revenind la ideea lui Schumann de fuzionare a două stiluri eterogene (Bach și Beethoven), s-ar părea că Wagner duce mai departe această idee de fuziune, realizând o sinteză de ordin superior, o ultimă frontieră a romantismului muzical – simfonizarea dramei muzicale mitologice. Astfel, formulând această sintagmă – opera de artă a viitorului – Wagner afirmă un adevăr: el, Richard Wagner, și concepția lui estetică reprezintă viitorul lui Hoffmann, Tieck și Wackenroder, al fraților Schlegel, al lui Schumann și Adolf Marx. Și împreună cu ei, Wagner se încadrează într-o elaborată genealogie romantică a beethovenismului.

Sfârșitul romantismului a fost încununat de o ultimă dispută privind moștenirea lui Beethoven – o luptă intestină între compozitorii și teoreticienii romantismului. Pentru unii (conservatorii brahmsieni) el însemna o venerabilă și sacrosanctă referință valorică absolută, pentru alții (progresiștii wagnerieni) el reprezenta

începutul unei noi ere în arta muzicală. Primii optau pentru o atitudine oarecum „mimetică”, propunându-și compunerea de lucrări în litera și spiritul tradiției clasicismului vienez, pe când cei din urmă îl receptau pe Beethoven drept model al inovației și deschiderii creative, ca un îndemn înspre noi concepții formale și de gen.

Câmpul muzicii romantice din a doua jumătate a secolului al XIX-lea era deja suficient de divizat, însă în concepții estetice sau de gen care într-un fel sau altul descindeau din gândirea simfonică a ultimului clasic. Din consistența creației simfonice beethoveniene s-au dezvoltat cel puțin trei filoane: (1) al simfoniei *dramatice* (Simfonia a III-a, *Eroica*, în Mi bemol major, op. 55, și a V-a, *A Destinului*, în do minor, op. 67), cu o reluare în creația simfonică a lui Johannes Brahms (1833-1897) și Max Reger (1873-1916); (2) al simfoniei *programatice* (Simfonia a VI-a, *Pastorala*, în Fa major, op. 68), dezvoltată de Mendelssohn (Simfonia a IV-a, *Italiană*, și uverturi – *Hebride*, 1830-’32), Hector Berlioz (Simfonia *Fantastica*, 1830), Franz Liszt (Simfonia *Dante* din 1857 și poeme simfonice), Richard Strauss (poeme simfonice); și (3) al simfoniei *vocale* (Simfonia a IX-a, *Oda bucuriei*, în re minor, op. 125), cu ecouri în Simfonia dramatică *Romeo și Julieta* de Hector Berlioz (1839), Simfonia *Faust* de Franz Liszt (1857) și până la Gustav Mahler – *Das Lied von der Erde*, pentru soliști și orchestră (1908-’09), și Simfonia a VIII-a, *A celor o mie de interpreți* (1906-1910).

În planul gândirii instrumentale (simfonice) coexistă cel puțin două concepții fondate de compozitorii romantici pe premisele gândirii beethoveniene: muzica instrumentală pură, cu substanță nostalgică, neoclasică și astfel tributară (Brahms)¹⁹⁵, și muzica instrumentală cu program, la care aderă și concepția wagneriană a dramei muzicale ca operă de artă totală. Comunitatea muzicală austro-germană se divide în două tabere – a conservatorilor vienezi (Brahms, Clara Schumann, Joseph Joachim, Eduard Hanslick), de partea adversă situându-se *Zukunftsmusiker* – adepții unei arte muzicale noi, cu sediul la Leipzig și grupați în jurul fostei reviste

¹⁹⁵ Este relevantă o consemnare a lui Eduard Hanslick despre interpretarea Simfoniei a III-a de Brahms: „De fapt, dacă prima simfonie a lui Brahms s-ar putea numi «Appassionata» și a doua «Pastorala», atunci noua simfonie [a III-a, op. 90, în Fa major] ar putea fi la fel de bine numită «Eroica», în special pentru «eroicele» prima și ultima mișcare.” Ian D. Biddle și Kirsten Gibson (ed.), *Masculinity and Western Musical Practice*, Farnham-Burlington: Ashgate, 2009, p. 143.

schumanniene *Neue Zeitschrift für Music*. Lupta se dă, astfel, în sânul Noii școli germane¹⁹⁶ (*Neudeutsche Schule* – Liszt, Wagner, Brahms). Ambele orientări se revendică de la Beethoven și își revendică ipostaza onorifică de moștenitori ai creației acestuia.

Titulatura inventată de Franz Brendel necesita, la rândul ei, o genealogie legitimatoare, iar numele lui Beethoven devine, și în acest context, indispensabil. În opoziție cu Noua școală germană se situează *Alt deutsche Schule* (Vechea școală germană), prin figurile lui Bach și Händel, iar Beethoven este considerat drept inițiatorul noii gândiri muzicale germane.

De partea lui, Wagner concepe succesiunea simfoniilor beethoveniene impare (dramatice) ca un șir cumulativ care culminează în ultima parte a ultimei simfonii. Dacă „muzica absolută» este pentru Wagner o muzică «detașată» de rădăcinile cântului și dansului”¹⁹⁷, primele două simfonii impare – a III-a și a V-a – fiind exultate de romantici drept modele ale muzicii absolute, „dezrădăcinate” sau „detașate”, atunci primul pas în depășirea acestor stări provizorii (în opinia lui Wagner) este anunțat prin Simfonia a VII-a, op. 92, în La major (1811-1813), pe care Wagner o consideră a fi „apoteoza dansului”, iar al doilea – prin Simfonia a IX-a, *Corală*, în care același Wagner vede un prototip pentru propriul principiu al dramei muzicale sau, altfel spus, o genială intuiție beethoveniană care prefigurează drama muzicală wagneriană în calitatea ei de sfârșit veritabil al istoriei muzicii.

Ultimele două simfonii impare sunt două proceduri de recuperare a unui sens complet al muzicii. În opinia lui Wagner, această detașare a muzicii absolute reprezintă o limitare, o situație cu rădăcinile în aer; pentru a fi o muzică veritabilă, aceasta trebuie să întrunească cele trei elemente constitutive ale muzicii, însă în accepția antică – „*harmonia* trebuie să rămână legată de *rhythmos* și de *logos*,

¹⁹⁶ Titulatura este introdusă în circuit de criticul și muzicologul german Karl Franz Brendel (1811-1868), următorul, după demisia lui Robert Schumann în 1 iulie 1844, editor și proprietar (din 1 ianuarie 1845) al revistei *Neue Zeitschrift für Musik*. Este vorba, astfel, despre a treia și ultima generație de compozitori romantici. În acest sens, postromantismul muzical (Mahler și Richard Strauss) se situează deja dincolo de bazinul canonic omogen al unui romantism doctrinar, în contextul unui modernism emergent deja după 1870 și în perioada unei dispersii tot mai pronunțate a romantismului ca ideologie și stil de gândire artistică.

¹⁹⁷ Dahlhaus, *L'Idée de la musique absolue*, p. 24.

adică de mișcarea ordonată și de limbaj”.¹⁹⁸ Muzica însemnând *harmonia* ca premisă a completitudinii, prin *rythmos*-ul Simfoniei a VII-a și *logos*-ul Simfoniei a IX-a această completitudine este redo-bândită, însă la un nivel superior al spiralei temporal-istorice, în calitatea ei de moment dialectic de echilibru și, în același timp, de amânare a unui logic sfârșit prin muzica absolută și de iminență a acestuia, însă deja în concepția dramei muzicale wagneriene. Metafizicul este înlocuit prin sincretic și astfel Wagner oferă istoriei muzicii un interval temporal suplimentar, pentru a-și împlini cu adevărat sensurile și menirea.

Întregul eșafodaj conceptual edificat cu multă migală în textul *Opera de artă a viitorului* (1849) își găsește o replică adversă în faimoasa scriere a lui Eduard Hanslick, *Despre frumosul muzical* (*Vom Musikalisch-Schönen*, 1854).¹⁹⁹ În gândirea criticului vienez, ideea muzicii absolute își găsește, poate, o ultimă abordare puristă și în egală măsură formalistă, și prin acest fapt scoasă de sub umbrela metafizicului, așa cum aceasta putea fi remarcată la Tieck și Wackenroder. În opinia lui, muzica reprezintă un *arabesc sonor mobil*, conținutul ei sunt sunetele din care compozitorul construiește atât ideile, cât și structurile specific muzicale, de aici decurgând că frumosul muzical nu poate fi tradus în cuvinte și nu poate avea nimic în comun nici cu discursul de tip noțional, nici cu emoțiile, fie că acestea sunt conținute implicit, ca sugestie, în tensiunile armonic-tonale sau procesuale, fie explicit, în descrieri textuale cu caracter „insinuant”. O demonstrație suficientă în acest sens este *Clavecinul bine temperat* al lui Johann Sebastian Bach, lucrare care nu oferă nicio posibilitate de interpretare emoțional-afectivă. În același timp, Hanslick reacționează virulent împotriva muzicii cu program, vizați fiind Richard Strauss, Piotr Illici Ceaikovski, Franz Liszt, Anton Bruckner, dar și împotriva dramei muzicale wagneriene.

Punctul de convergență sau de coliziune între „brahminii” neo-clasici, reprezentați prin Hanslick, și wagnerienii doctrinari, l-a reprezentat sensul Simfoniei a IX-a a lui Beethoven. Dacă pentru

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ A se vedea o analiză detaliată a concepției lui Hanslick în Nicole Grimes, Siobhán Donovan și Wolfgang Marx, *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, Rochester: University of Rochester Press, 2013. Cartea lui Hanslick suportă șapte ediții între 1854 și 1885.

Wagner această lucrare a însemnat dovada supremă a neputinței muzicii instrumentale pure de a se susține altfel decât prin recursul la cuvânt, poezie și text, în opinia lui Hanslick ultima simfonie beethoveniană și mai ales partea a patra a acesteia sunt o monstruozitate și dovada clară a unei incoerențe estetice. Iar dacă în genul simfonic Beethoven eșuează, el dezvoltă în ultimele sonate și cvartete ideea muzicii instrumentale, ultimul lui refugiu și ultima dovadă a faptului că muzica instrumentală pură a fost alegerea lui ultimă și decisivă. Disputa nu a putut să nu degenereze, situație în care Wagner îl „portretizează” pe Hanslick în *Sixtus Bekmesser*, personajul mizerabil și ridicol din *Maeștrii cântăreți din Nürnberg* (1862-1868), prin care compozitorul stigmatiza spiritul conservator, academic, formalist, pedant și, în opinia lui, perdant al neo-clasicilor vienezi.²⁰⁰ Din acest moment nu mai este vorba despre moștenirea beethoveniană, ci despre diferențele identitare: autenticul german luteran Wagner versus Hanslick, semievreul catolic născut la Praga.²⁰¹

²⁰⁰ O dispută incitată de diferențele pur estetice în abordarea moștenirii lui Beethoven și, implicit, identificarea noilor direcții de dezvoltare a gândirii și practicii muzicale s-a transformat rapid într-o nemiloasă bătălie ideologic-politică între două spații germanofone: Austria catolică și Germania luterană, între germanii nativi (partida Wagner) și intelectualitatea evreiască (partida Brahms). În acest context, Brahms apare ca un *outsider*, deoarece „a fost un protestant tipic din nordul Germaniei, atras de senzualitatea și ușurătatea vieneză, similar unui om serios care se îndrăgostește de femeile zâmbitoare și simple la minte” (Max Graf, *Composer and Critic: Two Hundred Years of Musical Criticism*, Port Washington: Kennikat Press, 1969, p. 247). Până la urmă, întreaga dispută degenerează în atacuri antisemite orchestrate de Wagner împotriva oponenților săi vienezi (vizat fiind, evident, Hanslick).

²⁰¹ Imaginea postumă a acestei dispute nu a fost una onestă, nici decentă: „Compozitorul și criticul Nicholas Slonimsky a facilitat o astfel de utilizare a lui Hanslick prin cartea lui *Lexiconul invectivelor muzicale* din 1953, care, în calitate de colecție aparent amuzantă de pasaje din lucrările unor critici care au batjocorit «mari» compozitori, efectiv a atribuit lucrărilor critice ale lui Hanslick rolul unei surse pentru cuvinte destul de răuvoitoare. Astfel, paisprezece fragmente includ bine-cunoscutele polemici împotriva lui Bruckner, Liszt, Richard Strauss, Ceaikovski și Wagner, care au servit drept nutrient pentru comentatori începând din perioada lui Hanslick. Din păcate, eseul introductiv atât de nesincer al lui Slonimsky «Neacceptarea necunoscutului» contribuie la imaginea negativă a lui Hanslick prin prezentarea unora dintre cele mai frapante fragmente din criticile lui, însă fără a face referire la contextele cultural sau istoric.

Slonimsky însuși nu a fost original în această abordare a criticii muzicale în general și a lui Hanslick în particular: după cum a recunoscut, precursorul lui pro-

Comentariul 7

Un recurs deja tardiv la binomul Bach-Beethoven aparține lui August Halm (1869-1929) și Ernst Kurth (1886-1946), autori de monografii focalizate pe personalitatea și creația lui Anton Bruckner (1824-1896), în calitate de reprezentant al celei de a treia culturi, romantice, legitimată pentru includerea în canon ca o continuare a primelor două – cultura polifonică (genul de fugă) a barocului și cultura armonică (sonata și simfonia) a clasicismului vienez.²⁰² De abia în acest context devine observabilă slăbirea referențialității lui Beethoven și relevarea tot mai puternică a unui anumit anacronism de care dă dovadă canonicitatea lui. Pentru concepțiile ambilor muzicologi se potrivește denominativul de construct teoretic-narativ, însă unul cu o miză slabă în contextul unei mutații paradigmatic moderniste deja inițiate. Volumul *Harmonielehre* de Arnold Schönberg, cu o primă publicare în 1911 și la a treia ediție în 1922 (Wien: Universal Edition)²⁰³, era semn al unor vremuri, mentalități, concepții și probleme deja mult diferite de preocupările romanticilor. Textul lui August Halm – *Von zwei Kulturen der*

eminent, chiar un model, a fost *Ein Wagner-Lexikon: Wörterbuch der Unhöflichkeit* (Wagner-Lexikon: Dictionar de grosolănii), conținând durități, batjocură, expresii nimicitoare și defaimătoare, care au fost folosite de către dușmani și denigratori împotriva maestrului Richard Wagner, a operei lui, precum și a susținătorilor săi), de Wilhelm Tappert (1877), care îl citează pe Hanslick contra Wagner de optsprezece ori. [...] Această opoziție a lui Hanslick (și a susținătorilor lui estetic-conservatori) față de așa-numita nouă școală germană a lui Wagner și Liszt a fost cauza care nu doar că l-a inspirat pe Tappert să sistematizeze aceste cuvinte, dar de asemenea – două decenii mai devreme – i-a determinat pe compozitorii, interpreții și criticii progresivi din ambianța lui Liszt să-și ridice condeiele împotriva lui Hanslick.” Grimes, Donovan și Marx, *Rethinking Hanslick*, p. 16.

²⁰² Chiar și în acest context, deja modernist, este de remarcat funcționarea implacabilă a canonului 48+32, fugile lui Bach și sonatele lui Beethoven, ca simbol definitiv al identității culturii muzicale europene.

²⁰³ Prin manualul său de armonie, Schönberg continuă tradiția preocupărilor pentru o nouă știință a armoniei, fundată de Hugo Riemann în 1887 – *Handbuch der Harmonielehre* (scrisă împreună cu Adolf Weidig, Leipzig: Breitkopf & Härtel), urmat la 1890 de *Kathechismus der Harmonielehre* (Leipzig: M. Hesse); 1900 – *Harmonielehre* de August Halm (Berlin: G. J. Göschen), cu o reeditare în 1905 (Leipzig: G. J. Göschen); 1906 – *Harmonielehre* de Heinrich Schenker (Wien: Universal Edition); 1912 – *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*, teză de abilitare susținută de Ernst Kurth la Universitatea din Berna.

Musik (München: G. Müller) apare cu doi ani mai târziu, în 1913, iar în anul următor, 1914, vede lumina zilei o „continuare” – *Die Symphonie Anton Bruckners* (München: G. Müller)²⁰⁴, fiind astfel constituită o trinomie canonică – Bach, Beethoven, Bruckner. Este vorba despre trei energii, câmpuri sau modele ale culturii muzicale, interacționând dialectic: (1) teză: cultura de tip bachian este cultura *melodiei*, a subiectului de fugă din care crește întreaga lucrare; însă, rămânând ancorată în principiul *monotematic*, este o cultură a *individualității*; (2) antiteză: cultura de tip beethovenian este fondată pe *armonie* și ca atare pe interacțiunea de tip bitematic, tipică pentru o formă de sonată drept câmp de manifestare *pluriindividuală*; (3) sinteză: concepția polifonic-armonică a simfoniilor lui Bruckner ajunge simbol pentru cea de a treia cultură, de substanță romantică – întruchiparea sintezei organice între primele două culturi și principii, însă în contextul exclusiv al genului, gândirii și scriiturii simfonice. Această imagine a trinității de ordin cultural – individual-religioasă (Bach), colectiv-laică (Beethoven), sintetic-transcendentală (Bruckner) – poate fi reluată la un nivel pur tehnic, și atunci succesiunea celor trei culturi își va găsi legitimarea printr-o trinitate a genurilor muzicale: fuga (Bach), sonata (Beethoven), simfonia (Bruckner).²⁰⁵

Ernst Kurth are o interpretare proprie a sensului celor două culturi (Bach și Beethoven), revenind asupra expresiei-cheie *muzica absolută* și diferențiind două semnificații ale acesteia – una literală și una dialectică: prima, tehnică, indică înspre muzica instrumentală ca una detașată de cânt (și text), a doua – detașată de reprezentarea emoțiilor.

Astfel se poate vedea cu claritate care este dublul sens al cuvântului „absolut”; tehnic vorbind el semnifică: detașat de cânt, pe când filosofic: detașat de om. Acest sens dublu i-a inspirat lui Kurth o interpretare diferită de teoria lui Halm asupra celor două culturi în muzică reprezentate de Bach și

²⁰⁴ Ambele tematizări se regăsesc în Lee Allen Rothfarb, *August Halm: A Critical and Creative Life in Music*, Rochester: Rochester University Press, 2009.

²⁰⁵ O imagine oarecum parodică asupra canonului și posibilității de a-l formula oferă doi compozitori. Primul este Hans von Bülow: „Nu sunt decât trei «B» în muzică – Bach, Beethoven și Brahms – ceilalți sunt cretini”. Al doilea este Maurice Moszkowski (1854-1925): „Nu sunt decât trei «M» în muzică – Mendelssohn, Meyerbeer și Moszkowski – restul sunt creștini.” David Conway, *Jewry in Music: Entry to the Profession from the Enlightenment to Richard Wagner*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

Beethoven și a căror sinteză ar fi fost operată de Bruckner sub forma unei a „treia culturi”. Pentru Kurth, muzica lui Beethoven este «absolută în sens tehnic», în timp ce dorința de a se „detașa de eul subiectiv” „într-un sens spiritual” este mai proeminentă la Bach. „La Bruckner, muzica” (una tehnic vorbind „absolută”) „își atinge cea mai avansată, de după Bach, disoluție în forțele cosmice pure”.²⁰⁶

Beethoven nu mai este prezent în concepția canonică a lui Ernst Kurth, formulată în cele trei monografii prin care muzicologul elvețian edifică, practic, propria imagine a celor trei culturi ale muzicii europene: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie* (Bern: M. Drechsel, 1917), *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan”* (Bern: P. Haupt, 1920) și *Bruckner* (Berlin: Max Hesses Verlag, 1925). Substituirea lui Beethoven prin Wagner, și astfel scoaterea lui din ecuația canonică a celor trei culturi (austro-germane) ale muzicii deplasează punctul de echilibru al întregii concepții mai aproape de modernitatea familiară lui Kurth, perturbând un echilibru și o simetrie cronologică, resemnificând toată problematica legată de canon în termenii unei înțelegeri mai clare a priorităților de moment și în același timp suprimând efectul de „ecranare” exercitat de creația lui Beethoven asupra perioadelor polifonice anterioare, acestea din urmă devenite brusc de actualitate prin emergența atonalității (dodecafonice și seriale) de substanță contrapunctică. Dintr-odată se relevă și actualitatea intuiției lui E. T. A. Hoffman că „același spirit, cel al epocii moderne, creștine, se manifestă muzical în polifonia vocală a lui Palestrina ca și în simfoniile lui Beethoven”.²⁰⁷ După cum apreciază Dahlhaus, Kurth vede același tip de relație între Wagner și Bruckner, între drama muzicală și simfonie, ca două încarnări diferite ale aceleiași idei a *muzicii absolute*, care se topesc una în alta sub semnul unei religii a artei invocate de Halm²⁰⁸, similar unui ecou la ideile lui Schleiermacher.

²⁰⁶ Ernst Kurth, *Bruckner*, Berlin: M. Hesse, 1925, p. 262, *apud* Dahlhaus, *L’Idée de la musique absolue*, p. 41.

²⁰⁷ Dahlhaus, *L’Idée de la musique absolue*, p. 41.

²⁰⁸ „Optica lui Halm asupra formei și conținutului său spiritual nu are nimic de a face cu afectele. Pentru el, forma muzicală este un «Spiritu obiectiv» (*objektiver Geist*), context în care spiritul înglobează noțiunile de intelect uman și suflet sau esență spirituală, iar după Wilhelm Dilthey (1833-1911), spiritul obiectiv se referă la manifestările spiritului: în limbaj, în etică, în instituții politice și sociale,

Efortul lui August Halm de a realiza o actualizare estetică și poate chiar mai mult – una spirituală – a moștenirii lui Bach și Beethoven, chiar dacă a fost vorba despre un efort în esența lui utopic și tributar esteticii romantice, s-a concretizat în două eseuri – „Unsere Zeit und Beethoven” (publicat în revista *Die Rheinlande*, nr. 11, 1911) și „Unsere Zeit und Bach” (publicat în revista *Die Rheinlande*, nr. 15, 1915) – și în monografia *Beethoven* (Berlin: Hesse, 1927). Nelipsite de originalitate ideatică și conceptuală și animate de o autentică vervă analitică și în egală măsură polemică²⁰⁹, aceste texte i-au asigurat lui Halm un binemeritat loc în panteonul muzicologiei europene. Însă vremurile, ceea ce Halm numește *unsere Zeit*, au dovedit că el nu prea mai avea nimic în comun nici cu Paul Bekker, și nici, mai ales, cu Arnold Schering, ambii promovând valorile hermeneuticii muzicale, în care, pe lângă *mecanicismul* atât de impropriu gândirii muzicologice, Halm vedea izolarea și, în final, privarea muzicii de conținuturile ei culturale și spirituale profunde. „Fereastra” hermeneutică larg deschisă de Kretzschmar și-a relevat până la urmă valoarea de „ogindă strâmbă”. După scrierea unei monografii intitulate *Beethoven* (Berlin: Schuster & Löffler, 1911), ca dovadă a unei opoziții ireconciliabile față de Halm, Bekker propune o proprie ipoteză canonică în monografia *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler* (Berlin: Schuster & Löffler, 1918), una de dislocare a concepției lui Halm, substituindu-l pe

în religie și în artă. Halm consideră forma muzicală drept «realizare spirituală», drept «scop al unui efort intelectual» în sensul biblic al cuvântului sau «spirit muzical întrupat». Ca o manifestare a spiritului, forma asigură o oportunitate de studiu și conștientizare a valorii înnăscute și capacităților logice ale intelectului: «Dobândirea formei este o victorie a spiritului artistic; a recunoaște și a admira victoria este o bucurie procurată prin artă». Reducerea formei muzicale la o serie de afecte trivializează muzica, îi ignoră valoarea ei intrinsec culturală ca model al spiritului obiectiv, privând astfel poporul de o sursă a puterii și unității.” Lee Rothfarb, *Music Analysis, Cultural Morality, and Sociology in the Writings of August Halm*, *Indiana Theory Review*, vol. 16, 1995, p. 176-177. Textul este postat pe Internet la adresa: <https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/3748/RothfarbMusicAnalysisV16.pdf?sequence=1>.

²⁰⁹ Este bine-cunoscută aversiunea lui August Halm împotriva metodei numită *hermeneutică muzicală*, inventată de Hermann Kretzschmar (1848-1924), continuată de discipolul său Arnold Schering (1877-1941) și de Paul Bekker (1882-1937). Apreciat de Thomas Mann și întrupat în personajul Wendell Kretschmar, profesorul lui Adrian Leverkühn din romanul *Doctor Faustus*, prototipul real – Hermann Kretzschmar – era aspru criticat de Halm pentru *mecanicismul* analizelor lui muzicale, care contraveneau flagrant propriei lui orientări estetice și spirituale.

Bruckner cu Mahler și atribuindu-i astfel acestuia din urmă onoarea de a încheia arcul tradiției inițiate de Beethoven în domeniul gândirii simfonice. Irelevanța și mecanicismul unei asemenea concepții sunt cu atât mai vizibile astăzi, când, mai degrabă decât un „moștenitor” și „neoclastic” nostalgic, Gustav Mahler s-a dovedit a fi un compozitor mai degrabă „pre-postmodern”, întors înspre viitorul anilor 1960, context în care muzica lui și-a relevat surprinzător și spectaculos actualitatea.

O încheiere provizorie și sumbră a traseului parcurs de imaginea canonicității beethoveniene în gândirea analitică europeană propune Arnold Schering, autor al monografiei *Beethoven in neuer Deutung* (Leipzig: Kahnt, 1934), urmată de *Beethoven und die Dichtung* (Berlin: Jünker und Dunnhaupt, 1936), două încercări de interpretare (destul de grosieră) a gândirii beethoveniene prin prisma narativității de tip literar-poetic, o lectură a dramaturgiei muzicale beethoveniene prin logica gândirii teatrale shakespeariene. După instaurarea regimului nazist, Schering formulează o ipoteză hermeneutică oportunistă, în egală măsură primitivă și abuzivă, asupra germanismului în muzica germană și, implicit, în muzica lui Beethoven, o adaptare la spiritul dominant al vremii și, în același timp, o replică grotescă și parodică la elanul spiritual al lui August Halm, decedat cu cinci ani mai devreme.

Astfel, „beethovenocentrismul” își atinge limitele, însă își justifică pe deplin sensul de epicentru și cumpănă, dar și rolul de etalon canonic pe care l-a exercitat în evoluția muzicii europene. Imaginea de „relicvă” a culturii muzicale, așa cum este cunoscut Beethoven astăzi, ascunde în spate o tramă narativă complexă, o dramă evolutivă, implicând și reformulând mentalitatea colectivă și destine artistice, producând coliziuni dramatice prin care arta muzicală însăși s-a redefinit în înaintarea ei implacabilă spre un viitor în mare măsură prestabilit prin persuasiunea și, la limită, forța coercitivă a concepției beethoveniene. Beethoven de după Beethoven își reia, practic, existența de după moartea fizică a omului și se perpetuează sub forma unei combustii autoîntreținute pe întreaga durată a romantismului, depășindu-l și propulsând cultura muzicală europeană direct înspre începuturile modernismului.

A șasea ipoteză.

Richard Wagner: inventarea canonului personal și dispersia romantismului

SITUATĂ PE VERTICALA ISTORICĂ ÎNTRE Beethoven și Schönberg, iar pe orizontală între Brahms și Verdi, creația wagneriană se impune drept o tentativă de recanonizare a genului de operă, deși în realitate a fost vorba despre mult mai mult decât ceea ce s-ar putea înțelege în acea perioadă istorică prin operele lui Rossini, Meyerbeer sau Verdi. *Grosso modo*, întreg secolul al XIX-lea muzical-romantic ar putea fi împărțit în două segmente: primul beethovenian și al doilea wagnerian, gândirea de substanță simfonică – muzica instrumentală pură sau absolută – a lui Beethoven găsimu-și împlinirea în conceptul dramei muzicale a lui Wagner. Drama muzicală fiind fundată pe conceptele de simfonie și operă, constituentul ei beethovenian trebuie completat prin cel rossinian²¹⁰, astfel încât concepția wagneriană să-și releve autentică semnificație a unui act de sinteză: ceea ce în prima jumătate a secolului al XIX-lea există separat, în filoane autonome, în a doua jumătate converge într-o concepție de ordin superior.

²¹⁰ Surprinzătoare la prima vedere, alăturarea se dovedește a fi una deloc întâmplătoare, deoarece mai multe detalii converg înspre legitimitatea unei imagini de interacțiune pe mai multe planuri. Rossini și Beethoven au fost contemporani, și-au cunoscut lucrările și s-au și întâlnit în 1822 la Viena. Arthur Schopenhauer a fost un fervent admirator al lui Rossini, exersând la flaut (cu studiul instrumentului început în 1799) melodii din operele acestuia, dar și transcriindu-le pentru flaut, și incluzând creația compozitorului italian în propria metafizică a muzicii. Richard Wagner, la rândul lui, este puternic influențat de Schopenhauer (cu consecințe în *Tristan și Isolda*), iar pe Rossini îl include drept referent în scrierile sale. Despre relația Schopenhauer-Rossini a se vedea Yael Braunschweig, Schopenhauer and Rossini's universality: on the Italianate in Schopenhauer's metaphysics of music, in Nicholas Mathew și Benjamin Walton (ed.), *The Invention of Beethoven and Rossini: Historiography, Analysis, Criticism*, Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2013, p. 283.

Oricât de convenabilă ar fi schema genealogică Beethoven-Rossini-Wagner, concepția dramei muzicale wagneriene este paradoxală, deoarece apare mai degrabă drept un construct conceptual, fără o genealogie deductibilă la modul direct, fără premise acumulate printr-o îndelungată evoluție și fără a putea fi identificată altfel decât ca o idee „teribilistă” a lui Wagner. Cu alte cuvinte, oricât de mult s-ar putea cumula argumente în favoarea caracterului inevitabil al concepției wagneriene – definitivarea evoluției conceptuale a muzicii instrumentale pure, emergența și ascensiunea muzicii cu program sau impresionanta evoluție „plurifațetată” a genului de operă –, drept argumente plauzibile rămân două: personalitatea, creativitatea și geniul vizionar al lui Wagner și specificul evolutiv al contextului social-politic european în general și al celui german în particular.

În același timp, această concepție este o proiecție imaginară a unei gândiri mai degrabă teoretice – deducții și sinteze estetice și filosofice în egală măsură – și până la urmă apare ca o întrupare artistică a unor latențe diseminate în mai toate concepțiile artistice existente până în preajma mijlocului de secol al XIX-lea. Prin scrierile sale teoretice Wagner le face vizibile, iar prin ideile formulate și polemicile stârnite le relaționează atât pe orizontala momentului, cât și pe verticala istorică, rescriind și resemnificând practic până și filioanele genealogice premergătoare în așa fel încât să converge în spre propriile lui aserțiuni, confirmându-le valabilitatea și impunându-le drept adevăruri indiscutabile. Altfel spus, gândirea lui se edifică drept o „oglină” semantică și valorică pusă în fața realității artistic-muzicale cu care este contemporan, iar reacțiile – intense, vii și chiar violente – nu întârzie să apară, de fapt, chiar și prin negare virulentă sau ridiculizare (Hanslick), oponenții îi solidifică poziția, îl ancorează tot mai profund în conștiința colectivă și contribuie activ la diseminarea gândirii lui pe spații tot mai extinse. Întreaga actualitate muzicală, cu toate trecuturile particulare ale unei multitudini de tradiții, este pusă în fața unei oglinzi evaluative (corp de scrieri cu valoare de doctrină), Wagner înfăptuind o sinteză de ordin superior a conotațiilor „sechestrare” în specificul „autizat” al câte unui domeniu artistic: muzica instrumentală pură (și absolută), detașată ostentativ de cuvânt, text, poezie, literatură, teatru, pictură, sculptură, arhitectură, în opoziție de principiu cu muzica de operă și cu muzica programatică. Romanticismul este perioada

care oferă o primă imagine a unui câmp pluricanonic cu diferențe notabile, atât la nivelul temelor abordate, al imaginarului și expresiei, cât și la nivelul triadei formă-gen-stil, în aproape toate școlile componistice europene. Cu alte cuvinte, în comparație cu tradiția clasicismului vienez, a cărei canonicitate se afirmă ulterior prin „vârful de lance” al figurii lui Beethoven, în romantism este vorba despre un „ansamblu” de concepții, principii, orientări, tehnici, toate grupate sub auspiciile mai multor tradiții concomitente, cum ar fi, spre exemplu, filonul tradiției Schumann-Mendelssohn, cu sediul la Leipzig, sau filonul Liszt-Wagner, cu sediul la Weimar și ulterior la Bayreuth.

Această legitimare a unei „noi sensibilități” este o consecință istorică a competiției între cele două ideologii artistice – una aparținând Iluminismului francez de substanța raționalistă și cealaltă, de opoziție, mai multor orientări de substanță „sentimentalistă”, protoromantice, de proveniență germană, principalele două fiind *Empfindsamkeit* și *Sturm und Drang*, deși nu ar putea fi trecută cu vederea Școala de la Jena (până în 1804), cu o reinițiere ulterioară la Heidelberg (începând cu 1806). Iar dacă opțiunea pentru idealurile sau valorile estetice ale Iluminismului a fost realizată în creația compozitorilor care aparțineau de tradiția clasică vieneză (Haydn, Mozart, Beethoven), o primă criză a idealurilor iluministe – falimentul ideilor universaliste și mai ales al unui umanism politic, așa cum a demonstrat-o eșecul idealurilor Marii Revoluții Franceze în perioada războaielor napoleoniene – a determinat câștigul de cauză reputat de ideologia „sentimentalistă”, care prin creația mai multor poeți (Joseph Eichendorf, Novalis și Goethe, frații Schlegel), scriitori (Jean Paul și E. T. A. Hoffmann), dramaturgi (Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759-1805) sau filosofi (Fichte și Schelling), a dus la relevarea unui cumul de atitudini și valori precum individualismul, subiectivitatea, psihologismul, edificându-se în final drept o nouă stare a mentalității artistice europene.

Turnura majoră în plan imaginar a fost realizată ca deplasare de la idealurile armoniei, proporției și echilibrului, ale clarității și simplității antice (deși filtrate prin grilă iluministă) către imagini ale unui trecut anistoric, ale unei mitologii precivilizate, ale unui Ev Mediu legendar idealizat, toate împinse înspre un istoricism văzut mai degrabă drept refugiu într-o inactualitate necesară

artistului romantic: imaginile unor vestigii păărăginite, ale ruinelor și castelelor părăsite sau bântuite, imaginile demoniului și satanicului, ideea demiurgică și plasarea spiritului artistic între infernal și paradiziac, însă cu accentul pus pe damnarea artistului-creator – imaginea lui Paganini fiind relevantă în acest sens. A doua sferă de refugiu imaginar este sublimul natural – munții, furtunile, pădurile seculare, sălbăticia vegetală și nemărginirea acvatică, într-un cuvânt, ideea unui panteism transcendent lumii corupte, decăzute, insensibile la frumos și sublim. Acest panteism fetișizat de artiștii romantici într-un fel asemănător cu idolatrizarea Antichității de către umaniștii renașcentiști determină și emergența unui interes pentru etnografie, drept exemplu servind activitatea lui Clemens Brentano (1778-1842) și Ludwig Achim von Arnim (1781-1831) de culegere a folclorului, materializată în volumul *Des Knaben Wunderhorn* (1805-1808). Anume acest text îl va folosi Gustav Mahler pentru scrierea unui ciclu compus din douăsprezece lieduri pentru voce și orchestră cu același titlu (1892-1901).

Toate aceste însușiri sunt împărtășite aproape unanim și pe întreaga durată a romantismului muzical european, dacă ne gândim la *Pastorala* (1808) lui Beethoven (german cu descendență flamandă), apoi la Simfonia *Fantastică* (1830) a lui Hector Berlioz (francez), simfoniile *Faust* (1857) și *Dante* (1857) ale lui Franz Liszt (francez de etnie maghiară), Simfonia *Manfred* (1885) a lui P. I. Ceaikovski (rus), *Simfonia Alpilor* (1915) de Richard Strauss (german). Imaginea pribegiei, care implică în egală măsură călătoria și izgonirea, înfăptuite ca imagini artistice în creația lui Schubert – ciclul vocal *Die Schöne Müllerin* (1823) și *Winterreise* (1827) –, își găsește împlinirea în biografiile lui Wagner, Liszt sau Chopin, exemplare pentru destinul artistului-muzician romantic. Sentimentul nostalgiei, exploatat prin atitudinea estetică și orientarea stilistică neoclasică (Johannes Brahms și Max Reger), cu ecouri peste decenii (la Serghei Prokofiev și Dmitri Șostakovici), este un prim semn al slăbirii energiei evolutive și, drept consecință, al crizei ideologiei romantice. Wagner va amplifica și hiperboliza această criză, ducând-o până la ultimele ei consecințe (așa cum a arătat-o Ernst Kurth în *Armonia romantică*) în cel puțin două planuri. În plan estetic-imaginar: nostalgia lui, dacă poate fi numită astfel, nu este după perioada de aur a tradiției clasice vieneze, ci mult mai intensă și profundă – după puritatea primordială și

esențialitatea arhetipală a unei preistorii mitologice, în calitatea ei de origine a germanității autentice. Apoi, în plan conceptual-compozițional: dată fiind intensitatea nostalgiei lui culturale și urmărind adecvarea mijloacelor la tema și expresia scontate, Wagner operează o intensificare din interiorul conceptual-structural al constituirii armonice, supralicitând prin hipercromatizare atât rezistența morfologică a structurii acordice tradiționale și forțând-o să se metamorfozeze – *acordul Tristan* –, cât și tonalitatea însăși; concepția operistică este amplificată și intensificată prin „infuzarea” principiilor gândirii simfonice; procesul intonațional-tematic își găsește o formă hiperbolizată în sistemul laitmotivelor – o replică plurimorfă, deși tot organică, la monomorfismul intonațional-tematic beethovenian; elementele constitutive tradiționale ale genului de operă își pierd caracterul discret și distinct în cadrul dramei muzicale – aria și recitativul fuzionează în conceptul de monolog (ca emulație a melodiei infinite); împărțirea în scene și acte devine convențională, deoarece materialul muzical este supus unei elaborări (*Entwicklung*) continue (*durchführung*), iar principiul cumulativ care exprimă această mutație structurală de la gândirea discretă la fluxul procesual este *melodia infinită*²¹¹ (a armoniei, a tonalității, a formei, a orchestrei). Astfel, intenția lui Wagner este de a omogeniza componentele structurale prin fluidizare, procedeu care presupune eludarea monocentricității tonale prin multiplicarea centrilor tonali intermediari (melodia infinită a tonalității), evitarea rezolvării funcționale tradiționale a acordurilor (melodia infinită a armoniei), punerea rezolvării acordice în imposibilitatea de a fi realizată altfel decât eliptic (deviat), disoluția interioară a structurii acordice verticale prin alterarea treptelor constitutive, cu miză pe relevarea unei liniarități cu potențial elaborativ de substanță polifonică (ceea ce va prelua și dezvolta în simfoniile lui Anton Bruckner) și, practic, „topirea” diferențierii (acordic-funcționale), a delimitării (articulațiilor formale) și a stabilității (tonale) într-un întreg „sincretic”, fluid, intens elaborativ și cu o tot atât de intensă evitare a finalizării. Acestea sunt conținuturile unei gândiri *hiperavangardiste*, orientate în căutarea de

²¹¹ Acest principiu își găsește o analogie în literatură prin constituirea discursului narativ de tip *flux al conștiinței* atât la James Joyce (1882-1941), în romanul *Ulysses* (1922), cât mai ales la Samuel Beckett (1906-1989), în romanul *Molloy* (1951).

noi mijloace și soluții structurale, care apar în gândirea muzicală austro-germană în deceniile cinci și șase ale secolului al XIX-lea.

Căutarea de noi motive, forme și teme de realizat în lucrări muzicale determină îndepărtarea de idealurile unui universalism iluminist și un interes tot mai pronunțat al compozitorilor romantici pentru specificul și particularitatea unui localism de substanță etnografică, incită proliferarea unor tradiții muzicale considerate până atunci exotice și puțin cunoscute. Este vorba despre muzica Europei de Est și de Nord: Chopin (Polonia), Liszt (Ungaria), școala națională rusă – Mihail Glinka și Grupul celor Cinci (Balakirev, Rimski-Korsakov, Mussorgski, Kui, Borodin), Bedřich Smetana și Antonín Dvořák (Cehia), Edvard Grieg (Norvegia), Carl Nielsen (Danemarca) și, ulterior, Jan Sibelius (Finlanda). Iar această mixtură neașteptată și într-un anume sens (din optica perioadei anterioare) impredictibilă determină configurarea și articularea tot mai pronunțată a unui prim context pluricanonic. Din evaluarea întregului context al celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea nu pot fi excluse cel puțin trei determinante majore. Întâi, emergența școlilor naționale se produce în contextul dominantei estetic-stilistice romantice; altfel spus, compozitori ca Grieg, Dvořák, Smetana sau Ceaikovski își formulează profilul creativ în termenii unei stări de fapt deja existente, cu accentul pus pe tipul de expresie, tipologiile structurale și de gen deja standardizate și tinzând să se alinieze la dominantele gândirii muzicale austro-germane mai degrabă decât la cele franceze sau italiene. Apoi, una dintre cele mai puternice tipologii conceptuale ale gândirii și practicii muzicale din a doua jumătate a secolului al XIX-lea romantic este cea wagneriană – cu o evidentă forță coercitivă, însă în egală măsură atrăgătoare, eficientă și convingătoare prin imbatabila-i coerență și consistență. În al treilea rând, școlile naționale își pot asigura evoluția doar prin convergența spre câmpul vieții artistice europene sau, în orice caz, emulându-i specificul estetic-stilistic, aici fiind incluse și polemicile interne ale câmpului muzical austro-german – războiul romanticilor „brahmini” și wagnerieni –, reproduse atât în concepția dramatic-programatică a lui Piotr Ilici Ceaikovski (1840-1893), în opoziție cu principiile simfonismului instrumental pur de substanță contrapunctică al lui Serghei Taneev (1856-1915), sau opoziția între „fundamentalismul” de substanță naționalistă al lui Vladimir Stasov (1824-1906) ori al lui Mily Balakirev (1837-1910)

și „occidentalismul” declarat al wagnerismului lui Aleksandr Serov (1820-1871) sau antiwagnerismul de substanță hanslickiană al lui Herman Laroș (1845-1904).

Simplificând lucrurile, putem considera, în limitele continentului european, funcționarea unui triumphi cultural constituit din Germania, Franța și Italia, deja aici fiind observabile diferențe notabile cel puțin la nivelul canonului operistic – tradiția belcantoului italian, cu trioul Bellini, Donizetti și Rossini, continuată prin Verdi; tradiția *grand opéra* franceză (Meyerbeer, Gounod) și relevarea tradiției etnografic-mitologice germane (C. M. von Weber, Wagner). Și la nivelul muzicii instrumentale situația se prezintă mult mai diferențiat decât, spre exemplu, în perioada clasicismului vienez: moștenirea beethoveniană incită o impresionantă sumă de vectori tematici – simfonia programatică (Berlioz, Ceaikovski, Liszt și Richard Strauss), simfonia vocală (Mahler) și simfonia monumentală (Brahms și Bruckner).

Această pluricanonicitate este o achiziție majoră a romantismului, chiar dacă, în linii generale, canonul formal și de gen al clasicilor vienezi rămâne în continuare inviolabil în calitatea lui de referință. Axate pe multiplicare la nivel de etos, sensibilitatea și curiozitatea romanticilor au determinat proliferarea canonului etnic în formele lui explicate.

Comentariul 1

De ce Wagner?²¹² De ce canonul wagnerian și-ar impune întâietatea în fața canoanelor altor compozitori, mai prolifici și, poate, mai direct conectați la problemele și evoluțiile realității muzicale imediate, cu care Wagner și preocuparea lui pentru mitologia germanică și nordică nu prea aveau cum să aibă ceva în comun? De ce nu ar putea fi vorba despre Hector Berlioz sau Franz Liszt, doi promotori ai programatismului muzical în vogă și doi maeștri ai muzicii instrumentale (simfonice) de concepție germană? De ce nu ar fi mai potriviți Johannes Brahms sau Giuseppe Verdi, ambii promovând forme pure ale genurilor pe care le practică – muzica instrumentală absolută de descendență beethoveniană și cea mai

²¹² Ca răspuns la această întrebare, a se vedea și Nicholas Vazsonyi, *Richard Wagner: Self-Promotion and the Making of a Brand*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

autentică tradiție belcanto pe suportul unei concepții autentice de operă romantică italiană? Prin comparație, Wagner nu are de oferit nimic comparabil cu ceea ce oferă colegii lui de generație. Limitându-se la genurile de operă, dramă muzicală și mister. Lista lucrărilor mai importante scrise de el în alte genuri decât opera, drama muzicală și misterul nu pare a fi una consistentă și nici reprezentativă, ci mai degrabă una dispersată și fără lucrări proeminente: Simfonia în Do major (1832), *Eine Faust-Uvertüre* (uvertură de concert, 1839/'40-1855) și uvertura *Columbus* (la piesa lui Guido Theodor Apel, 1839-'40), ciclul vocal *Wesendonck Lieder* (1857-'58) sau poemul simfonic *Siegfried Idyll* (1870).²¹³

Dintre cele treisprezece opere (în comparație cu cele douăzeci și șase ale lui Verdi), în *canonul Bayreuth*, formulat de Wagner însuși și confirmând astfel numărul de lucrări interpretabile, nu intră decât zece. Operele timpurii (până la montarea lui *Rienzi* în 1842) sunt fie neterminate, ca opera pastorală *Die Laune des Verliebten* (Goethe), urmând *Die Hochzeit* (1832), singspielul *Männerlist größer als Frauenlist* (1837-'38), sau neinterpretate în timpul vieții compozitorului – *Die Feen* (*große romantische Oper*, 1833-'34/1888), *Die Sarazenin* (1841-42) sau *Die Bergwerke zu Falun* (1842). Eșecul operei *Das Liebesverbot* (*große komische Oper*, 1836) – retrasă după o singură reprezentație – de asemenea o condamnă uitării, ca și *Die Hohe Braut* (*große Oper*, 1836-'42/1848). Cu *Rienzi* (1842), o *grand opéra*, se încheie prima perioadă de creație, ea fiind ultima care intră în grupul lucrărilor excluse din *canonul Bayreuth*. „Trilogia romantică” – *Der Fliegende Holländer* (1840/'41-1843), *Tannhäuser* (1842-1845) și *Lohengrin* (1850)²¹⁴ –, este alcătuită din lucrări prin

²¹³ Cele patru lucrări fac parte din lista compozițiilor non-operistice ale lui Wagner și au intrat în uzul interpreților și, respectiv, în auzul publicului. Într-un alt sens, acestea sunt doar un început de listă cu lucrări care ar putea fi caracterizate ca reprezentând fața nevăzută a creației lui Wagner, și doar o listă completă a creației compozitorului, care ar include pe lângă lucrările finalizate, și multiplele schițe sau doar notițe cuprinzând proiecte niciodată realizate, ar oferi posibilitatea relevării unor sensuri suplimentare. Or, la rândul lor, acestea ar putea diversifica și amplifica (prin aportul a noi detalii) sensul comun, deja familiar, însă unul extras din contextul complet și complex al unui sistem de vase comunicante, al lucrărilor de pe lista oficial acceptată a celor treisprezece lucrări scenice ale compozitorului.

²¹⁴ Această trilogie este urmată de o altă trilogie romantică, a lui Verdi – *Rigoletto* (prima montare în 11 martie 1851), *Il trovatore* (19 ianuarie 1853) și *La traviatta* (6 martie 1853).

care Wagner se afirmă și care sunt, de fapt, primele incluse în *canonul Bayreuth*. Din 1851 începe a treia perioadă a creației, cea a *dramelor muzicale*, pe care compozitorul o inițiază prin *Das Rheingold* (încheiată în 1854) și, respectiv, *Die Walküre* (1854 – finalizată în 1856). Este evidentă paralela între cele trei scrieri doctrinare – *Die Kunst und die Revolution* (1849), *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) și *Oper und Drama* (1851), în care el expune și dezvoltă conceptul de *Gesamtkunstwerk* (opera de artă totală), și primele două drame muzicale, care vin ca o demonstrație practică, artistică, a ideilor formulate anterior teoretic. Această proximitate face ca primele două lucrări ale tetralogiei să se alinieze aproape fidel preceptelor estetice și ideologice anunțate în cele trei texte; ultimele două – *Siegfried* (1856-1871) și *Götterdämmerung* (1869-1874) –, reluate după aproape doisprezece ani (1869) și fiind mai „operistice”, mai relaxate conceptual decât primele două, deviază vizibil de la litera doctrinei wagneriene. *Tristan und Isolde* (1857-'59, 1865) și *Die Meistersinger von Nürnberg*²¹⁵ (1868) intervin ca o insertie „extrate-matică”, întrerupând lucrul nu doar la cea de a treia dramă a tetralogiei – *Siegfried* (fiind scrise doar două acte), ci și la *Parsifal*, schițat concomitent (1857) cu munca la *Tristan*, însă montat de abia cu

²¹⁵ Imaginea unei concatenări metonimice, în care lucrările lui Wagner s-ar succeda în imaginea unui șir, este doar una de aparență, ținând mai mult de stilul manualelor școlare de nivel liceal. În realitate, poate fi imaginat fie un sistem de cercuri concenrice organizate în jurul unui epicentru doctrinar formulat în lucrările teoretice, fie un sistem complex de vase comunicante, prin care peste ani, de la operă la operă, sunt transmise *nuclee tipizate*: motive, tipologii caracterologice, situații și teme narrative. Astfel, în *Maeștrii cântăreți din Nürnberg* poate fi surprinsă o reluare transfigurată a modelului realizat în *Tannhäuser*, chiar dacă cea din urmă este concepută în genul *grand opéra* (*Tannhäuser*, varianta pariziană), iar prima în genul *komische Oper* (*Maeștrii*): în ambele lucrări figura centrală este un cavaler-cântăreț (*Minnesänger*), în ambele lucrări are loc un turnir artistic, iar motorul acțiunii în ambele lucrări este stimulată de prezența unor personaje feminine (Venus-Elisabeta și, respectiv, Eva). Caracterul dubitativ al lui *Tannhäuser* sau nereușita lui Lohengrin evoluează spectaculos înspre o replică hiperbolică înfăptuită în hiperdeterminarea de ordin metafizic și împlinirea destinală a iubirii în moarte la Tristan. Și personajul Parsifal este, până la urmă, soluția salvatoare nu doar pentru Amfortas și cavalerii castelului Montsalvat, ci și pentru toți eroii-bărbați în calitatea lor de eroi romantici – Daland, Tannhäuser, Lohengrin, Siegfried și Tristan. Nici la Rossini, Meyerbeer, Verdi sau Puccini nu este de găsit o asemenea înrudire între lucrările concepute fie ca „familie”, fie ca părți ale unui hiper ciclu „simfonic”, în care cele patru „părți” ale *Tetralogiei* nu sunt, la rândul lor, altceva decât doar o proiecție a întregii creații wagneriene.

un an înaintea morții, în 1882. Genul acestei ultime lucrări este *ein Bühnenweihfestspiel* (montare festivă pentru consacrarea scenei), o ultimă invenție a compozitorului Wagner.

Canonicitatea lui Wagner este definibilă chiar prin locul cu valoare de epicentru pe care el îl ocupă în mod asumat într-un segment stilistic-temporal al romantismului muzical european. Importanța acestei poziționări poate fi confirmată chiar prin capacitatea compozitorului de a se fi situat prin puterea propriei personalități creative direct într-un punct al intersecției diacrone Beethoven-Schönberg și al celei sincrone Verdi-Brahms. Iar concep-tul wagnerian de dramă muzicală aglutinează în jurul lui celelalte patru nume de referință, atrăgându-le și valorizându-le în calitate de referenți conceptuali cu funcție de „sateliți”. Canonicitatea lui Wagner este cu atât mai surprinzătoare, cu cât în imaginea șirurilor evolutive aparținând mai multor tradiții muzicale europene cu o reputație și o genealogie certă și confirmată drept canonică (simfonia germană în opoziție cu opera italiană și franceză) el apare ca un accident – un dirijor cu abilități componistice și mai multe interese împărțite (sau împrăștiate) între literatură, poezie, estetică și filosofie. Altfel spus, nici măcar după primele montări ale unor opere timpurii ca *Rienzi* (1842, un succes considerabil) sau *Olandezul zburător* (1843), nimic nu a dat de bănuir că în ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea se va ajunge la o „pandemie” wagneriană de proporții pangermane și paneuropene. În planul manifestării publice, Wagner apare mai degrabă în pofida decât în virtutea unei convergențe de factori prin care ar fi fost soluționate tensiunile și contradicțiile inerente unui câmp al existenței artistice: el reușește să se impună într-un spațiu canonic incompatibil mai dens populat și mai dinamic decât în cel al tradiției clasice vieneze. Creația lui Wagner poate fi văzută drept o sinteză a mai multor tradiții muzicale, care altfel decât în câmpul concepției estetic-componistice wagneriene nu ar fi avut premisele și condițiile necesare pentru a se fi întâlnit: ideea muzicii instrumentale pure (simfonia), ideea spectacolului dramatic muzical de descendență antică (tragedia greacă, drama shakespeariană și genul de operă, cu o vădită năzuință pentru concepția unei opere naționale germane), ideea poeziei epice asociată cu ideea mitologiei nordice și germanice, cu o sinteză în ideea eposului etnic, ultima fiind de o importanță decisivă în contextul emergenței celui de al doilea

Reich german – unificarea Germaniei de la 1871 realizată de cancelarul Otto von Bismarck.

De Brahms îl leagă și îl desparte în același timp contextul coliziunii polemice de ordin estetic între puriștii neoclasiци și promotorii muzicii cu program privind tălmăcirea calificativului *absolută* al muzicii instrumentale pure (postbeethoveniene). Lui Verdi îi este opus prin eterogenitatea conceptuală funciară a propriului concept *Gesamtkunstwerk* față de tradiția belcanto și a dramaturgiei teatrale convenționale, „inserată” în operele verdiane. În comparație cu drama sincretică, privite prin „vitraliul” concepției wagneriene operele verdiane rămân la nivelul standardului de epocă al spectacolelor teatrale cântate. De la Beethoven, Wagner moștenește fascinația pentru Simfonia a IX-a, în care vede o anticipare a dramei muzicale, pe care Beethoven n-a reușit s-o înfăptuiască fie pentru că n-a mai avut timp, fie din cauza unei confuzii asemănătoare cu cea a lui Columb: Beethoven descoperă „America” dramei muzicale, însă considerând-o o „Indie” a simfoniei corale.²¹⁶

Înțelegerea modului în care Wagner ajunge să-l „ecraneze” (să-l „substitue”) canonic pe Beethoven și să devină singurul referent operant pentru viitorii moderniști își găsește o explicare fidelă prin termenul postmodern de *suprascriere*: fără a-l disloca, ci din contră, aliniindu-se canonului beethovenian și „absorbindu-l” în propria concepție în calitate de „nutrient”, prezentându-și propria concepție drept realizare de limită a intuițiilor beethoveniene, Wagner rescrie, de fapt, canonul, *suprascrindu-se* imaginii canonului beethovenian profund ancorat în conștiința colectivă a vremii, singurul canon acceptabil drept vehicul pentru propria lui implementare canonică. Cu alte cuvinte, spre deosebire de promovarea

²¹⁶ Această alăturare atât de sugestivă îi aparține lui Richard Wagner însuși, iar Carl Dahlhaus o comentează în felul următor: „Comparația cu Columb este folosită în mai multe feluri. În *Opera de artă a viitorului* (1849), Wagner nu vrea să spună doar că similar lui Columb, care a descoperit America, în finalul Simfoniei a IX-a Beethoven s-a apropiat de «mântuirea» «sunetului» prin «cuvânt»; în *Opera și drama*, el subliniază faptul că (voluntar) Columb a susținut de-a lungul vieții sale că America era India și că Beethoven într-un mod similar a fost capabil să dezvolte mijloacele muzicale pe care le descoperise, acestea în realitate aparținând acestui limbaj făcut din cuvinte și sunete care vor permite drama muzicală – numai pentru că el le considerase într-un mod eronat (doar) ca mijloace ale unei expresii individualizate și determinate într-un mod obiectiv.” Dahlhaus, *L'Idée de la musique absolue*, p. 28-29.

lui Beethoven printr-un efort comun al mai multor grupuri de interese, Wagner este autorul propriului său canon și, practic, singurul reprezentant al filonului de gândire pe care-l inițiază, dezvoltă și până la urmă îl impune. Niciun alt compozitor romantic nu a reușit să atingă cotele performanțelor wagneriene în materie de autopromovare.

Toate aceste relații – reale (de contemporaneitate, cu Brahms, Verdi și Bruckner), retroversive (cu Beethoven, C. M. von Weber, Gluck și Mozart) sau progresive (cu Schönberg și ajungând până la Ernst Kurth) – pot fi înțelese în imaginea unor noduri semantice, țesute cu sau fără participarea directă a lui Wagner, însă într-un mod cert înrâurite de personalitatea și activitatea lui. Canonicitatea lui Wagner este demonstrată atât de puterea și profunzimea amprențării conștiinței publice (wagneromania) și a gândirii muzicale contemporane lui (cu reacții fecunde sau sterile, de epigonism), cât și, mai ales, de înrâurirea conceptuală de netăgăduit asupra mai multor generații de compozitori și muzicologi care i-au urmat.

Comentariul 2

Exploatarea „vehiculului” beethovenian a fost doar unul dintre constituenții acțiunii întreprinse de Wagner în vederea orientării și focalizării conștiinței publice asupra propriei creații. Al doilea vehicul important al ascensiunii compozitorului a fost filosofia.²¹⁷ Spre deosebire de Beethoven, „hegelian” prin gândire și acțiune, Wagner evită orice forme ale raționalismului (Descartes, Kant, Hegel). A fost singurul dintre compozitorii romantici care a cultivat o relație atât de strânsă și de durată cu filosofia romantică germană, creația lui putând fi periodizată și în funcție de influențele suportate în câte o perioadă a vieții și creației.

Prima perioadă, de încercări și căutări, cu implicare în proiecte disparate, cu realizări definibile mai degrabă drept imature, neconvingătoare, fie nefinalizate, fie interpretate o singură dată

²¹⁷ A se vedea în acest sens lucrările lui Bryan Edgar Magee (n. 1930, filosof, poet, politician și producător britanic): *Aspects of Wagner*, London: Secker and Warburg, 1968 (a doua ediție, Oxford: Oxford University Press, 1988); *Wagner and Philosophy*, Penguin Adult, 2001 și *The Tristan Chord: Wagner and Philosophy*, New York: Picador, 2002 (prima ediție: 2001).

sau deloc în timpul vieții, este una „nonfilosofică”, de acumulare, și durează până în 1842, incluzând un prim proiect de succes – opera istorică *Rienzi*.

În a doua perioadă (anii 1843-’51), compozitorul suportă o puternică influență din partea materialismului și, mai ales, a panteismului lui Ludwig Feuerbach (1804-1872) – înrâurire vizibilă în operele timpurii (*Olandezul zburător*, *Tannhäuser* și *Lohengrin*). O înrâurire ideatică, dar și o „infuzare” terminologică vizibilă în scrierile estetice ulterioare ale lui Wagner pot fi remarcate prin scrieri ale lui Feuerbach precum *Gedanken über Tod und Unsterblichkeit* (1830), *Das Wesen des Christenthums* (1841) și *Grundsätze der Philosophie der Zukunft* (1843).

În a treia perioadă, tristaniană (1851-1869), Wagner cade pradă metafizicii și iraționalismului lui Arthur Schopenhauer (1788-1860), cu *Die Welt als Wille und Vorstellung* (partea I: 1818-1819, partea a II-a: 1844) – influență concretizată spectaculos în *Tristan und Isolde* (1857-’59) și *Fünf Gedichte von Mathilde Wesendonk für eine Frauenstimme und Klavier* (publicate în 1857-’58).

În ultima perioadă (1869-1882), creația și gândirea lui Wagner este primită cu entuziasm de tânărul Friedrich Nietzsche (1844-1900)²¹⁸, atitudine oglindită în partea a doua a scrierii *Die Geburt der Tragödie* (1872) și în „Wagner in Bayreuth” (ultimul eseu din *Unzeitgemässe Betrachtungen*, 1876). Ulterior, relația între cei doi se deteriorează, în special din cauza întoarcerii lui Wagner înspre imagologia și ideologia creștină din *Parsifal*.

Cea mai vizibilă și „publicitară”, plină de exuvii admirative, ca și, mai târziu, de critici acide, a fost relația lui Wagner cu Nietzsche, pe când cea mai de profunzime și diseminată în toate lucrările *canonului Bayreuth* îl leagă pe compozitor de panteismul lui Feuerbach. Acestea ar fi două „borne” convenționale extreme ale biografiei wagneriene – începutul (Feuerbach) și sfârșitul (Nietzsche) – deși anume sfârșitul, marcat de ultima lucrare – misterul (*Bühnenweihfestspiel*) *Parsifal* (1882, montat cu un an înainte de moarte) –, este cu adevărat revelator în ceea ce privește motivul „divorțului” lui Nietzsche de Wagner. Acest ritual mai degrabă decât operă, cu subiect legendar medieval (ciclul arthurian) aparținând minnesängerului Wolfram von Eschenbach (1160/’80-1220), preluat din romanul cavaleresc al

²¹⁸ Despre relația între Wagner și Nietzsche a se vedea Dieter Borchmeyer, *Nietzsche, Cosima, Wagner: Porträt einer Freundschaft*, Frankfurt a. M.: Insel, 2008.

truverului francez Chrétien des Troyes (1135-1181/1191), fondator al genului și al ciclului legendar arthurian, impregnat cu aluzii și simbolistică religioasă creștină, cu personajul principal având nume de origine persană (Parsifal – *fal parsi* – nebun sau sărac cu duhul) și având rolul de Mântuitor, a reprezentat o metasinteză a întregii creații wagneriene, în care s-a putut releva, ca un *déjà vu* sau, în termenii lui Nietzsche (sic!), ca o „eternă reîntoarcere”, puterea înrâuririi pe care Feuerbach a putut-o avea asupra lui Wagner. În fapt, oricare ar fi fost argumentele lui Nietzsche, articulate cu multă vervă și fiere împotriva lui Wagner în cel puțin două texte, *Cazul Wagner* (1888) și compilația *Nietzsche contra Wagner* (1888/89-1995), în realitate era vorba despre coliziunea conceptuală între două tipuri și sisteme de gândire filosofică – materialismul panteist al lui Feuerbach și scepticismul nihilist al lui Nietzsche. Al doilea motiv al acestui dezacord conceptual rezidă în receptarea lui *Tristan* de către Nietzsche drept o realizare prin care gândirea muzicală europeană, și în special cea a lui Wagner, atinge un punct terminus. „Ceea ce Hoffmann, referindu-se la metafizica lui Wackenroder și Tieck, a resimțit la audierea Simfoniei a cincea a lui Beethoven s-a relevat pentru Nietzsche prin *Tristan*: ideea că prin depășirea condițiilor empirice precum funcția, discursul, acțiunea și, în final, chiar și a tuturor sentimentelor și afectelor foarte concrete, muzica și-a atins în cele din urmă destinația metafizică.”²¹⁹

În opinia lui Nietzsche, *Tristan* constituie finalitatea absolută a unui traseu conceptual, iar *Parsifal* nu este decât o „trădare”, o auto-dezavuare și un „naufragiu” al compozitorului în desuet și penibil. Revenirea lui Wagner nu doar la noncreștinismul unei religii a naturii, implicată profund chiar în *Tetralogie*, ci la un mister creștin, a evidențiat incompatibilitatea funciară între afirmarea ideii nietzscheene de *Übermensch* – supraomul postcreștin – și o întrupare „anacronică”, deformată și parodică a acesteia (în opinia lui Nietzsche) în personaje wagneriene ca precreștinul și mitologicul Siegfried (un Ahile nordic-germanic)²²⁰ sau deja creștinul și legendarul Parsifal. Subiectul ultimei lucrări wagneriene narează despre parcurgerea unui traseu inițiat de convertire, de la ignoranța completă (noncreștină) până la asumarea rolului de lider spiritual

²¹⁹ Dahlhaus, *L'Idée de la musique absolue*, p. 35.

²²⁰ Asemănarea între destinele celor doi eroi este evidentă anume prin existența unui punct vulnerabil – omoplatul lui Siegfried și călcâiul lui Ahile.

(creștinism asumat complet). Cu atât mai importantă este această „operă” creștină, cu cât existase deja un precedent (text literar, fără a fi scrisă vreodată muzica) – proiectul nerealizat și intitulat *Jesus von Nazareth* (1848-’49). Poate chiar mai mult, nu ar putea fi excluse nici ideile conținute în proiecte nerealizate precum *Acchileus* (subiect mitologic grec, 1848-’49), *Die Sieger* (subiect budist, 1856), ambele reflectând căutările lui Wagner după imaginea unui erou spiritual. Până la urmă, *Parsifal* este o „recidivă” tardivă a unor proiecte anterioare transcendentalismului metafizic din *Tristan*, dar și mitologismului doctrinar din *Tetralogie*.

Înrâurirea pesimismului și metafizicii lui Schopenhauer ar putea fi calificată ca „imixtiune” în gândirea lui Wagner în virtutea celor două situații controversate (și de limită) din viața compozitorului – condamnarea la moarte în urma participării la luptele de stradă din Dresda (1849), refugiul și peregrinările lui în calitate de apatrid și dragostea neîmplinită pentru Mathilde Wesendonck (1828-1902), soția susținătorului său financiar Otto Wesendonck (perioada 1852-’57). Astfel se ajunge la concepția existenței în general și a vieții ca iluzie, la ideea inaccesibilității lumii prin intermediul rațiunii atâta timp cât gândirea însăși nu produce altceva decât iluzii, blocând astfel orice posibilitate de acces și control. Altfel spus, este afirmată imposibilitatea libertății și afirmării în această lume, iar singura soluție plauzibilă ar fi abandonul definitiv al vieții, al lumii și, în consecință, al speranței. Imnul întru proslăvirea nopții și, implicit, a morții, intonat de Isolda în a III-a scenă din actul al II-lea și în scena morții din actul al III-lea, e un argument concludent în acest sens.

În același timp, ideile lui Schopenhauer s-au potrivit cu componenta fatalistă a ideologiei romantice, înfăptuită de Wagner în personaje damnate precum căpitanul Daland (*Olandezul zburător*), cavalerul Tannhäuser (*Tannhäuser*) sau cu eșecul lui Lohengrin (*Lohengrin*), fiul lui Parsifal. În virtutea acestei estetici, toate trei lucrările constitutive ale trilogiei romantice converg înspre o realizare de vârf a influenței schopenhaueriene în dialectica deopotrivă erotică și tanatică a operei *Tristan și Isolda*, urmată, ca un recul, de tentativa de operă comică, însă în fapt una istorică – *Maeștrii cântăreți din Nürnberg*.²²¹ Ulterior Wagner revine la lucrul asupra

²²¹ Această dualitate – tragic-comic – poate fi observată și în ultimele două opere ale lui Giuseppe Verdi – tragedia *Otello* (1887) și comedia *Falstaff* (1893).

Tetralogiei, „divorțând” de Schopenhauer; pe calea de reîntoarcere la Feuerbach întâlnește dialectica binomului *apolinic-dionisiac* (1872), narată cu multă vervă admirativă a lui Nietzsche față de muzica lui Wagner, un recul și mai puternic înspre Antichitatea precreștină²²² grecească, apelată de compozitor încă la începuturile preocupărilor lui reformiste, în 1849.

Propriile lucrări doctrinar-estetice ale lui Wagner²²³ sunt scrise sub influența lui Feuerbach, însă prima dintre ele – eseul *Arta și revoluția* (1849) –, prin al doilea termen, trimite la anarhismul lui Bakunin, de care compozitorul era pasionat în acea perioadă, și aici este formulată ținta aspirațiilor lui creatoare – drama, gen al Antichității grecești, instrument cu o putere de înrăurire politică și morală ignorată de romani și ulterior uzurpată de biserica creștină. Revoluția este însoțită de Artă în virtutea faptului că amândouă sunt mijloace de a edifica o societate ideală, ca în utopiile lui Platon (427-347 î.H.), Thomas Morus (1478-1535), Tommaso Campanella (1568-1639) sau François Marie Charles Fourier (1772-1837). Următorul eseu – *Opera de artă a viitorului* (1849) – emulează titlul lucrării *Schiță a unei filosofii a viitorului* (1843) de Feuerbach, fiind focalizat pe teoretizarea dramei muzicale ca o concepție care ar cumula ansamblul de idei necesare pentru a corespunde societății ideale a viitorului. În fapt, îi servește lui Wagner drept autoipostaziere ca profet al muzicii viitorului. A treia scriere – *Opera și drama* (1851) – este lucrarea de cea mai mare consistență și intensitate polemică, prin care Wagner dovedește o aprofundată cunoaștere a trecutului

²²² Este de remarcat că opțiunea religioasă a fiecăruia dintre cei trei filosofi se oprea la un ateism doctrinar (reorientat înspre panteism la Feuerbach, influențat de budism la Schopenhauer și radical-nihilist la Nietzsche), la care ar putea fi adăugate și lecturile din scrierile anarhistului rus Mihail Bakunin (1814-1876), antiteologice și cu o evidentă orientare antisemită.

²²³ Traducerea completă în limba engleză a operelor teoretice ale lui Richard Wagner a fost realizată de William Ashton Ellis (1852-1919) și publicată cu titlul *Richard Wagner's Prose Writings*, în opt volume, între anii 1892 și 1899, la Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., la Londra. În același sens, a se vedea Carl Dahlhaus, *Richard Wagner's Music Dramas*, Cambridge: Cambridge University Press, 1979. Dieter Borchmeyer, *Richard Wagner: Theory and Theatre*, Oxford: Oxford University Press, 1991. Alte câteva titluri ale lui Borchmeyer: *Richard Wagner und die Juden*, Stuttgart: Metzler, 2000; *Richard Wagner: Ahasvers Wandlungen*, Frankfurt a. M.: Insel, 2002; *Drama and the World of Richard Wagner*, Princeton: Princeton University Press, 2003.

și a actualității muzicale, evaluându-le prin raportarea la propria concepție estetică. În acest sens, este relevantă preocuparea lui pentru aranjamentele și orchestrațiile unor opere (doar fragmente sau integrale) deja devenite celebre, iar o listă selectivă arată mai degrabă asiduitatea și profunzimea cu care Wagner s-a ocupat de repertoriul implicat ulterior în scrierile lui teoretice: 1830-'31, reducția pentru pian a Simfoniei a IX-a de Beethoven; 1837-'39, corecturi la orchestrația operei *Norma* de Vincenzo Bellini (1801-1835); transcrierea partidei de harpă din cavatina *Robert toi que j'aime* (nr. 18c) din opera lui Giacomo Meyerbeer (1791-1864) *Robert le diable*, pentru instrumente cu corzi; reinstrumentarea *Corului de vânătoare* (nr. 18) din opera *Euryanthe* de C. M. von Weber și orchestrația *Duetului marinarilor* din ciclul de lieduri *Les soirées musicales* de Rossini; 1840-'42, aranjamente la opera *La Favorite*, în patru acte, de Gaetano Donizetti; la operele *Le Guitarrero*, în trei acte, și *La Reine de Chypre*, în cinci acte, de Fromental Halévy; opera *Zanetta sau Jocul cu focul*, în trei acte, de Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871); 1844, completări la orchestrația tragediei lirice *La Vestale*, în trei acte, de Gaspard Spontini (1774-1851); 1846, editarea operei *Iphigénie en Aulide* de Christoph Willibald Gluck; 1848, editarea lucrării *Stabat Mater* de Palestrina; 1850, editarea dramei giocoso *Don Giovanni*, în două acte, de Wolfgang Amadeus Mozart. Acestea sunt titlurile asupra cărora Wagner lucrează ca reorchestrator, intrând în profunzimea procesului de compoziție, a particularităților armoniei și formei muzicale.

Recursul la cele mai reprezentative scrieri filosofice contemporane și implicarea directă a acestora în evoluția propriei gândiri ca vehicul de autopromovare s-au dovedit a fi un instrument eficient de implementare a propriei doctrine estetice și de înrâurire profundă și de durată a întregului câmp cultural european. După activitatea Cercului de la Jena, a lui E. T. A. Hoffmann și a lui Schumann, Wagner se impune drept continuator și unul dintre cei mai importanți teoreticieni ai muzicii, însă cu o diferență semnificativă: propriile lui scrieri conțin și promovează doar propria lui creație.

Comentariul 3

Dacă Robert Schumann își făurește o revistă, fondând în 1834 *Neue Zeitschrift für Music*, iar Felix Mendelssohn-Bartholdy întemeiază în 1843 un Conservator (astăzi Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn-Bartholdy”, la Leipzig), Richard Wagner întreprinde trei acțiuni succesive, toate încununate de succes: edifică la Bayreuth un teatru, Festspielhaus, ridicat în doar patru ani (1872-1875, în 13 august 1876 având loc inaugurarea prin interpretarea primei lucrări a *Tetralogiei – Aurul Rinului*); instituie un festival al propriilor lucrări (din 1876) și formulează un canon repertorial personal al evenimentului – canonul Bayreuth. Al treilea vehicul al canonicității wagneriene este instituționalizarea, înfăptuită într-o coordonare strictă cu vehiculul filosofic – în *canonul Bayreuth* intră doar operele scrise sub o evidentă înrâurire a câte uneia dintre cele trei concepții filosofice „vizitate” de Wagner până la stabilirea lui la Bayreuth. Toate încercările și realizările de tinerețe, până la scrierea și montarea operei *Rienzi* (1842) inclusiv, sunt excluse ca nefiind reprezentative și, implicit, canonice.

Această nevoie de „privatizare” se justifică mai ales în cazul lui Wagner în virtutea acelor „ani de pelerinaj” forțat în Elveția, Italia și Franța (1849-1862), fără posibilitatea de a reveni în Germania, unde este amenințat cu pedeapsa capitală. Același stil de viață – „pelerinajul” – este reprezentativ și pentru Franz Liszt, prieten cu Wagner, însă într-un cu totul alt sens – turneele europene întreprinse ca pianist concertant. De abia după renunțarea la activitatea de interpret, Liszt reușește să se stabilească la Weimar, unde petrece nouăsprezece ani (1842-1861) în calitate de Kapellmeister Extraordinaire. Wagner se stabilește la Bayreuth de abia în 1871, după soluționarea problemelor financiare (cu ajutorul regelui Ludwig al II-lea al Bavariei), precum și a celei matrimoniale (relația cu fiica lui Liszt și soția lui Hans von Bülow, Cosima). Motivul *priegiei* și, în orice caz, al *excentricității*, ca o constantă a imaginarului și destinului unui artist romantic (relevant în ciclurile vocale ale lui Schubert sau în destinul transfugului Chopin), își pierde treptat din atractivitate, determinând o renunțare la „nomadismul” boem în favoarea unui „sedentarism” burghez respectabil. Piatra de temelie a teatrului său personal – *Festspielhaus* – este așezată în următorul an (1872), iar la 18 aprilie 1874 întreaga familie, Richard, Cosima și copiii, se

mută la vila Wahnfried. De abia la Bayreuth aspirațiile lui Wagner își găsesc o formă finală concretă, intuită și formulată cu mult har vizionar încă în 1851, în *Eine Mittheilung an meine Freunde*:

Propun ca miturile mele să fie produse în trei drame complete, precedate de un preludiu (*Vorspiel*) extins. Cu aceste drame, oricum, eu nu preconizez ceva asemănător cu „lucrări de repertoriu” în sensul teatral modern; însă pentru interpretarea lor voi respecta următorul plan: propun ca în viitor aceste trei drame cu preludiul lor să fie montate la un Festival special dedicat, în cursul a trei zile și al unei seri. [...] Nu mai am nimic de a face cu teatrul nostru actual. Apoi, în cazul în care prietenii mei își vor asuma cu fermitate această certitudine, ei vor sfârși prin a gândi împreună cu mine: *Cum și în ce condiții* un plan, cel deja enunțat, poate fi în cele din urmă realizat, poate cu ajutorul lor, singurii care vor putea duce acest lucru la îndeplinire.²²⁴

Wagner scrie aceste rânduri cu un sfert de secol înainte ca evenimentele descrise de el la vârsta de doar treizeci și șapte de ani să se producă în realitate – teatrul și festivalul, ambele dedicate doar lucrărilor lui, *Tetralogia* interpretată în patru zile succesive și un masiv aflux de public frecventator – admiratori, susținători, prieteni, critici și muzicieni, cu toții animați de același sentiment, de aceeași estetică a dramei muzicale și de același imaginar mitologic. În comparație cu Wagner – omul-instituție care devine reper valoric și managerial –, toți ceilalți compozitori contemporani cu el își practică arta în clădiri închiriate, în nesfârșite turnee (ca Liszt), cu probleme financiare majore niciodată soluționate (ca Berlioz), cu un destin asumat de pribeag (Hugo Wolf).

Evenimentul turnant în viața lui Wagner devine ascensiunea în 1864 (an în care moare mentorul și, ulterior, adversarul lui, Giacomo Meyerbeer) la tronul Bavariei a tânărului rege, de doar optsprezece ani, Ludwig al II-lea, un împătimit atât de muzica lui Wagner, cât și, homosexual fiind, de persoana compozitorului. La îndemnul regelui, Wagner purcede la scrierea propriei biografii – *Mein Leben* –, începută încă din 1842 prin *Autobiographische Skizze*.²²⁵ Ca și în biografiile lui Mozart și Beethoven, înaltul patronat are o importanță decisivă și în viața lui Wagner, jucând un rol de vehicul canonic important și contribuind la edificarea figurii compozitorului drept simbol reprezentativ al culturii muzicale germane.

²²⁴ *Richard Wagner's Prose Works*, p. 391-392.

²²⁵ *Ibid.*, p. 1-20.

Comentariul 4

Următorul venicul canonic – cel religios-mitologic²²⁶ – este formulat de Wagner pornind de la cel puțin patru idei referențiale. Întâi, mitul, în accepția lui originală, de epopee, și care ulterior definește substanța teatrului și dramaturgiei antice grecești nu doar în calitate de subiect al acțiunii, ci la nivelul întregii concepții, ca uniune sincretică a cel puțin trei constituenți, poezia-muzica-dansul (text, acțiune scenică, muzică, imagine), dar mai ales în calitate de narațiune exemplară, cu un profund substrat formativ-moral, la a cărei putere și eficiență contribuie o *triuna choreia* de ordin superior a celor trei principii care sunt *mimesis-catharsis-synkrisis* (spre exemplu, *Orestia* de Eschil).²²⁷ A doua referință este una doctrinar-filosofică, înrădăcinată în ideea naturii la Feuerbach (cu implicita componentă ateistă, noncreștină), ca spațiu al primordialității, autenticității, purității și sacralității, idee care trece ca un fir roșu prin întreaga biografie a compozitorului. A treia referință este una polemic-estetică, ce izvorăște din cel puțin două surse – ideea lui Schleiermacher referitoare la artă ca religie și ideea lui E. T. A. Hoffmann despre arta romantică, modernă și creștină. A patra referință e una recuperativ-imaginară, cu referire la mit în calitatea lui de sursă primordială, fie ca (meta)narațiune simbolică anonimă, expresie a conținuturilor conștiinței colective și analogie a unei funcții „naturale”, organice și generative în plan imaginar, fie ca model teatral-dramatic realizat în tragedia antică grecească.

Atacul polemic al lui Wagner se îndreaptă împotriva tradiției Rossini-Meyerbeer: cu primul, în calitate de producător de melodii de operă (hituri), și astfel orientând adresabilitatea unei lucrări scenice în totalitate înspre public, se încheie istoria propriu-zisă a operei²²⁸, pe când al doilea, în calitate de maestru al efectelor (speciale), nu este altceva decât un oportunist al cărui singur scop este acomodarea la moda și gustul publicului, rămânând indiferent atât

²²⁶ A se vedea Marcel Hébert, *Religious Experience in the Work of Richard Wagner*, Washington: The Catholic University of America Press, 2015.

²²⁷ Această exemplaritate a mitului ține și diferențele între accepțiile contemporană și antică ale mitului. Așa cum arată Lucian Boia, „Epopeea antică este istorie, anterioară înregistrării analitice a faptelor și apoi coexistând cu aceasta. Anticii îl considerau pe Homer istoric.” *Jocul cu trecutul: istoria între adevăr și ficțiune*, București: Humanitas, 2015, p. 99.

²²⁸ Richard Wagner, *Opera și drama*, București: Nemira, 2011, p. 58.

la limba libretului și la legăturile cauzale, de coerență și profunzime, ale unui subiect dramatic-teatral, cât și la specificul expresiei (naționale) a muzicii.²²⁹ Ambii compozitori sunt blamați de Wagner pentru „șiretenia” și iscusința lor de a miza totul pe seducție, care în realitate este doar un paravan pentru nevoia de glorie și bani. Cherubini, Mehul, Aubert, Spontini – în calitatea lor de urmași ai reformatorului Gluck, dar mai ales ultimul, Spontini, sunt considerați a fi simpli experimentatori, iar tradiția belcanto, prin Bellini-Donizetti, este bună pentru „flăcăii [care] mășăluiesc spre front, ca să-și ucidă frații, în ritmul ariilor lui Bellini, și [care] dansează cu iubitele lor pe melodiile lui Donizetti”.²³⁰ În această succesiune urmează Berlioz, în calitatea lui „inginerească” de cunoscător fin al „mecanicii” orchestrale.²³¹ Mendelssohn eșuează deoarece s-a dovedit prea timid în căutările lui artistice, iar Mozart este considerat muzicianul absolut, care, indiferent de natura sau calitatea textului dramatic, putea produce capodopere valoroase doar prin calitatea lor muzicală. Iar primul compozitor care intuiește cu adevărat atât sensul și conținutul just al unei lucrări muzical-dramatice, relaționarea optimă între muzician și poet, cât și natura și utilizarea proprie a mijloacelor este Carl Maria von Weber, care în cele două opere – *Freischütz* și *Euryanthe* – formulează modelul operei naționale germane, dar și trasează o posibilă cale înspre drama muzicală wagneriană. Însă nu este suficient. Toate modelele analizate de Wagner în funcție de exemplaritatea sau coerența lor estetică, dar și ca potențial evolutiv, îl duc la concluzia că are de a face cu o inexplicabilă rătăcire a predecesorilor și contemporanilor lui în preajma unei soluții evidente: concepția estetic-structurală a dramei muzicale

²²⁹ „În muzica lui, există o asemenea deșertăciune artistică și o asemenea lipsă de substanță, încât suntem tentați să-i reducem la zero priceperea muzicală specifică, mai ales când îl comparăm cu contemporanii săi. Însă nu trebuie să ne mirăm de marile lui succese în fața publicului de operă european, căci ele pot fi explicate printr-o simplă privire aruncată asupra spectatorilor.” *Ibid.*, p. 121.

²³⁰ *Ibid.*, p. 66.

²³¹ „O asemenea minune este și secretul *orchestrei berlioziene*. Compozitorul a explorat toate înălțimile și toate adâncimile acestui mecanism, dezvoltându-și o cunoaștere uluitoare și, dacă e să-i considerăm pe inventatorii mașinilor industriale de azi binefăcătorii statului modern, îl putem socoti și pe Berlioz adevăratul salvator al lumii muzicale. Și asta, fiindcă el le-a permis muzicienilor să obțină efecte minunate dintr-un conținut absolut gol și lipsit de orice latură artistică, prin simpla folosire a mijloacelor mecanice.” *Ibid.*, p. 93.

Realizarea dramei muzicale ca „operă” care, în sens alchimic, ar topi într-un tot mijloacele disparate morfologic și convenționale estetic, în calitatea lor de produse culturale, poate fi efectuată doar prin intermediul mitului. Apelul la mit ține, în primul rând, de neîncrederea critică funciară față de valoarea artei contemporane, incoerentă estetic, dezarticulată structural și, la limită, contra-făcută în sens valoric – Rossini, Berlioz, Mendelssohn, Meyerbeer: mijloace slabe, folosire improprie, valoare reprobabilă. În al doilea rând, mitul este pentru Wagner mai mult un mediu sau un „habitat” estetic decât narațiune fantastică exemplară, singurul în stare să garanteze, în virtutea substanței sacre pe care o deține, relaționarea organică a constituenților. Mitul este atractiv pentru Wagner și din alte două motive: în calitatea lui de primă și autentică situație cognitivă, a unei cunoașteri primordiale și de aceea pure, și în calitatea lui de formă primordială a unei credințe religioase, precreștină și, implicit, preuniversală, cu un puternic accent pus pe forma originală, și de aceea pură, a identității etnice pe care ar conserva-o mitologia germană. Și chiar mai mult, mitul deține și semnificația unei narațiuni legitimizează de ordin genealogic, eposul fiind un document doveditor al originii, iar în dramele muzicale ale lui Wagner, substanța epică (mitologică) sau legendară (medievală) germană devine ea însăși obiect al universalizării prin artă substituind universalitatea prin religie a imaginarului creștin.²³²

O semnificație pe cât de surprinzătoare pe atât de logică prezintă recursul lui Wagner la mitologie drept un ultim răspuns plauzibil, singurul care îi mai rămâne, la întrebarea care l-a preocupat o viață întreagă: în ce rezidă *esența germanității*? Într-un capitol din lucrarea lui de licență, Christoph Lüscher descrie opțiunea pentru mit drept consecința unui eșec:

„Cel mai german bărbat! Cel mai german spirit!” Astfel s-a desemnat Wagner pe sine. O întrebare l-a preocupat aproape toată viața lui: „Ce este «spiritul german?»” În 1870 el încă asimilează în întregime această „esență germană” cu esența prusiană, cu puterea armată, cu voința de fier și eroismul. Ulterior, interesele lui s-au deplasat înspre un câmp mai

²³² Aceasta fiind ideea fundamentală privind conținutul și etosul unei drame muzicale, reculul înspre tematica și imaginarul creștin din *Parsifal*, substituirea genului de *dramă muzicală* prin *mister*, nu puteau fi receptate de Nietzsche altfel decât ca o decizie a compozitorului însuși de propria concepție și profanare a propriilor idealuri.

degrabă cultural: „Nu ar fi [posibil] de imaginat ca nordicii să se fi răspândit înspre sud și să fi format, până la urmă, o națiune, ca germana să fi preluat într-un anume fel locul sanscritei din India, care să fie limba culturii, iar engleza locul prakritei, limba poporului?”²³³ Dezamăgit de militarismul german, el s-a retras, și mai adânc, în cultural și în istorie: „Acest «spirit german», este el de asemenea un tip de gândire, o idee cu care masele superficiale și deșarte de oameni s-au îmbătat într-un mod necugetat până la greață: însă unde acest spirit se manifestă încă în pura sa autenticitate? Indubitabil, într-un mod exclusiv la marii noștri poeți”.²³⁴ În caz contrar, îi mai rămânea [doar] propria lui operă, așa cum își dăduse el seama în 1865: „Interogați magia de neuitat a operelor mele, comparați-le cu toate celelalte: nu veți putea spune altceva decât – acestea sunt germane!”

Dincolo de patetismul desuet al unei succesiuni de superlative, care astăzi pare mai degrabă o fanfaronadă puerilă, stă o conștiință cu adevărat limpede că toate căutările au fost un eșec, iar revelația cea mai dură – că obiectul căutărilor lui nu ar fi existat niciodată. Ceea ce îi rămăsese lui Wagner într-o asemenea situație era posibilitatea, singura, de a inventa acea „esență germană” prin mijloace care l-ar fi convins mai întâi pe el însuși de plauzibilitatea soluției găsite:

Wagner a căutat cu disperare să găsească un fond comun al culturii germane pe care s-ar fi putut funda o identitate comună a unui popor pe care el dorea să-l vadă puternic și unit. Experiența lui istorică l-a determinat să abandoneze una câte una ipotezele pe care le formulase asupra „substanței germane” și să se retragă și mai departe în istoria culturii în căutarea unei comunități [care ar deține-o]. Atunci când s-a văzut constrâns să admită că nici „trăsăturile de caracter” (mândria, voința etc.), nici rasa, nici cultura relativ recentă nu i-ar fi furnizat o identitate comună pentru întreg poporul german, singurul lucru care îi rămăsese a fost mitul. A fost într-adevăr acel fond comun pe care Wagner încerca să-l găsească, ceva care încă persista în memoria (inconștientă) a tuturor, iar el nu și-a putut imagina o altă posibilitate de a le crea o identitate totalmente nouă.²³⁵

În trena ideii precedente se pronunță și Michael Tanner, observând că ar fi greu de imaginat că Wagner a crezut în zeii și eroii

²³³ Martin-Gregor Dellin, *Richard Wagner*, Paris: Fayard, 1980, p. 755, *apud* Christoph Lüscher și Kim Sitzler, *Musique, idéologie et société: Richard Wagner – essai sur la transformation de l'art*, Université René Descartes – Paris V, Licence de Sociologie, 1995, p. 7. Textul este postat pe Internet la adresa <http://christophluescher.ch/old/Wagner.pdf>.

²³⁴ Dellin, *Richard Wagner*, p. 750; *apud* Lüscher și Sitzler, *Musique, idéologie et société*, p. 7.

²³⁵ Lüscher și Sitzler, *Musique, idéologie et société*, p. 7.

lui în același mod în care ar fi de presupus că a făcut-o Homer cu ai lui.²³⁶ Evident, nu mai poate fi vorba despre așa ceva, iar zeii și eroii mitologiei germane sunt pentru compozitor tot atâtea alegorii și prototipuri ale eroului ideal, precum și mitologia germană este, până la urmă, o narațiune exemplară a unei lumi, naturi și societăți simbolice, ca proiecții în imaginar ale lumii, naturii și societății contemporane lui Wagner, el însuși artistul romantic ideal în ipostaza de erou cultural.

Recurgerea la mit în drama muzicală ar trebui raportată nu atât la tragedia antică grecească drept referent sau scut împotriva infiltrării iudaismului în cultura muzicală germană, ambele fiind doar niște efecte ale unor cauze mai profunde, cât mai ales la teoriile estetice care au stat la originile romantismului. Alegerile lui Wagner ar trebui văzute ca o polemică imaginară, de confirmare sau infirmare, a ideilor lui Schleiermacher despre arta ca religie sau religia artei și ale lui E. T. A. Hoffmann despre noua artă muzicală romantică, modernă și creștină.²³⁷ Astfel, Hoffmann ajunge la conștiința clară a faptului că o formulare coerentă a problemelor prezentului muzical (metafizica muzicii instrumentale pure – Beethoven) nu este posibilă fără valorizarea moștenirii muzicii profesioniste sacre (cel puțin începând de la Palestrina), cu atât mai mult cu cât de abia în muzica modernă și romantică s-a relevat cu o deosebită putere caracterul transcendental, metafizic și spiritual al artei muzicale, așa cum a fost formulat în ideologia creștină și în filosofia clasică germană (Kant, Hegel). Chiar dacă arta este o creație a omului, valoarea ei supremă rezidă în faptul de fi o manifestare a divinului: lucrurile finite (sinele, lumea, natura, opera de artă) sunt doar o expresie și o manifestare a infinitului.

Termenul *Kunstreligion* este creat de Schleiermacher și folosit pentru prima dată în *Über die Religion: Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* (Berlin: Johann Friedrich Unger, 1799). Cuvântul-cheie este *contemplație*; obiectul acesteia este doar un vehicul de deplasare a spiritului între finit și infinit (scufundare meditativă în sine, contemplare a unui fragment al lumii și a

²³⁶ Michael Tanner, *Wagner*, London: Flamingo, 1996, p. 63.

²³⁷ Acest recurs la o accepție romantică a creștinismului trimite la lucrarea *Génie du christianisme*, scrisă între 1795 și '79 și publicată în 1802 de François-René de Chateaubriand (1768-1848).

operei de artă)²³⁸, iar problema esențială pentru Schleiermacher este modul just prin care această deplasare poate fi realizată. Or, miza majoră pusă pe intuiție nu poate fi valorizată decât cu apor-tul sentimentului – un sentiment permanentizat al infinitului „accesibil” ca trăire. Al doilea cuvânt-cheie este *açtiune*, înțeleasă ca lucrare a sentimentului în interiorul sufletului și în exteriorul faptic-obiectiv al realității. Separarea sentimentului de intelect și înțelegerea pietistă a celui dintâi reprezintă o sinteză incipient romantică între teologie și sentimentalismul *Empfindsamkeit*. Accentul este plasat de Schleiermacher pe religie, și nu pe artă, aceasta din urmă înțeleasă drept întrebuintare a credinței într-un mod potrivit sufletului sau o cale de a trăi actul credinței ca act artistic.

O deplasare hotărâtă a accentului pe cuvântul *artă* întreprinde Tieck în articolul „Symphonien”, o afirmare a preeminenței muzicii instrumentale și a artei muzicale care se înalță înspre religie prin intermediul simfoniei.²³⁹ Or, retragerea și izolarea în lumea muzicii, miza pe sentimentul estetic și trăirea artistică a acestuia ca un act al credinței transformă sensul expresiei *artă muzicală*, amplificând-o conceptual (caracter metafizic-transcendental) și orientând-o într-un mod aproape dogmatic înspre câmpul sensului religios, așa cum a înțeles să facă Wackenroder.

După cum observă Carl Dahlhaus, Schleiermacher găsește *cuvântul* (numele), Tieck formulează *dogma*, iar Wackenroder – adăugăm noi – oferă *aplicarea* practică. Doar prin Hoffmann, împreună cu August Schlegel și Hegel, a fost realizată sinteza. Aici este vorba despre schema tripartită a epocilor *clasică*, *romantică* și *modernă* în evoluția gândirii artistice, în care aceasta din urmă este cuplată cu etapele evolutive ale unei conștiințe religioase: arta clasică își găsește corespondența în mit, cea romantică în creștinism, iar cea modernă într-o întrepătrundere în care religia este artă și arta religie. Acest din urmă sentiment religios „sintetic” își află autentică formă de manifestare în muzica instrumentală pură sau absolută, eliberată de „stigmatel” limbajului, de originea sa vocală sau, mai profund, de sonoritatea naturală și singura capabilă să exprime idei ca vehicule ale spiritului. Ajunsă la un asemenea stadiu al purității prin care se relevă rădăcinile ei ontologice, muzica își atinge stadiul

²³⁸ Dahlhaus, *L’Idée de la musique absolue*, p. 81-82.

²³⁹ *Ibid.*, p. 82.

ultim al desăvârșirii, ajungând la încheierea logică a propriei istorii prin muzica instrumentală pură și genul simfonic. Primii romantici se definesc, astfel, drept martori ai sfârșitului istoriei culturale (și muzicale), iar tot ceea ce le urmează, incluzându-l pe Wagner, ajunge proiectat într-un anistorism postistoric. În această situație, compozitorului nu-i rămâne altceva de făcut decât să reinventeze atât baza, cât și structura unei noi concepții artistice. Cu alte cuvinte, trebuia reinventat și reînceput un alt ciclu, pornind de la o cultură de substanță clasică fundată pe mit. Prin recursul la mit Wagner reușește să reformuleze anistorismul posthegelian și posthoffmannian al propriei situări istorice într-un nou început al culturii muzicale europene. Doar astfel poate fi explicat și înțeles apelul, surprinzător, al lui Wagner la cultura teatrală greacă, model referențial folosit în scopul salvării artei muzicale romantice de la iminența unei eșuări în desuetudinea incoerenței, diformității și disoluției în puerilitatea gustului comun. Ceea ce până la urmă inventează Wagner este opera de artă totală, ca proiecție ideală și determinantă a unei opere de artă, precum și a unei noi culturi a viitorului, însă și în calitate de „filtru” de selecție a unui public de elită – cunoscător sensibil și cultivat, în totalitate devotat idealurilor dramei muzicale, pe care Wagner o concepe ca pe o „arcă a lui Noe”, iar pe el însuși ca pe un erou civilizator, călăuză și salvator în același timp.

Comentariul 5

Privind din secolul XXI înspre creația lui Wagner, nu poate fi evitat un eveniment istoric care l-a absorbit și etalat drept ceva funciarmamente propriu și reprezentativ – ideologia celui de-al treilea Reich.²⁴⁰ Spre deosebire de receptarea lui Wagner până în 1933 (instaurarea naziștilor la putere), este limpede că după 1945 imaginea lui va fi una radical diferită. În ideologia acestui regim (1933-1945) se contopesc indistinct ideea nietzscheeană, puternic distorsionată, a omului superior și teoria voinței de putere; idei precum cele ale lui Houston Stewart Chamberlain (1855-1927), ginere al lui Wagner și autor al volumelor *Das Drama Richard Wagners: Eine*

²⁴⁰ A se vedea Michael H. Kater, *The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich*, New York-Oxford: Oxford University Press, 1997.

Anregung (1892) și *Richard Wagner* (1895), dar și al *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*, un manifest al pangermanismului și, ulterior, al antisemitismului în egală măsură; teoriile rasiale ale lui Arthur Gobineau (1816-1882, prieten cu Wagner), cu ideea superiorității rasei indo-europene; teorii ale unor societăți oculte precum Ahnenerbe (Moștenirea strămoșilor), Thule și Vril, sau gândirea unor ocultiști precum Guido von List (1848-1919); ideile geopolitice ale lui Karl Haushoffer (1869-1946) și, la sfârșitul acestei liste, însă printre primele priorități ideologic-culturale, muzica mitologic-germanică a lui Richard Wagner, însoțită, evident, de wagnerismul fanatic al lui Adolf Hitler. Fără a fi invocat vreodată termenul *arian* și ideea superiorității ariene – pusă în uz doar după moartea compozitorului de Karl Ludwig Schemann (1852-1938), fondatorul Societății Germane Gobineau –, Wagner implică în lucrările lui teoretice celelalte două idei – exemplaritatea artei și culturii germane și un antisemitism văzut prin grila de lectură a celei dintâi.

Ultimul – al cincilea – vehicul al canonicității lui Wagner este ideea *germanității*, o expresie de vârf a unei stări de fapt deja existente și manifestate prin emergența tot mai puternică, mai ales în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, a conceptelor de naționalitate și de stat național. Dintre compozitorii romantici, el este, practic, primul care enunță germanitatea ca valoare intrinsecă a gândirii muzicale și o afirmă drept componentă a crezului său artistic:

Richard Wagner este cel care a conferit cuplajului Bach-Beethoven un accent naționalist. Dacă opera simfonică a lui Beethoven reprezentase mereu pentru Wagner, și chiar de foarte timpuriu, pornind de la Simfonia a noua, chintesența muzicii, în eseul „Was ist Deutsch?” (a cărui parte principală a fost scrisă în 1865, însă nu a fost publicată decât în 1878), Bach a fost alăturat lui Beethoven în calitate de reprezentant al „spiritului german” în „vremuri de restriște”. Formula „Bach și Beethoven”, considerați la origini drept clasici ai pianului, a dat naștere „mitului muzicii germane”, pe care Schönberg, considerându-se moștenitor al lui Bach și Beethoven, încă îl va ilustra în 1923, declarând că descoperirea dodecafoniei ar asigura supremația muzicii germane în continuare pentru mult timp.²⁴¹

În 1850 Wagner publică în revista *Neue Zeitschrift für Musik* textul „Das Judenthum in der Musik”²⁴², semnat cu numele K. Freigedank

²⁴¹ Dahlhaus, *L'Idée de la musique absolue*, p. 106-107.

²⁴² Referitor la problema antisemitismului în Germania secolului al XIX-lea, a se vedea Paul Lawrence Rose, *German Question/Jewish Question: Revolutionary Antisemitism in Germany from Kant to Wagner*, Princeton: Princeton University Press,

(Gândire liberă). Articolul este republicat de abia peste aproape douăzeci de ani, în 1869, într-o formă mult mai extinsă și de această dată purtând numele autentic al autorului. Ideea principală a textului este prezența străină și periculoasă a evreilor în cultura germană. Compozitorii evrei sunt acuzați de mimetism – incapacitatea lor de a produce o muzică autentică –, de la cosmopolitism și de orientarea comercială a lucrărilor lor. Mimetism, cosmopolitism, comercialism – toate trei fiind prezentate ca însușiri ale unei mentalități corupte și incapabile de originalitate. Or, după cum consideră David Conway, atitudinea lui Wagner ar putea fi o reflexie negativă a proliferării în muzica secolului al XIX-lea a compozitorilor evrei.²⁴³

Ambele categorii – germanitatea și iudaismul – nu pot fi nici studiate, nici înțelese decât împreună, alimentându-se una din cealaltă și fiind înrădăcinate adânc în aceeași problemă a identității naționale, atât de populară în Europa celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea. În primul rând, la momentul scrierii primei variante a textului, motivația lui Wagner de a aborda problema iudaismului în muzică nu are la bază altceva decât frustrarea legată de succesul operelor lui Meyerbeer, în opoziție cu propriul statut indecis și cu perspectiva improbabilă de a atinge un succes similar. Chiar dacă montarea operei *Rienzi* în 20 octombrie 1842 la Hofoper din Dresda a fost un succes, iar în ianuarie 1843 este montat și *Olandezul zburător*, un nou început (după propriile lui afirmații – în *Apel către prieteni*), Wagner își pune mari speranțe în următoarea operă – *Tannhäuser* –, prezentată în 19 octombrie 1845 la Dresda, însă cu un efect mult sub așteptările compozitorului. Eșecul reluării pariziene din 13 martie 1861, într-o variantă

1990; id., *Wagner: Race and Revolution*, New Haven: Yale University Press, 1992. Atrag atenția și alte două titluri, de această dată despre legătura între antisemitism și Wagner: Jacob Katz, *The Darker Side of Genius: Richard Wagner's Anti-Semitism*, Hanover-New Hampshire: University Press of New England, 2002, și Milton E. Brener, *Richard Wagner and the Jews*, Jefferson, North Carolina: McFarland and Co., 2005. O concepție care depășește limitele unui discurs analitic prin anumite derapaje agresive amendabile: Philippe Godefroid, *Wagner et le juif errant: une hontologie. Qui est ce qui est allemand? – Donner la mort*, Paris: L'Harmattan, 2014. Și o altă scriere care analizează problema deja într-un context postwagnerian: *Seeing Mahler: Music and the Language of Antisemitism in Fin-de-Siècle Vienna*, Farnham – Burlington: Ashgate, 2010.

²⁴³ Conway, *Jewry in Music*.

adaptată modelului *grand opéra* și cu textul tradus în franceză, a pus capăt oricărei ambiții wagneriene de a cuceri „capitala muzicală a lumii”, de a se stabili acolo, și a determinat acutizarea resentimentelor față de Meyerbeer, fostul lui prieten și protector.

În fapt, o cheie care ar putea explicita una dintre originile „antisemitismului” lui Wagner, dar și, prin recul, ale ideii germanității, ar putea fi celebra frază atribuită lui Hans von Bülow: „*Rienzi* este cea mai bună operă a lui Meyerbeer” (cu referire la montarea din 1842). Apare astfel următoarea întrebare: oare este relația cu Meyerbeer un motiv suficient pentru explicarea antisemitismului lui Wagner? Întrebarea apare cu atât mai relevantă cu cât contextul în care tânărul Wagner încearcă să pătrundă este unul extraordinar de complex ca diversitate conceptuală, cu o spectaculoasă proliferare a compozitorilor evrei, el însuși primind înțelegerea și suportul unuia dintre cei mai apreciați și cunoscuți dintre aceștia, Meyerbeer. Până în 1849, moment în care Wagner devine relativ cunoscut și în afara Germaniei, câmpul practicii operistice europene este deja destul de dens populat cu lucrări devenite constante repertoriale: Giacomo Meyerbeer (aproximativ nouăsprezece opere) – cu succese internaționale precum *Robert le diable* (1831), *Les Huguenots* (1836), *Le Prophète* (1849) și *L’africaine* (1865), François-Adrien Boieldieu (1775-1834) (aproximativ treizeci și cinci de opere) – *La dame blanche* (1825), Daniel François Esprit Auber (1782-1871) (aproximativ patruzeci și trei de opere) – *La muette de Portici* (1828) și *Fra Diavolo* (1830), Giuseppe Verdi (douăzeci și șapte de opere) – *Les vêpres siciliennes* (1855), Fromental Halévy (1799-1862) (peste patruzeci de opere) – *La juive* (1835), toate acestea realizate prin participarea libretistului Eugène Scribe.²⁴⁴ În ochii lui Wagner, avid după afirmare, o astfel de imagine nu putea să nu arate ca o invitație incitantă și seducătoare din cel puțin trei considerente: orașul în care viața operistică europeană în acea perioadă – anii ’30-’40 ai secolului al XIX-lea – deborda în sensul propriu al cuvântului era Parisul; genul cel mai practicat și popular era *grand opéra*, iar un model de urmat în sensul afirmării era Giacomo Meyerbeer, născut ca și Wagner în Germania, însă afirmat în Franța, la Paris, cu lucrări scrise anume în genul *grand opéra*. Atracția lui Wagner pentru cel mai dinamic spațiu al vieții muzicale europene ar putea fi

²⁴⁴ Martin Geck, *Richard Wagner: A Life in Music*, Chicago: University of Chicago Press, 2013, p. 32.

explicată și prin situația care domnea în cultura muzicală germană, una care nu ar fi putut concura cu spațiul muzical francez. După cum observă David Conway:

În al doilea sfert al secolului al XIX-lea existau doi compozitori remarcabili, cu o solidă reputație în fiecare capitală europeană: Giacomo Meyerbeer (1791-1864) și Felix Mendelssohn (1809-'47). Ambii erau evrei. Dintre contemporanii lor, Robert Schumann (1810-'56) era relativ puțin cunoscut în afara țărilor germanofone; Wagner (1813-'83) înainte de 1849 era, de asemenea, virtualmente necunoscut [...] Niciun alt muzician german – nativ sau evreu –, oricât de popular, nu se apropia de statutul lui Mendelssohn și Meyerbeer. Doar un singur compozitor „modern” al perioadei comparabil ca renume și geniu, Carl Maria von Weber, murise la Londra, neavând nici 40 de ani, în 1826. Marele geniu al lui Schubert (1797-1828), excepând nucleul repertorial al liedurilor lui, rămăsese nerecunoscut în afara Vienei până în a doua jumătate a secolului. [...] Doar dacă este inclusă atitudinea contorsionistă a maghiarului Franz Liszt (1811-'86), capelmaistru la Weimar din 1842 până 1861, considerat german, ar fi cineva a cărui înzestrare muzicală și faimă puse împreună ar egala-o pe aceea a celor doi evrei între 1830 și 1850”.²⁴⁵

Încercarea de a-l contacta în 1836 pe Scribe și a-i prezenta concepția operei *Die hohe Braut* eșuează, iar următorul pas este întreprins în 1839, atunci când, pe 20 august, Wagner îi cunoaște pe Meyerbeer și pe Ignaz Moscheles, două vedete ale vieții muzicale europene aflate într-un sejur la Boulogne. Relația se dezvoltă benefic pentru Wagner, iar modul în care acesta își manifestă afecțiunea față de viitorul lui protector capătă accente patetice incompatibile cu viitoarea lui imagine canonică de „demiurg” al muzicii germane:

Nu se mai pune problema unui ajutor [...] Am ajuns pe punctul de a mă vinde în scopul de a obține un ajutor în sensul cel mai material al cuvântului. Dar capul și inima nu-mi mai aparțin – ele sunt proprietatea ta, stăpâne –, ceea ce îmi mai rămâne sunt cele două mâini ale mele – nu ai dori să te folosești de ele? – Îmi dau seama că trebuie să devin sclavul tău, trup și suflet, în scopul de a-mi procura hrană și putere pentru munca mea, prin care într-o bună zi îmi voi exprima recunoștința. Voi fi un sclav loial și cinstit... Prin urmare, cumpără-mă, domnule... Proprietatea ta: Richard Wagner.²⁴⁶

²⁴⁵ Conway, *Jewry in Music*, p. 143.

²⁴⁶ Din scrisoarea lui Wagner pentru Meyerbeer din 3 mai 1840, în S. Spencer and B. Millington (eds.): *Selected Letters of Richard Wagner*, London – Melbourne: J. M. Dent and Sons, 1987, p. 68-69.

Doi ani mai târziu, în 1841, Wagner își reconfirmă atitudinea în eseu „Über den Standpunkt der Musik Meyerbeer”²⁴⁷, trimițând textul „stăpânului” său, pe care îl glorifică pentru puterea lui de a doborî barierele prejudecăților naționale, pentru cucerirea Italiei și Franței, dar și pentru sângele german pur și cast care îi curge prin vene (*sic!*).²⁴⁸ Și Wagner primește ajutorul scontat, la fel cum l-a primit, unul mai consistent, și tânărul Berlioz. Astfel, Meyerbeer contribuie la montarea operei *Rienzi* (20 octombrie 1842, Dresda), a cărei partitură o parcurge, descoperind trăsături ale propriei concepții în această lucrare a unui tânăr talentat din noua generație de compozitori. *Olandezul zburător* (2 ianuarie 1843, Dresda) urma, prin intervenția aceluiași Meyerbeer, să fie montată la Berlin, însă proiectul a fost anulat, iar montarea mutată la Dresda, unde, în urma unei receptări favorabile, Wagner devine capelmaistru. Opera *Tannhäuser* (19 octombrie 1845, Dresda, și 13 martie 1861, Paris) este al treilea proiect ambițios al compozitorului, eșuat însă chiar la prima montare, iar reluarea după șaisprezece ani la Paris sucombă de-a dreptul în penibil.

Cu toate acestea, este vizibil faptul că primele trei opere ale canonului *Bayreuth* sunt concepute după modelul *grand opéra*, ceea ce oglindește orientarea lui Wagner înspre spațiul francez, drept model servind chiar operele lui Meyerbeer. Această influență se va lăsa resimțită în mai multe lucrări ulterioare ale lui Wagner – *Maeștrii cântăreți* (actul III din *Hughenoții* pentru actul II din *Maeștrii*) sau *Amurgul zeilor* (incendiul din final și incendiul din actul V din *Profetul*) – ca adoptare sau respingere a prezenței lui Meyerbeer, inclusiv până și în *Parsifal* (dansul fetelor-flori din Actul II ca analogie a dansului călugărițelor-fantome din actul III din *Robert diavolul*).

²⁴⁷ Este interesant de constatat reacția lui Meyerbeer la atacurile ulterioare ale lui Wagner: „Am fost, în plus, profund demoralizat de vestea de la Burguis că Richard Wagner m-a atacat vehement în noua lui carte despre viitorul operei. Ulterior am găsit manuscrisul eseului scris de mâna aceluiași Richard Wagner (zece ani mai devreme), pe care mi l-a dat atunci pentru publicare, și în care el mă laudă într-un mod extravagant” (însemnare din ziua de luni, 24 noiembrie 1851), în Giacomo Meyerbeer, *The Diaries of Giacomo Meyerbeer: The years of celebrity, 1850-1856*, Madison, New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 2002, p. 120.

²⁴⁸ Jennifer Jackson, *Giacomo Meyerbeer: Reputation Without Cause? A Composer and His Critics*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing, 2011, p. 157.

În 1850, în urma unui succes fulminant al operei *Le Prophète* (16 aprilie 1849) a lui Meyerbeer, Wagner publică infamul pamflet „Das Judentum in der Musik”, iar în scrisoarea către Liszt din 18 aprilie 1851 el afișează o atitudine diferită în comparație cu scrisoarea din 3 mai 1840, mărturisindu-i prietenului său dezgustul împins peste orice limită față de Meyerbeer. Până la urmă, atât de wagnerienele categorii precum *drama muzicală*, *festivalul* și *canonul Bayreuth*, urmat de (pan)germanismul funciar și triumfător, se relevă ca analogii decompensate la *grand opéra*, inaccesibilul Paris, cu dureroasele eșecuri în tentativa de a-l cuceri și a se stabili acolo, și la iudaismul triumfător al lui Meyerbeer, o proiecție deziderativă până la urmă realizată a lui Wagner.

Dintr-un alt punct de vedere, relația Wagner-Meyerbeer este văzută prin cuplajul Mozart (Wagner)-Salieri (Meyerbeer), austriacul (germanul) nativ în opoziție cu italianul (evreul) apatrid, cu atât mai mult că tânărul Meyerbeer a și studiat cu presupusul rival mozartian. Astfel se deschide calea pentru construirea unor opoziții mai puternice, mai profunde și chiar surprinzătoare în sens psihanalitic în chiar creația wagneriană. Atât Theodor W. Adorno²⁴⁹, cât și Robert W. Gutman²⁵⁰ postulează opoziția iudaic-german chiar în operele wagneriene. Imaginea evreului se concentrează în personajele Mime (*Aurul Rinului*, prima operă a *Tetralogiei*), Sixtus Bekmesser (*Maestrii cântăreți*) și Klingsor (*Parsifal*), toate trei fiind întrupări ale grotescului, caricaturi ale fenotipului iudaic.²⁵¹ În opo-

²⁴⁹ Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1952.

²⁵⁰ Robert W. Gutman, *Richard Wagner: The Man, His Mind, and His Music*, New York: Harcourt, Brace & World, 1968.

²⁵¹ După cum observă Mark A. Weiner în *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1997), descrierea pe care Wagner o face personajului Mime în varianta inițială a textului la *Siegfried* se aseamănă în linii generale cu imaginea compozitorului însuși: „Este mic și îndoit, oarecum deformat și cotonog. Capul este anormal de mare, fața are o culoare închisă cenușie și încrețită, cu ochii mici și pătrunzători [...]” (p. 6). O astfel de asemănare venea, evident, în contradicție flagrantă cu imaginea total diferită pe care compozitorul o avea despre el însuși: „Wagner deseori se ipostazia ca un prometeic, un geniu romantic creând lucrări originale dintr-un vid, scrierile sale teoretice și dramele muzicale bazate astfel includeau într-un mod vizibil acele imagini ale corpului care făceau parte din imaginarul culturii în care a trăit și la care a dorit să se raporteze” (p. 8). Ulterior, întreg fragmentul cu descrierea personajului Mime a fost eliminat din varianta finală a textului *Tetralogiei*. Iar după cum

ziție se situează imaginile unor ființe evident idealizate, prin care era formulat fenotipul germanic:

Nu-i de mirare că Volsungii, Walther von Stolzing și Parsifal – care reprezintă comunitatea germană în *Inelul, Maeștrii cântăreți din Nürnberg* și ultima dramă muzicală a lui Wagner – sunt atât de exagerat prezentați ca explodând de sănătate, de exuberanță tinerească și de o frumusețe blondă cu ochi albaștri; ei sunt imaginea deziderativă a Sinelui, concepută pentru a contracara această atât de familiară parte a identității fizice (și psihice) a lui Wagner însuși, pe care atât de categoric a refuzat s-o recunoască ca pe a lui însuși – o identitate fizică care în imaginația antisemită a secolului al XIX-lea se apropia pericolos de aproape de cea a evreului.²⁵²

S-ar putea afirma că singura consecință determinantă a atitudinii lui Wagner față de Meyerbeer, dar și a pretinselor critici aduse iudaismului în muzică, a fost, deloc paradoxal, creșterea interesului față de operele celui din urmă, compozitor ale cărui lucrări au dominat scena lirică pariziană și europeană pe întreaga durată a vieții lui Wagner. Nu în ultimul rând, merită menționat faptul că singurul succesor legitim, care a dus principiile gândirii muzicale wagneriene înspre finalitatea lor logică, a fost nimeni altul decât evreul Arnold Schönberg, compozitor care a dus la împlinire ceea ce s-a dovedit a fi ceea ce Wagner însuși imaginase în 1849 drept *Zukunftsmusik* – opera de artă a viitorului. A unui viitor modernist.

Comentariul 6

Puterea înrâuririi exercitate de Wagner asupra compozitorilor contemporani cu el, dar mai ales asupra următoarelor generații de muzicieni a fost una incalculabilă și ar putea fi considerată pe bună dreptate drept un ultim – al șaselea – și decisiv vehicul canonic.²⁵³ Acesta explică amplificarea continuă în timp a imaginii lui Wagner, o „melodie infinită” a personalității și gândirii compozitorului, pe care el și-a asigurat-o până și după dispariția fizică, astfel fiind asi-

observă în continuare autorul: „Dacă Adorno are dreptate, incidentul ilustrează ambele posibile afinități secrete ale lui Wagner cu propria lui imagine a evreilor – teama lui mascată privind propria paternitate și natura identității sale genetice și chiar artistice, și dorința sa violentă de a renega o astfel de afinitate” (p. 6)

²⁵² Weiner, *Richard Wagner*, p. 11.

²⁵³ Pentru o analiză detaliată a influenței wagneriene, a se vedea Michael Saffle, *Richard Wagner: A Guide to Research*, New York-London: Routledge, 2002.

gurată și persistența muzicii lui, în pofida unei alternanțe rapide de conjuncturi social-politice în secolul al XX-lea. Fetișizarea muzicii wagneriene pe durata atât de scurtă a celui de al Treilea Reich german „de o mie de ani” reprezintă în acest sens un exemplu de vârf.

Într-un alt sens, creația lui Wagner se impune drept o ultimă culme a romantismului muzical european (și austro-german), care îi duce înspre ultimele consecințe potențialul generativ estetic și ideologic, la începutul „amurgului”²⁵⁴ său, și produce un colaps general manifestat ca dispersie într-o constelație de concepții, curente și orientări stilistice aparent eterogene. Sensul acestei împrăstieri a romantismului în fragmente disparate este însă unul de *continuitate*, deoarece înseși posibilitățile de a formula viziuni deja de substanță modernistă sunt alimentate din resursele moștenirii wagneriene: simbolismul impresionist francez (Debussy), verismul italian (Puccini, „cel mai bun discipol italian al lui Wagner”²⁵⁵) și cea mai adecvată realizare a învățămintelor wagneriene – atonalismul austriac (Schönberg). Această trinomie este, evident, una simplistă, deoarece despre imaginea lui Wagner în perioada imediat următoare anului 1883 (când are loc decesul compozitorului) se poate vorbi doar în termeni de „nori” de evenimente, fapte, titluri de lucrări, nume de compozitori, interpreți, muzicologi și ziariști sau, cu alte cuvinte, în termenii unui „wagnerocentrism” paneuropean incomparabil mai amplu și intens decât „beethovenocentrismul” cultivat de primii romantici. Modernismul ia naștere din „efluviile” unui wagnerism proliferant și cu adevărat „viral” în mai toate țările europene incluse în circuitul activ al vieții muzicale la sfârșitul secolului al XIX-lea. Efectele acestei „wagneropatii” sau „wagnerite”, așa cum a identificat-o dra-

²⁵⁴ Titlul penultimei drame wagneriene – *Götterdämmerung* [Amurgul zeilor] – este un final escatologic atât al *Tetralogiei*, cât și, prin extrapolare, împreună cu *Parsifal*, al întregului romantism. Un cataclism purificator și un erou creștin sunt două trimiteri suficiente la escatologia creștină a sfârșitului lumii, preluată într-un mod răsturnat în imaginea marxistă a victoriei proletariatului (ateu) și a viitorului luminos (comunist). Varianta wagneriană, ca anticipare vizionară de substanță artistică-filosofică a unui sfârșit de ciclu cultural, se înscrie și ea în acest „trend”. Termenul *escatologie* își găsește mai multe forme sinonimice în titluri aparținând lui Oswald Spengler (1880-1936) – *Untergang des Abendlandes* (1918), Johan Huizinga (1872-1945) – *Herfsttij der Middeleeuwen* (1919) sau, deja în postmodernitate, la Francis Fukuyama (1952) – *The End of History and the Last Man* (1992).

²⁵⁵ Julian Budden, *Wagnerian Tendencies in Italian Opera*, in Nigel Fortune (ed.), *Music and Theatre: Essays in Honour of Winton Dean*, Cambridge – New York: Cambridge University Press, 1987, p. 299-332, *apud* Saffle, *Richard Wagner*, 2002.

maturgul irlandez George Bernard Shaw (1856-1950) în chiar titlul unui text, „The Perfect Wagnerite: A Commentary on Nibelung's Ring” (1898), au fost cel mai vizibile în Germania și Franța, eternii rivali și dușmani, mai ales în plan cultural.

În spațiul germanic, înrâurirea wagneriană este cea mai puternică, admiratorii și emulii orientându-se înspre fructificarea fie a constituentului simfonic, fie a celui dramatic-operistic. Este vorba, mai întâi, despre Anton Bruckner (cu celebra parte a II-a, marșul funerar la moartea lui Wagner, din Simfonia a VII-a), Hugo Wolf, Gustav Mahler, Hans Erich Pfitzner, cu drama muzicală *Der arme Heinrich* (1895) și *Die Rose vom Liebesgarten* (1901), Richard Strauss, cu ambele componente fructificate în poeme simfonice și simfonii, dar și în operele *Guntram* (op. 25, 1894) și în parodia *Feuersnot* (op. 50, 1901), dar mai ales în *Salomé* (op. 54, 1905) și *Electra* (op. 58, 1909), Arnold Schönberg, cu sextetul (în fapt, un dublu trio de corzi) *Verklärte Nacht* (op. 4, 1899), poemul simfonic *Pelléas und Mélisande* (op. 5, 1903/1905), operele *Erwartung* (op. 17, 1909/1924) și *Die Glückliche Hand* (op. 18, 1910-'13/1924), cu un puternic ecou în *Wozzeck* (1914-'22/1925) și *Lulu* (1929-'35/1937) de Alban Berg, precum și cu unul tardiv, deja postmodern, la Hans Werner Henze (1926-2012), în preludiul *Tristan* (1975), pentru pian, bandă magnetică și orchestră, unde în afară de partida Isoldei, înregistrată pe bandă, compozitorul implică citate din Brahms și Chopin.

Revenirea (în special postumă) victorioasă a lui Wagner în spațiul muzical francez poate fi înțeleasă și ca o „răzbunare”, atât pe tradiția *grand opéra* – Cherubini, Spontini, Auber, Halévy –, cât și mai ales pe Meyerbeer, obturat de „invazia” wagneriană în muzica franceză (începând cu anii '60 ai secolului al XIX-lea), dar și „epurat” deja de „jdanoviști” naști. Sub înrâurirea wagneriană nimesc compozitori ca Cézair Franck (1822-1890), cu poemul simfonic *Les Éolides* (1876), Ernest Reyer (1823-1909), cu opera *Sigurd* (1884-'85), Ernest Chausson (1855-1899), cu opera *Le Roi Arthus* (1866-'95/1903) și *Poème de l'amour et de la mer*, op. 19, pentru voce și orchestră (1882-'92), Emmanuel Chabrier (1841-1894), cu opera *Gwendoline* (1886) și cadrilul (parodic) pentru pian la patru mâini pe teme din *Tristan* intitulat *Souvenir de Munich* (1885-1886), cu o continuare prin fantezia în formă de cadril pentru pian, pe teme din *Inelul Nibelungilor*, *Souvenir de Bayreuth* (1888) aparținând lui Gabriel Fauré (1845-1924) și André Messager (1853-1929), Vincent

d'Indy (1851-1931), cu opera *Fervaal*, op. 40 (1889-'95) și „action musicale en deux actes” *L'Étranger* (1896-1901) („o fantomă fără vas”, după spusele criticului muzical francez Jean-Charles Hoffelé), Alfred Bruneau (1857-1934), cu opera *Le Rêve* (1891), Gustave Charpentier (1860-1956), cu opera *Louise* (1900). Chiar dacă explicit antiwagneriană, opera *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy este o consecință a „iradierii” wagneriene, iar efectele tardive ajung până la Maurice Ravel (1875-1937), în *Daphnis et Chloé* (1909-1912), *L'Enfant et les sortilèges* (1920-'25), cu aluzii la *Parsifal* în *Passacaglia* din Trioul cu pian (1914). Din 1881 (până în 1897) încep *Concertele Lamoureux*, care au contribuit într-o măsură decisivă la popularizarea lui Wagner în Franța și unde, cu implicarea lui Vincent d'Indy și sub bagheta lui Charles Lamoureux (1834-1899), sunt montate opera *Lohengrin* și ulterior drama *Tristan și Isolda*.

Ar fi de remarcat textul lui Vincent d'Indy – *R. Wagner et son influence sur l'art musical français* (Paris: Delagrave, 1930), dar și fondarea în februarie 1885 a revistei *La revue wagnérienne* de către Édouard Dujardin (1861-1949), muzicologul Théodore de Wyzewa (1863-1917) și aristocratul englez germanofil Houston Stewart Chamberlaine (ginerile lui Wagner). În doar trei ani de existență – 1885-1888 –, revista adună texte semnate de Stéphane Mallarmé (1842-1898), Paul Verlaine (1844-1896), Algernon Charles Swinburne (1837-1909) sau de criticul și traducătorul belgian Victor Wilder (1835-1892), realizator al translării tuturor operelor wagneriene în franceză, începând cu *Lohengrin*, preferate de Cosima Wagner altora deja existente (de Charles-Louis-Étienne-Nuitter sau de Alfred Ernst).

Ultimul cuvânt l-au avut de spus totuși interpreții, iar creația lui Wagner a fost propagată prin intermediul unei întregi „armate” de dirijori, începând chiar cu Franz Liszt și continuând cu Hans von Bülow, Hermann Levi (1839-1900) – dirijorul primei montări a misterului *Parsifal* la Bayreuth în 1882 – Hans Richter (1843-1916), Artur Nikisch (1855-1922), Felix Mottl (1856-1911), Karl Muck (1859-1940), Felix Weingartner (1863-1942), Richard Strauss (1864-1949), Arturo Toscanini (1867-1957), Bruno Walter (1876-1962), Otto Klemperer (1885-1973), Hans Knappertsbusch (1888-1965), Erich Kleiber (1890-1956), Karl Böhm (1894-1981).²⁵⁶

²⁵⁶ A se vedea în acest sens Jonathan Brown, *Great Wagner Conductors: a listener's companion*, Canberra: Parrot Press, 2012.

Concluzia privind canonul romantismului muzical european o formulează Gustav Mahler în scrisoarea din vara anului 1904 către tânăra lui soție: „Acum sunt focalizat pe Beethoven. Există doar el și Richard – și după ei, nimeni. Reține asta!”²⁵⁷ Și de parcă nu ar fi fost suficient, ideea este amplificată prin lărgirea binomului canonic prin includerea unui al treilea constituent: „Genii ca Beethoven, de un asemenea fel atât de sublim și universal, există doar doi sau trei printre milioane. Dintre poeții și compozitorii timpurilor mai recente eu pot numi, probabil, doar trei: Shakespeare, Beethoven și Wagner”.²⁵⁸

Din viața și activitatea lui Wagner, esențializate în imaginea celor șase *vehicule canonice*, istoria reține doar cinci, refuzându-l pe al șaselea – germanitatea zgomotos triumfătoare, însă găunoasă –, deoarece Wagner se lansează cu ajutorul personal și financiar al unui evreu, Giacomo Meyerbeer, ultima operă – *Parsifal* – îi este dirijată de un alt evreu, Hermann Levi, prieten apropiat al compozitorului, concluzia canonizantă o formulează un evreu – wagnerianul Gustav Mahler –, iar autenticul moștenitor care i-a înțeles cu adevărat arta și i-a fructificat potențialul a fost tot un evreu, ultima bornă canonică a muzicii europene – Arnold Schönberg.

²⁵⁷ Alma Mahler, *Memoirs and Letters*, ed. Donald Mitchell și Knud Martner, London: Cardinal, 1990, p. 239.

²⁵⁸ Natalie Bauer-Lechner, *Recollections of Gustav Mahler*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, p. 29-39.

A șaptea ipoteză. Schönberg și inventarea modernismului muzical

VALOAREA PROIECTULUI LUI WAGNER S-A concretizat, poate, nu atât prin entuziasmul pe care-l trezea în rândul admiratorilor contemporani lui, cât mai degrabă prin reacțiile postume, manifestate în cel puțin două direcții:

- (a) amplificarea algoritmului wagnerian: armonia hipercromatizată și principiul tonalității extinse în gândirea muzicală a lui Gustav Mahler; concepția melodiei infinite, augmentată până la ideea continuității perpetue – melodia infinită a armoniei sau contrapunctului, ca în simfoniile lui Anton Bruckner; hiperexpresivitatea – poemele simfonice ale lui Richard Strauss sau lucrările timpurii ale lui Arnold Schönberg (sextetul de corzi *Verklärte Nacht*, op. 4, și poemul simfonic *Pelléas und Mélisande*, op. 5), având consecințe în cadrul curentului postromantic;
- (b) contestarea acestui algoritm, fapt concretizat într-o impresionantă varietate de modele: apariția curentului verist în muzica italiană de operă (Leoncavallo, Mascagni și Puccini), opera realistă franceză (Bizet), curentele impresionist și simbolist (Debussy) și cea mai puternic articulată tendință contestatară, mutația spre atonalism și, ulterior, dodecafonie și serialism în creația lui Schönberg.

Multitudinea concepțiilor postwagneriene a însemnat instaurarea unei stări de fapt pe care o putem defini stilistic drept dispersie. Tendința recanonizantă a putut fi relevată în toată amploarea ei, marcând atât despărțirea definitivă, într-un prim moment, de trecutul romantic (în special de cel wagnerian) și de tot secolul al XIX-lea, în tot ceea ce a însemnat el în planul organizării limbajului muzical (în special ca sistem tonal-funcțional) și al expresiei (imaginarul

romantic afectiv), cât și formularea unei atitudini artistice marcante pentru tot secolul al XX-lea – spiritul și, implicit, ideologia avangardistă, căutarea unor noi soluții în ceea ce privește limbajul și expresia, discursul și structura, toate în scopul identificării unor noi mijloace pentru a exprima noi conținuturi. Articulându-se la început drept atitudine recanonizantă (*Kammersymphonie* nr. 1, op. 9, 1906, și *Fünf Orchesterstücke*, op. 16, 1909), „revoluția” proclamată și înfăptuită de Schönberg se impune până la urmă drept un următor canon, definind astfel căile de dezvoltare ale muzicii secolului al XX-lea. „Cazul Schönberg” reprezintă, poate, ultima tentativă de recanonizare, ca semn al unei angajări militante în problema schimbării de paradigmă.

Modelul atitudinii schönbergiene, un caz de revoluție muzicală pentru eliberarea de sub „totalitarismul” tonalității romantice, declanșează o serie întreagă de revoluții al căror scop era eliberarea sonorului de sub presiunea coercitivă a canonului (tradițional, clasic, tonal-funcțional etc.), deja de mult uzat moral și depășit de starea de fapt în lumea reală și în conștiința colectivă. Această situație o putem considera în termenii celei de a doua dispersii (după aceea postwagneriană), ulterior devenind tot mai vizibil faptul că în contextul modernismului schönbergian (perioada de timp cuprinsă între anii de viață ai compozitorului) s-au manifestat și impus tendințe precum industrialismul (Prokofiev-Mosolov), mașinismul (Honegger), imaginile barbariei (Stravinski-Bartók-Șostakovici), proliferând neonostalgicul sub formele neomodalismului (Bartók-Kodály) și neoclasicismului modernist (Hindemith-Orff-Prokofiev), dar și bruitismul (Varèse), fiecare dintre aceste tendințe deținând ca acte de identitate propriile programe ideologice și estetice, în calitatea lor de dovezi legitimizează și declarații de intenții.

În același timp, Igor Stravinski oferă un model diferit de cel schönbergian, întreaga lui creație prezentându-se drept una pluricanonică sau, altfel spus, pluristilistică, aici fiind vorba despre asumarea creativă a unei succesiuni de concepții atât de ordin tehnic (modalism, atonalism, serialism-pointilism), cât și de ordin estetic, plaja subiectelor abordate prezentându-se drept una extrem de diferențiată (ancestralitatea și basmele rusești, clasicitatea greacă, imaginarul jazzului afro-american). Iar aceste concepții se prezintă drept „ministiluri” (sau perioade, în termenii creației lui Picasso) constitutive stilului stravinskian.

Problematica acestui context (modernist) determină o următoare treaptă a diferențierii, care scoate în evidență stringența ideii de recanonizare drept constantă referențială. Reprezentative în acest sens sunt alegerile făcute de Schönberg și Stravinski.²⁵⁹ În cazul ambilor compozitori este vorba despre o atitudine avangardistă, o nouă formulă artistică de a fi la zi, în actualitate, în egală măsură explorare și experiment. Această valență explorativă, având sensul de îndepărtare și chiar de rupere de tradiția (canonică), o înfăptuiește Schönberg prin opțiunea univocă pentru atonalism-dodecafonie-serialism, în calitatea lor de concepții noi, diferite de cea tonal-funcțională, concepții pe care compozitorul și le asumă, le prezintă și le dorește, dincolo de orice noutate, drept baze ale unei noi tradiții. Stravinski se prezintă mai degrabă prin semnificația experimentalistă, întreaga lui operă articulându-se sub egida acestei metamorfozări controlate. De aici pornește, practic, aventura avangardistă, definind într-o bună măsură identitatea practicilor artistice muzicale pe aproape întreaga întindere temporală a secolului al XX-lea.

Etaplele modernismului muzical sunt trei la număr, iar ca borne sau limite ale acestora se impun cele două războaie mondiale (1914-1918 și 1939-1945).

Prima etapă a modernismului muzical se articulează pornind de la sfârșitul dispersiei romantismului (finele secolului al XIX-lea, care include și perioada postromantică a lui Schönberg), relevante fiind semnificațiile nonclasice (ca spirit și ideologie) și nonnostalgice (neoclasice), începând cu a doua etapă, atonală, a creației lui Schönberg și cea a lui Debussy. Se impune aici o diferențiere și desprindere clară mai ales în sens estetic, luând în considerare și faptul că, paralel cu formularea concepției atonale de către Schönberg, el nu este singurul care încearcă formularea unui nou canon. Este vorba despre *Manifestul futurismului* (al italianului Filippo Tommaso Marinetti), consfințind mai degrabă o „nostalgie” pentru viitor, text publicat în 1909 (în același an fiind scrise de Schönberg op. 11 și op. 16, ca declarație a intențiilor sale creatoare), dar și despre Luigi Russolo, care în 1913 prezintă lumii artistice propriul său manifest – *L'Arte dei Rumori* – al artei

²⁵⁹ Nu întâmplător, chiar aceste două personalități au fost selectate ca fiind reprezentative de Theodor W. Adorno în concepția lui (expusă în *Philosophie der neuen Musik*, 1949) a muzicii noi.

bruitiste. În paralel cu Schönberg și concepția lui „fundamentalist-ortodoxă”, se impune o orientare protoexperimentalistă: italianul Luigi Russolo, americanul Charles Ives, francezul Erik Satie, rusul Aleksandr Mosolov etc.

Moartea lui Debussy în 1918 marchează începutul celei de a doua etape, tot atunci luând sfârșit Primul Război Mondial. În cadrul acesteia (cu începutul datând în 1916 și pornind din Zürich, Elveția) ia naștere curentul dada, cu influențe multiple în cadrul avangardelor interbelice. Este perioada în care spiritul avangardist se impune ca determinantă ideologică și estetică, situându-se între atitudinea antiimpresionistă formulată de Grupul celor Șase (*Les Six*) și „ready-made”-urile lui Marcel Duchamp. În această perioadă proliferază ideologia atonal-dodecafonică, de această dată sub titulatura *a doua școală vieneză* (lui Schönberg fiindu-i alăturate numele celor doi elevi ai săi, Alban Berg și Anton Webern).

Începutul celei de a treia etape este marcată de moartea lui Anton Webern (15 septembrie 1945), iar sub umbrela titulaturii de avangarde postbelice (adică începând cu 1946, când debutează *Ferienkurse* de la Darmstadt) se impun compozitori precum Pierre Boulez, Luigi Nono și Karlheinz Stockhausen, în calitate de continuatori ai canonului serial, dus de aceștia înspre consecințele sale ultime – serialismul integral, cunoscut și sub numele de panserialism. În cadrul aceluiași filon atonal, însă ca orientare separată de cea serială, evoluează orientarea experimentalistă – Pierre Schaeffer (muzica concretă sau acusmatică), Milton Babbitt sau același Stockhausen (muzica electronică), precum și fenomenul pe care l-am putea numi avangardism experimental de reacție (la abuzurile panserialismului): aleatorismul lui John Cage și Lutoslawski, muzica stocastică a lui Iannis Xenakis, gândirea micropolifonică a lui Ligeti, sonoristica noii școli poloneze – Penderecki și Sierocki – și muzica minimalistă a compozitorilor grupului format din Philip Glass, Terry Riley, La Monte (Thornton) Young și Steve Reich.

A treia etapă a modernismului muzical debordează printr-o efervescență de concepții, modele stilistice, figuri de compozitori și o autentică atmosferă de „renaștere” muzicală. În acest context, problema canonului își pierde treptat din actualitate, devenind foarte clar că însuși contextul cultural-artistic se

articulează după legități care presupun o mult mai mare permisivitate și toleranță și, în același timp, dau dovadă de o mult mai mare putere de absorbție a unor noi concepții și modele de gândire muzicală.

Filonul muzicii tributare persistă, situându-se în opoziție față de filonul atonal, perpetuând imaginea unei atitudini clasicizante printr-o simptomatologie dispersată între mai multe concepții componistice: modalismul, ca semn al arhaicului – la Béla Bartók și Igor Stravinski, dar și într-o nouă abordare a imaginilor sacralului la Olivier Messiaen sau prezența intens mediată a clasicității la Serghei Prokofiev, Paul Hindemith, Francis Poulenc, Benjamin Britten și Dmitri Șostakovici. Deși consistentă în conținuturile sale și bucurându-se de o constantă popularitate, această tradiție trăiește stingerea treptată a reprezentanților săi marcanți: Bartók (în 1945), Richard Strauss (în 1949), Prokofiev (în 1953), Enescu (în 1955), Vaughan Williams (în 1958). Își continuă activitatea Hindemith (moare în 1963), Șostakovici (în 1975) și Britten (în 1976), iar Messiaen, coleg de generație cu Boulez și Cage, atinge începutul anilor '90 (decedat în 1992). Arvo Pärt (n. 1933), Michael Tippett (1905-1998) și Alfred Schnittke (1934-1998) pot fi considerați continuatori ai acestei atitudini conceptuale. Fără a se fi revendicat direct de la tradiția clasică a secolului al XIX-lea, compozitorii moderați rămân tributari concepției clasicizante printr-o sumă de parametri caracteristici ai acesteia: „în primul rând, distincția între consonanță și disonanță [...], în al doilea rând, prezența identificabilă a stărilor motivică sau tematică și a elaborării; și al treilea rând, utilizarea consistentă a regularității metrice și ritmice”.²⁶⁰

Fiecare dintre tendințele menționate mai sus reprezintă un cvasi- sau microcanon în sine, oferind în egală măsură posibilități (concepții, tehnici, mijloace) pentru procesele de fuziune sau conservare în atitudini puriste. Ultima fază a acestui din urmă avangardism cunoaște generalizarea atitudinii experimentaliste (școala minimalistă), dar și o continuă implozie a atitudinii moderate, prin polistilismul lui Alfred Schnittke.

²⁶⁰ Arnold Whittall, *Individualism and Accessibility: the Moderate Mainstream, 1945-1975*, in Nicholas Cook și Anthony Pople (ed.), *The Cambridge History of Twentieth Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 370.

Comentariul 1

Pentru tânărul Schönberg, muzica lui Wagner, în special opera *Tristan și Isolda*, constituie, ca și mai târziu pentru Ernst Kurth, un indiscutabil referent canonic al romantismului. Figura lui Wagner stă drept „efigie” referențială în două situații postume, ambele indicându-l direct și implicându-l pe Schönberg drept un posibil succesor canonic al lui Wagner, cel puțin între limitele spațiului austro-german – pe latura asimilării teoretice: Schönberg-Kurth; pe latura componistică: Schönberg-Debussy. Făcând o permutare temporală, s-ar putea afirma că Schönberg își formulează concepția atonală pornind de la titlul celebrei monografii a lui Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan”* (1920), titlul fiind o formulare exactă a referinței conceptuale care i-a servit lui Schönberg drept declanșator pentru inventarea sau, mai precis, deducția atonalismului ca nou sistem de organizare tonală. În cel de-al doilea caz, Schönberg și Debussy se întâlnesc prin piesa lui Maeterlinck – drama *Pelléas et Mélisande* (1892/1893). Într-o perioadă de nouă ani – din 1893 până în 1902 (anul primei montări scenice) –, Debussy produce o operă, pe când Schönberg definitivează doar într-un singur an – din 1902 până în 1903 – un poem simfonic, cu o primă audiție în 1905.²⁶¹

Chiar dacă ambii compozitori sunt la origine „wagneromani”, lucrările lor se diferențiază radical. Aflat la sfârșitul primei sale perioade de creație, postromantică, Schönberg scrie o muzică tributară sau, la limită, mimetică, vizând atât modelul Mahler, cât și, mai ales, modelul limbajului specific tristanian. Debussy, din contră, păstrează consensul estetic-stilistic – simbolistic – cu textul dramei lui Maeterlinck, compunând o operă în termenii unei estetici moderniste a impresionismului, prin care se detașează de wagnerismul acaparator, „tiranic” și sufocant al tinereții lui.²⁶² Chiar dacă explicit este vorba despre o reacție antiwagneriană sau o replică franceză în materie de gândire operistică, referentul vizat

²⁶¹ Nici Debussy, nici Schönberg nu sunt primii care scriu muzică pe acest subiect. Un prim opus este compus de Gabriel Fauré (1845-1924) și este o muzică scenică pentru montarea dramei lui Maeterlinck la Londra în 1898, iar a doua – în același gen – îi aparține lui Jan Sibelius (1865-1957) și este scrisă în 1905.

²⁶² A se vedea Robin Holloway, *Debussy and Wagner*, London: Ernst Eulenburg, 1979.

implicit este drama *Tristan și Isolda* de Richard Wagner, la a cărei montare Debussy asistă, la Bayreuth, în 1889 (la șase ani după moartea lui Wagner). În ambele cazuri, anume acest contact acaparator cu muzica lui Wagner, în special cu *Tristan și Isolda*, determină nevoia unei desprinderi, prin intermediul unei concepții radical diferite, posibil de formulat în calitate de concluzie sau, mai precis, extrapolare forțată a acelorași idei wagneriene. Situat în spatele „scutului” protector al ambientului tradiției muzicale franceze și urmându-i filoanele evolutive, Debussy rămâne în albia tonalității extinse, însă într-o manieră diferită de cea wagneriană, nu atât de radicală structural-compozițional, sustrasă „radiației” pasionale tristaniene și militantismului etnic-mitologic. Paradigma lui este cea a retragerii din proximitatea fierbinte a lucrurilor grave, care presupunea nu atât o atitudine antiromantică și, implicit, antiwagneriană, cât una cu desăvârșire nonromantică. A fost vorba doar despre o reorientare a gândirii înspre o nouă gamă de conținuturi – în egală măsură ancestral-arhetipale, extraeuropene, dar și naturale –, înspre o nouă calitate a imaginii și sensibilității muzicale – mai degrabă un nou spectru al sesizării și un nou registru senzorial al percepției (de perceput altceva și altfel), o „eclerare” modernistă și, drept consecință, o vizibilitate acutizată a noului spațiu muzical, în comparație cu temporalitatea anistorică și deja anacronică, încărcată de zei și eroi, a romantismului de tip wagnerian. Chiar dacă Parisul lui Debussy este doar cu vreo trei sute de kilometri mai departe de Bayreuth-ul lui Wagner decât Viena lui Schönberg, gradele de „expunere” ale celui din urmă au fost incomparabil mai mari. Situația lui Schönberg în relație cu Wagner amintește de tânărul Stravinski în relație cu Rimski-Korsakov, profesorul său, paralelism cu atât mai evident cu cât, sub înrâurirea modelului său conceptual, primul scrie poemul simfonic *Pelléas und Mélisande*, cel de-al doilea – baletul *Pasărea de foc* (1910).

Spre deosebire de Debussy, Schönberg nu are unde să se retragă și astfel, așa cum va demonstra Kurth în 1920, el nu are de ales decât să înainteze pe firul raționamentului conceptual wagnerian, extrapolându-l și trăgând din criza armoniei romantice în *Tristan* singura concluzie pertinentă – sistemul de organizare sonoră atonal. Această soluție cu un real potențial, concretizat ulterior în concepția tehnicii dodecafonice și seriale, cu suportul sistemului sintactic polifonic, i-a asigurat până la urmă lui Schönberg statutul

singurului succesor canonic legitim al lui Wagner. „Revoluția” de eliberare a sunetelor de sub jugul „totalitarismului” tonal, pe care Schönberg o înfăptuiește în primul deceniu al secolului al XX-lea, este, în fapt, finalizarea logică a gândirii wagneriene, deși una mediată prin Bruckner, Wolf și Mahler. Și tot de la Wagner pornesc cele trei modernisme muzicale: orientarea simbolist-impresionistă cu Debussy, orientarea veristă cu Puccini și orientarea atonală cu Schönberg, toate trei articulându-se aparent ca reacții antiwagneriene (și antiverdienne în cazul lui Puccini), însă raportându-se la Wagner nu doar în calitatea lui de referință imagistică, ci efectiv alimentându-se din ideile lui și continuându-le pe direcțiile unor evoluții potențiale pe care gândirea wagneriană le sugera. Așa cum romantismul muzical se originează conceptual în creația lui Beethoven, modernismul muzical este înfăptuit ca o extrapolare în condiții istorice diferite a gândirii lui Wagner.

Comentariul 2

Termenul german *Wirkung* (efect sau impact) este cuvântul-cheie care explică diferența specifică între cei doi (co)fondatori (sau (co) inventatori) ai tehnicii dodecafonice – Josef Matthias Hauer (1883-1959) și Arnold Schönberg. Primul, în calitatea lui de experimentator, rămâne închis în laboratorul ticsit de idei, viziuni, proiecte și încercări, pe când cel de-al doilea realizează pe deplin potențialul artistic al ideii și principiului în termenii culturii (muzicale) în care s-a format. În fapt este vorba despre raportul între *schemă* și *formă-proces*, prima în calitatea ei de principiu *mecanic*, a doua drept entitate *organică*. Referitor la sistemul celor patruzeci și patru de tropi, expus și comentat în mod detaliat în *Zwölftontechnik: die Lehre von den Tropen* (1926), Hauer formulează două idei importante pentru înțelegerea gândirii lui. Prima constă în declararea sistemului dodecafonic drept punct terminus al gândirii muzicale europene, o ipoteză cvasiescatologică, într-un fel consonantă cu afirmațiile lui Tieck și Hoffmann despre simfoniile lui Beethoven sau cu ale lui Hegel despre sfârșitul filosofiei. A doua decurge direct din prima și prezintă sistemul dodecafonic drept un spațiu spiritual al adevărilor ultime revelate. Spre deosebire de Hauer, atitudinea conceptuală a lui Schönberg are drept axă ideea economiei

(de mijloace) – reducerea limbajului muzical la esențial și necesar, optim, în opoziție cu excesul de mijloace din gândirea muzicală postromantică. Compozitorul oferă două formulări concludente atât prin *Cvartetul nr. 2*, op. 10 (1907-'08, partea a IV-a), *Drei Klavierstücke*, op. 11 (1909), *Fünf Orkesterstücke*, op. 16 (1909), cât și prin Introducerea la volumul *Harmonienlehre* (1911).²⁶³

Într-un alt sens, această dublă descoperire, fundare sau invenție se produce într-o perioadă tranzitivă, „tulbură”, încărcată de resturi (ale dispersiei romantismului) și nuclee generative (intuitive și ideatice) emergente ale modernismului incipient. Energia fragmentării și dispersiei este însoțită de pierderea definitivă a sistemului de valori romantice (estetică, ideologie, mentalitate) și alimentează continuarea inerțială a mișcării în aceeași direcție, provocând multiple reacții de decompensare atât în planul expresiei, cât și în planul structurii. Pentru această situație termenii-cheie sunt: *hiperbolizare* pentru expresie și *atomizare* pentru structură.

În planul existenței colective, în ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea domnește o atomizare progresivă a societății, determinată de creșterea tempourilor industrializării și comunicațiilor. De aici și accelerarea urbanizării, proletarizarea și masificarea conștiinței colective europene, odată cu reformularea priorităților și pierderea reperelor valorice valabile într-un trecut nu atât de îndepărtat. Prima tendință este însoțită și amplificată de creșterea exponențială a neliniștii și instabilității sociale (între războiul franco-prusian din 1870-'71, Comuna din Paris, proliferarea marxismului și Primul Război Mondial din 1914-1918), în comparație cu care epoca victoriană, expansiunea imperial-colonială, războaiele napoleoniene și revoluțiile naționale europene apar ca evenimente ale unei epoci de aur. În planul gândirii artistice, echivalentul intuitiv al acestei conjuncturi este atomizarea principiiului tonal, împins dincolo de oricare limită rațională a cromatizării și a rezistenței la rupere a „tendoanelor” funcționale. Drept compensare a disoluției structurale, emerge tendința de a licita parametrul expresiei dincolo chiar și de limitele deja forțate (încărcate) la maximum ale gândirii muzicale prin „decadentismul” postromantismului german (Mahler și Strauss), „brutalitatea” realismului francez (Zola-Bizet) sau „nevropatia” verismului italian

²⁶³ A se vedea o interpretare amănunțită în Murray Dineen, *Schoenberg and the Radical Economies of Harmonienlehre, Culture Unbound*, vol. 1, 2009, p. 105-135.

(Mascagni-Leoncavallo). Altfel spus, convergența tuturor vectorilor conjuncturali determină iminența producerii unei mutații majore – nevoia formulării unei gândirii muzicale non-, meta- sau a-tonale sau a oricărei concepții de organizare sonoră, însă una diferită de sacrosanctul sistem tonal-funcțional. Raportat la fondul de conținuturi oferit de dinamica amplificată a mutațiilor în planul existenței sociale și în planul imaginarului colectiv, sistemul tonal-funcțional se dovedea a fi anacronic, inoperant și astfel completamente depășit ca potențial generativ și ofertă structurală sau expresivă. Și nici nu s-ar fi putut altfel într-un nouă realitate în care drept dominante se impuneau noile categorii ale gândirii și existenței: *descentrarea*, *instabilitatea*, *fluctuația* și *relativizarea*. Chiar dacă eterogene conceptual, orientările simbolist-impresionistă franceză și expresionistă austro-germană evoluau, în fapt, în virtutea aceleiași premise de eludare a tonalității și într-o atitudine estetică univoc antiromantică. Modernitatea emerge prin intermediul mai multor piste conceptuale sau, de fapt, este vorba despre mai multe modernisme.

Emergența unei gândiri muzicale metatonice (fără un centru tonal)²⁶⁴ de organizare sonoră forța iminența producerii unui salt calitativ – formularea și implementarea sistemului atonal –, iar problema nu se punea în termeni de inventare, ci de realizare pertinentă genealogic și coerentă conceptual. Ultimii doi termeni – *genealogic* și *conceptual* – relevau importanța decisivă a unei *legitimări* consensuale în raport cu întreg trecutul muzical al Europei. Acest criteriu (al legitimării) a funcționat favorabil în cazul lui Schönberg, impunându-l drept referent canonic, și în același timp excluzându-l pe Hauer, valorizându-l doar ca „notă de subsol” la imaginea celui dintâi. Hauer eșuează prin afirmarea caracterului insolit (ad-hoc) al sistemului de organizare sonoră al cărui inventator exclusiv se declară a fi, pe când Schönberg prezintă atonalismul drept unul legitimat și încadrat genealogic și ca o consecință naturală a gândirii muzicale romantice (Wagner-Bruckner) și, respectiv, postromantice (Mahler-Strauss) față de accepția clasică (normativă) și romantică (lărgită) a tonalității.

²⁶⁴ Părerile ambilor oponenți – Hauer și Schönberg – referitoare la termenul *atonal* sunt reproduse în Bryan R. Simms, *The Atonal Music of Arnold Schoenberg: 1908-1923*, New York: Oxford University Press, 2000, p. 8.

Oricât de nou era atonalismul, doar experiența postromantică a lui Schönberg i-a putut oferi o încadrare structurală și o încărcătură expresivă. Hauer a putut opune *compozițiilor* lui Schönberg propriile lui lucrări, însă doar în calitate de *meditații* sau *exerciții*. Surprinzător este faptul că această coliziune antinomică între *misticismul* dodecafonic al lui Hauer și *pragmatismul* artistic de substanță atonală al lui Schönberg reprezintă în planul istoriei muzicale europene doar o recidivă a cuplajului antinomic Fischer-Bach. După cum relatează Dahlhaus, „compozitorul german Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656-1746) este în special autor al [ciclu-lui] *Ariadne musica*, o culegere [compusă] din douăzeci de preludii și fugi pentru orgă, structurate după tonalități (de la do major la do minor) și publicate începând cu 1702, cu douăzeci de ani înaintea *Clavecinului bine temperat* de Bach”.²⁶⁵ Această „bună temperare” se produce în perioada de emergență a concepției tonal-funcționale (formulată de Rameau) și servește drept demonstrație a faptului că întreaga evoluție a gândirii și practicii muzicale produce la un moment dat formele conceptuale și conținuturile estetice necesare care îi justifică și legitimează starea de fapt deja realizată. Așa se întâmplă în cazul Fischer-Bach și situația se repetă în cazul Hauer-Schönberg. Muzicologul german comentează convingător atât relativitatea unei judecăți evaluative, cât și justa repartizare a accentelor valorice:

Spre exemplu, rolul istoric, înainte de a reveni la Johann Caspar Ferdinand Fischer, depinde de importanța care este acordată în istoria fugii, pe de o parte, ideii unui ciclu de fugi structurat după tonalități, și, pe de altă parte, în istoria tonalității. Dacă se concluzionează – în ciuda *Clavecinului bine temperat* – că principiul ciclic joacă un rol neglijabil în estetica și istoria fugii și că, în dezvoltarea tonalității, varietatea armonică în interiorul aceleiași mișcări este mai importantă decât schimbarea de ton (tonalitate) între părți, *Ariadne musica* devine, istoriografic vorbind, o nulitate, ceea ce ea oricum este din punct de vedere estetic.²⁶⁶

Extrapolând acest raționament asupra lui Hauer și Schönberg, s-ar putea afirma, la fel, că totul depinde de importanța care este acordată fie principiului structural în sine, situație irelevantă prin secționarea legăturilor cu contextul de actualitate și fără o înrâu-rire biunivocă, fie varietății în aplicarea eficientă, elastică, a unei

²⁶⁵ Dahlhaus, *Fondements*, p. 145.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 145-146.

concepții structurale date. Altfel spus, diferența între *tropii* lui Hauer și *seria* lui Schönberg rezidă în aplicabilitatea *restrânsă*, strict determinată a celor dintâi și una aproape *necondiționată*, deschisă unei realizări creative a celeilalte. Anume aici își spun cuvântul cei doi termeni – *genealogic* și *conceptual* – în ideea *legitimării*.

Schönberg elaborează principiul atonal-dodecafonic nu doar prin descendența din hiper cromatizarea wagnerian-postromantică, ceea ce nu ar fi suficient dacă nu ar exista posibilitatea de a încadra acest principiu într-o genealogie ceva mai profundă, sub forma unui nou sistem de organizare sonoră, în continuitatea celui modal și tonal-funcțional, și impunându-l drept consensual. În al doilea rând, Schönberg își formulează concepția creativă cu miza pe lucrări instrumentale (camerale și orchestrale) și scenic-dramatice, însă drept limbaj muzical implicând mijloace atonal-dodecafonice și demonstrând astfel aplicabilitatea acestora în formele și genurile moștenite pe linia descendenței Beethoven-Wagner: simfonic – *Simfonia de cameră*, op. 9 (1906), *Fünf Orchesterstücke*, op. 16 (1909), *Variațiuni* pentru orchestră, op. 31 (1926/1928); (2) vocal-orchestrale – *Gurre-Lieder* (1901/1911); *Kol nidre*, op. 39 (1938), *A Survivor from Warsaw*, op. 46 (1947); operistic – *Erwartung*, op. 17 (1909), *Die glückliche Hand*, op. 18 (1910'13), *Moses und Aron* (1930-'32).

Comentariul 3

Spre deosebire de Schumann – fondator de revistă –, Mendelssohn – fondator de conservator – sau Wagner – fondator de festival cu propriul lui canon –, Schönberg apare drept fondator al celei de a doua sau al noii școli vieneze (*Zweiter* sau *Neuer Wiener Schule*), secondat de cei doi discipoli ai săi – Alban Berg și Anton Webern –, un important vehicul canonic. Prin raportare la modelul deja consacrat – prima școală vieneză, Haydn-Mozart-Beethoven –, unde nu se poate vorbi la propriu despre discipolatul lui Mozart și Beethoven în raport cu Haydn, în al doilea caz, la aproape un secol mai târziu, relația între maestru și discipoli se articulează drept una didactică. Schönberg însuși nu are o educație muzicală sistematică, profitând doar de ore particulare de contrapunct cu Alexander von Zemlinsky (1871-1942), cu a cărui soră se va căsători în 1901. Ceea ce s-a numit ulterior a doua școală vieneză s-a

putut rezuma la figura maestrului și a celor doi discipoli, probabil, din considerente de simetrie și reprezentare proporțională față de prima școală vieneză a celor trei campioni ai clasicismului muzical. Atât Berg, cât și Webern (după o tentativă eșuată de studii cu Pfitzner) își încep studiile cu Schönberg în 1904. Dincolo de învățarea și împărtășirea noii tehnici de compoziție muzicală, ambii discipoli participă împreună cu maestrul și cu „maestrul” acestuia – Alexander von Zemlinsky – la scandalosul concert din 31 martie 1913, unde în program figurează: *Șase piese pentru orchestră*, op. 6, de Webern, *Patru lieduri orchestrale pe un poem de Maeterlinck*, op. 13 (nr. 1, 2, 3 și 5) de Zemlinsky, *Simfonia de cameră nr. 1*, op. 9 de Schönberg și două din *Cinci lieduri orchestrale după textul de pe o carte poștală de Peter Altenberg*, op. 4 (nr. 2 și 3) de Berg. O asemenea evoluție de grup este o dovadă concludentă a existenței unei școli deja bine sudate atât în sensul principiilor tehnic-estetice, cât și în sensul unei coeziuni interpersonale.

Cei doi discipoli realizează ei înșiși o selecție de principiu din oferta „genealogică” de genuri, alege prin care se aliniază la descendența Wagner-Schönberg și astfel intră în canonul școlii pe care ulterior o și reprezintă. Alban Berg optează pentru varianta unui atonalism (dodecafonic) de orientare scenic-dramatică, puternic infuzat de expresivitate (post)romantică afișată în *Suita lirică* (1926) pentru cvartet de corzi și dedicată lui Alexander von Zemlinsky, încadrată de operele *Wozzeck* (1914-’22/1925) și *Lulu* (1929-’35/1937). Alegerea lui Webern este pentru genul muzicii instrumentale pure și elaborarea principiului serial. Chiar lucrarea de absolvire a studiilor de compoziție cu Schönberg este *Passacaglia pentru orchestră*, op. 1 (1908), de substanță postromantic-modernistă, o următoare bornă importantă fiind *Simfonia* op. 21 (1928), *Variațiuni*, op. 27, pentru pian (1936) și *Variațiuni* pentru orchestră, op. 30 (1940). Implicarea genurilor vocale este limitată la cicluri de lieduri, lucrări pentru cor și două cantate, nr. 1, op. 29 (1938-’39) și nr. 2, op. 31 (1941-’43), a doua fiind și ultima lucrare a compozitorului.

Sintagma a doua școală vieneză nu se rezumă însă doar la cei doi discipoli ai lui Schönberg. Drept cazuri-limită aici servesc americanii John Cage și Dave Brubeck (1920-2012), primul – compozitor aleatorist, al doilea – pianist de jazz. Se impune o diferențiere între personalitățile care au studiat cu Schönberg, mai ales în perioada americană, și cei care fac parte din cercul celei de a doua

școli vieneze, înainte de 1933. Al treilea discipol schönbergian ar putea fi considerat Hans Eisler (1898-1962), căruia îi urmează Egon Wellesz (1885-1974), Ernst Krenek (1900-1991), Josef Rufer (muzicolog, 1893-1985), Erwin Stein (1885-1958), Eduard Steuermann (1892-1964), Max Deutsch (1892-1982), Norbert von Hannenheim (1898-1945, născut la Sibiu), Hanns Jelinek (1901-1969) și Rudolf Kolisch (1896-1978). De asemenea, ar trebui menționați francezul René Leibowitz (1913-1972), elev al lui Anton Webern, și Hans Erich Apostel (1901-1972), elev al lui Schönberg și, ulterior, al lui Berg.

Ideea schönbergiană de școală și discipoli își dovedește eficiența ca mijloc de propagare și implementare a noii paradigme în aceeași măsură în care lui Schumann i-a servit *Neue Zeitschrift für Musik* sau lui Wagner propriul Festspielhaus (teatru de operă) și Festivalul de la Bayreuth. Având același obiectiv – formularea și implementarea unui nou sistem estetic, gen muzical și tip de gândire componistică –, fiecare dintre cei trei compozitori a urmat un model canonizant unic, fără a recurge la modele deja existente și doar astfel, în funcție de noua conjunctură și de posibilități, procedând eficient pentru a realiza o înrăurire cât mai puternică asupra prezentului, trecutului și viitorului artistic.

Comentariul 4

Un canon formulabil în termeni proprii, după modelul adoptat de romantici (Tieck, Hoffmann, Schumann) și reprezentativ pentru modernitatea muzicală postrenascentistă îi include ca nume de prim-plan pe Beethoven, Wagner și Schönberg sau, altfel spus, *simfonia* beethoveniană, *drama muzicală* wagneriană și *atonalismul* dodecafonic-serial schönbergian. Aceste trei concepții de gândire muzicală se impun drept trei epicentri canonici atât pentru rolul major pe care îl exercită în propriile bazine temporal-istorice, cât și în virtutea faptului că fiecare următoare concepție o conține pe precedentă ca nucleu generativ indispensabil, își edifică propria valoare și își formulează propriile imperative printr-o apelare referențială directă, fără filtre de mediere, a concepției anterioare.

Beethoven, și nu Bach, ocupă prima poziție, deoarece, deloc paradoxal, anume el, și nu Bach, este destinatarul muzical al

renascentistului Shakespeare, un autentic canon al viitorului în care dramaturgul este așteptat la Viena de capelmaistrul surd.

A doua poziție, ocupată de Wagner, este mult mai intens disputată în cadrul romantismului, aici existând cel puțin patru ipoteze canonice preschönbergiene: (a) a lui Hans von Bülow – Bach-Beethoven-Brahms; (b) a lui Friedrich Nietzsche – Bach-Beethoven-Wagner; (c) a lui August Halm – Bach-Beethoven-Bruckner și (d) a lui Ernst Kurth, o sinteză între Nietzsche și Halm – Bach-Wagner-Bruckner. Ultima ipoteză apare ca disproporționată temporal, sfidând simetriile definitorii ale celorlalte ipoteze. A treia poziție este ocupată de trei compozitori, Brahms, Wagner și Bruckner, ultimii doi apărând de două ori. Orientarea neoclasică a lui Brahms îl prezintă drept un nostalgic încremenit în admirația modelului referențial, un „capăt de linie” al tradiției beethoveniene, în timp ce Wagner exploatează valențele generative, de stimulare a progresului creativ, proeminente mai ales în partea a IV-a a Simfoniei a IX-a. Această raportare Brahms-Wagner parcă anticipează ceea ce mai târziu vor deveni tradiționalistul Stravinski și progresistul Schönberg în celebra carte a lui Theodor W. Adorno. Comparat cu (progresistul) Wagner, Bruckner apare ca o lume conceptuală în sine, fără vreo posibilitate de continuare, un alt „capăt de linie” al tradiției romantice. Filoanele moderniste – verist, impresionist și atonal – apar ca o reacție „bipolară” – negativă, de alteritate estetică și de respingere antiwagneristă, și în același timp pozitivă, de continuitate structurală prin extrapolare, anume a gândirii, creației și, în general, a fenomenului numit Wagner, și nu a lui Brahms sau Bruckner. Chiar dacă se aliniază la o direcție de continuitate, concepția postromantică din simfoniile lui Mahler este o „stranietate” ale cărei sensuri nu stau în propria ei contemporaneitate și a cărei valoare va putea fi asimilată doar în anii '60 ai secolului al XX-lea, odată cu emergența postmodernității.

La rândul lui, Schönberg procedează față de Wagner în același fel în care Wagner a procedat față de Beethoven, fructificând potențialul de continuitate conceptuală mai degrabă decât o „amorțire” nostalgică și în egală măsură fetișizantă într-un neoclasicism deja anacronic. Fiind atins acest punct superior, de zenit al gândirii muzicale, prin formularea și aplicarea creativă de către Schönberg a gândirii atonale (cu cele două extensii implicite ale dodecafoniei și serialismului), lucrurile se întorc la origini, însă

într-un mod deloc neoclasic, mimetic, ci mai degrabă organic: pentru a se susține în lipsa unui principiu de organizare tonală, cu toate sunetele devenite în consecință autonome, organizarea sonoră de tip atonal reclamă procedura contrapunctică în calitatea ei de structură în egală măsură de suport și de rezistență. Mai mult, gândirea atonală procedează prin (re)apelarea celor două „etimologii” ale gândirii componistice europene, relevându-le în însăși intimitatea gândirii componistice și alcătuirii structurale drept două „genomuri” (structural/procesual) conceptuale ale culturii muzicale europene – Bach și Beethoven. Aceste două nuclee – fuga și sonata – apar într-o formă vizibilă în *Simfonia op. 21* de Anton Webern, o sinteză între polifonia contrapunctică și forma de sonată în virtutea faptului că Bach este un moștenitor legitim al polifoniei flamande a secolelor al XV-lea și al XVI-lea, iar Beethoven – chintesența tradiției clasice.²⁶⁷ De această dată nu mai este vorba despre o evaluare canonică prin excludere, ci din contră, se procedează la o sinteză:

Ca să fie posibil a se gândi melodic și polifonic în spiritul lui Bach și al compozitorilor franco-flamanzi și în același timp armonic și formal în cel al sonatelor beethoveniene, ca să fie posibil, în alți termeni, de a asimila una dintre „culturile muzicii” fără a o sacrifica sau reduce pe alta, iată utopia visată de compozitorul Webern ca și de Halm, susținătorul lui Bruckner. [...] Formula „Bach și Beethoven”, care la Schumann reprezintă esența moștenirii unui trecut grandios, apare aici ca emblema unei probleme mereu deschise [...].²⁶⁸

Al treilea constituent al trinomieii canonice – Arnold Schönberg – este și ultimul, el fiind o figură determinantă și reprezentativă pentru o întreagă perioadă istorică situată între primul deceniu și sfârșitul celui de-al șaselea al secolului al XX-lea. El formulează o nouă paradigmă a gândirii muzicale și o implementează, determinând astfel o ultimă mutație calitativă majoră în istoria muzicii europene de tradiție componistică profesională.²⁶⁹ După Schönberg și modernismul atonal-expresionist pe care îl impune, va fi vorba în cel mai bun caz despre figuri canonice cu înrâurire limitată, fie pe criteriul de apartenență (școală) națională – Bartók după Liszt, Șostakovi

²⁶⁷ Dahlhaus, *L'Idée de la musique absolue*, p. 112.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 112-113.

²⁶⁹ Ethan Haimo, *Schoenberg's Transformation of Musical Language*, New York: Cambridge University Press, 2006.

după Ceaikovski-Rahmaninov, Britten după Purcell²⁷⁰ sau noua școală poloneză – Penderecky (n. 1933)-Serocky (1922-1981)-Gorecki (1933-2010), după Chopin (1810-1849)-Szimanowski (1882-1937), fie pe criteriul de apartenență la o concepție componistică și o ideologie (estetică) de grup: (*noua școală poloneză* sau școala minimalistă americană – Reich (n. 1936), Riley (n. 1935), La Monte Young (n. 1935), Glass (n. 1937).

În acest caz se relevă sensul (exceleța și exemplaritatea), locul (în ierarhia valorică) și importanța (în curgerea fluviului polistraficat al istoriei) statutului *canonic* în calitatea lui de *nod cauzal* și, concomitent, de *filtru valoric*. Constituit în urma convergenței mai multor *agenți cauzali* (sau, mai specific, *vehicule canonice*)²⁷¹, un *nod cauzal* – exemplaritatea unui statut canonic atins – își exercită funcția de *determinantă istorică* și, astfel, de înrâurire cu valoare de *semnificant* în direcția celor trei sensuri temporale: prezent, trecut și viitor. Toate trei reprezintă consecința unei *selecții* operate în scopul colectării unui ansamblu de constituenți *specifici* (particulari și chiar deloc reprezentativi) impuși drept criterii *normative*. Nici drama muzicală wagneriană și nici atonalismul schönbergian, ambele cu statut canonic confirmat, nu sunt deductibile la modul direct, vizibil, din starea de lucruri care le-a premers, iar statutul *normativ* este obținut prin *resemnificarea* descendenței de la care s-au revendicat. Drama muzicală wagneriană relevă o semnificație dife-

²⁷⁰ Chiar dacă în istoriografia europeană deseori se face uz de această alăturare, amorsând un „gol” de aproape trei secole – Purcell (1659-1695)-Britten (1913-1976) –, imaginea ține mai mult de ecuația unui efect „publicitar” sau de nivelul manualelor liceale, cu informații mult prea puțin detaliate. Cu puțin efort, acest gol poate fi redus, dacă nu și anulat, prin construirea unui „pod”, pornind din ambele sensuri – progresiv, din direcția Henry Purcell, prin George Frederick Händel (1684-1759), Thomas Augustine Arne (1710-1778), John Field (1782-1837) și Sir William Sterndale Bennett (1816-1875) și invers, din direcția Benjamin Britten, prin Imogen Holst (fiica lui Gustav Holst, 1907-1984), William Walton (1902-1983), Arnold Bax (1883-1953), Frank Bridge (1879-1941), Gustav Holst (1874-1934), Ralph Vaughan Williams (1872-1958), Edward Elgar (1857-1934) și Arthur Sullivan (1842-1900). După cum reiese din aceste două liste, Sir William Sterndale Bennett a fost contemporan cu Arthur Sullivan pe durata a treizeci și trei de ani, iar imaginea „prăpastiei” de trei secole, un autentic *vehicul canonic* în valorizarea imaginii lui Britten, se dovedește a fi în cel mai bun caz un criteriu de „marketing” canonic, iar în cel mai rău caz o eroare.

²⁷¹ Ambele sintagme – *agent cauzal* și *nod cauzal* – sunt preluate din Boia, *Jocul cu trecutul*.

rită de cea originară atât a genului *grand opéra*, cât și a personalității lui Meyerbeer, în același sens în care atonalismul schönbergian resemnifică ecuația gândirii tonal-armonice wagneriene, selectând-o din mai multe concepții existente la acea oră și marcând-o drept deținătoare de potențial pentru înfăptuirea mutației. Este evident că Meyerbeer nu și-a văzut operele ca potențial determinante în producerea dramei muzicale și nu a putut în niciun fel anticipa importanța pe care acestea o vor avea pentru Wagner, precum nici Wagner nu a avut cum să anticipeze importanța hiper-cromatizării sau a monologului pentru lucrările instrumentale sau muzical-dramatice ale lui Schönberg. Trecutul este (re)gândit în funcție de o anumită latență, selectată și realizată într-o concepție a prezentului, însă resemnificată retroversiv drept dominantă chiar în contextul din care a fost extrasă. În același sens se structurează și relația cu viitorul, care la rândul lui va selecta și extrage din ansamblul principiilor schönbergiene strict necesarul pentru nevoile acelui viitor, iar apoi va folosi și resemnifica retroversiv elementele extrase pentru valorizarea importanței acelui trecut *reciclat*. În acest sens, forța determinantă a impactului (*Wirkung*) exercitat asupra prezentului se validează drept canonică atât prin suprascrierea sau extrapolarea retroversivă a prezentului peste trecut, cât și printr-o înrâurire determinantă, de suprarescriere anticipativă, a viitorului. Astfel, canonicitatea lui Schönberg se validează atât prin reacția de substanță „neoclastică” a lui Boulez – un capăt de linie –, cât și, mai ales, prin reformularea creativă a serialismului postwebernian de Penderecki și Sierocki în termeni de sonorism, de Iannis Xenakis în termeni de stocastism sau, ca reacție contestatară, de Reich-Riley-Young și Glass în termeni de minimalism.

Schönberg însuși participă la „desfolierea” unei culturi muzicale europene integre, „monovalente” ideologic și estetic încă în romantism, care deja începând cu primele decenii ale secolului trecut se amplifică prin adăugirea la filonul *clasic*, ulterior devenit al *muzicii tributare*, neotonale și neomodale – prin descendența Serghei Rahmaninov (1873-1943), Serghei Prokofiev (1891-1953), Dmitri Șostakovici (1906-1975), Béla Bartók (1881-1945), Karl Orff (1895-1982), Paul Hindemith (1895-1963), Benjamin Britten (1913-1976) ș.a. –, a filoanelor *avangardist* – Arnold Schönberg, Alban Berg (1885-1935), Anton Webern (1883-1945), Ruth Crawford-Seeger (1901-1953), Elliott Carter (1908-2012), Morton Feldman

(1926-1987) – și *experimentalist* – Luigi Russolo (1885-1947), Aleksander Mosolov (1900-1973), Nikolai Roslavets (1881-1944), Edgard Varèse (1883-1965), John Cage (1912-1992) – ambele de substanță atonală.

Întreaga perioadă modernistă – primele șase decenii până aproximativ la sfârșitul anilor '60 ai secolului al XX-lea – poate fi reprezentată ca aproape în totalitate corespunzând, cel puțin până în 1951, cu viața și creația lui Arnold Schönberg. Astfel, este vorba despre o primă perioadă, *postromantică*, până în 1906, moment din care începe emergența *atonalității libere*, iar din al doilea deceniu al secolului al XX-lea începe a treia perioadă, *dodecafonic-serială*, cu o sincopă intervenită în 1933 – plecarea în Statele Unite, gândirea compozitorului suportând o temperare până la revenirea la concepția tonală în ultimii lui ani de viață.

A doua periodizare este sensibil diferită, rămânând dominată de concepția serial-dodecafonică a lui Schönberg, însă cu o divizare în două perioade: prima, până în 1945, intră sub influența concepției atonale de substanță schönbergiană (serial-dodecafonică), pe când a doua, cu o reluare din 1946, este situată sub înrâurirea concepției seriale a lui Webern, și constă în formula serialismului total, afirmată odată cu începutul *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* de la Darmstadt, în special prin activitatea lui Pierre Boulez (n. 1925), la care îi putem adăuga și pe Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Bruno Maderna (1920-1973), Luigi Nono (1924-1990) și Milton Babbitt (1916-2011). Astfel, Schönberg, deja din țara de refugiu, a putut urmări reluarea la un alt nivel, într-o lume post-belică, a concepției pe care el însuși i-o împărtășise cândva elevului său Anton Webern.

A opta ipoteză.

Viața de după moarte a canonului muzical în postmodernitate

IDENTIFICAREA UNEI IMAGINI CANONICE în postmodernitate ar putea fi considerată prin extrapolarea existenței acesteia în cele două mari perioade ale tradiției canonice din istoria muzicii europene – romantismul secolului al XIX-lea și cele două orientări ale muzicii secolului al XX-lea: avangardismul și curentul moderat (neomodal/tonal).

Metaforic vorbind însă, drept „canonică” se impune atitudinea *anything goes*. Chiar dacă superficială (ca să nu spunem superfluă), această sintagmă ascunde un adevăr descifrabil deplăbil într-un șir de imagini de o impresionantă complexitate, profunzime și diversitate, consfințit fiind jocul liber cu stilemele canonice, oricare ar fi și de oriunde ar proveni acestea. Pluricanonicitatea devine o constantă asumată ca una implicită atitudinii artistice postmoderne, iar ideea și conceptul de canon deja de mult nu mai reprezintă un titlu de noblețe sau un instrument de excludere. Acest termen – pluricanonicitatea – se prezintă el însuși, ca fenomen și concept, drept extrem de fecund în imaginea unui autentic „nor” de ipoteze.

Descifrarea consistenței pe care o deține fenomenul canonic în actualitate determină o primă aproximare și, implicit, o diferențiere a imaginii. În acest sens, putem descifra prefixarea *pluri-* prin termenul de *pluralitate*, în care multitudinea este asigurată prin reducerea tot mai accentuată a extinderii (geografice) și a durabilității (temporale) a constituenților câmpului canonic. Localismul și efemeritatea definesc imaginea unității canonice postmoderne în calitatea ei de microconstituent, deoarece în prezent este vorba despre canon doar în calitatea lui simulacru, ca ipostază sau rol pe care și-l asumă fragmentele unui câmp cultural. Desființarea atitudinii de privilegiere (canonul reprezentând o structură privilegiată în urma unui consens colectiv) se impune drept consecință a unui cumul de factori, dintre care putem aminti:

- (a) volatilizarea delimitărilor între cultura elitelor și cultura maselor;
- (b) „naufragiul” sistemului colonial și apariția pe piața artistică a noi forme și configurații estetic-culturale;
- (c) recuperarea culturală a segmentelor comunitare marginalizate social-politic-cultural (minoritățile etnice, sexuale, dar și problema statutului femeii în societatea contemporană);
- (d) eșecul logic și legitim al sistemelor totalitare, care a determinat o legitimă neîncredere în adevărurile totalizatoare și mobilizatoare;
- (e) atingerea unui nivel calitativ nou și diferit în producerea bunurilor, situație în care este reconsiderată semnificația sintagmei „bun de consum”, prin deplasarea de la bunuri materiale la servicii și reorientarea criteriilor de la cele artistice la cele valoric-mercantile;
- (f) în ceea ce privește contextul artistic, ca dominante estetice se impun: disoluția autorului (dominantă a creației lui John Cage), demistificarea operei de artă (este potrivit aici termenul francez *désœuvrement*, în vederea unei reinventări ficționalizante, reinventarea genului de operă la Philip Glass, *Einstein on the Beach*, sau la John Adams, *Nixon in China*), recontextualizarea (de la ready-made-urile lui Marcel Duchamp la teatrul instrumental al lui Mauricio Kagel sau la genul *performance*, cu o relevare tot mai puternică a ambientalismului), proliferarea pastîșei și colajului ca strategii generative etc.

Cultura și arta se integrează perfect în acest context, asimilând și asumând, cu toate consecințele implicite, eterogenitatea cultural-etnică, mercantilismul și comercializarea drept criterii ale unei piețe culturale, resemnificarea transcendentalismului operei de artă într-un set de parametri ai unui produs cultural. Această mutație definește, la rândul ei, energia și viteza interacțiunii în care metamorfoza și fuziunea devin criterii esențiale ce determină posibilitățile de supraviețuire, continuitate și rezistență în competiția pentru audiență și succes. Iar acestea din urmă ajung să fie posibile datorită mediatizării, cu atât mai eficientă cu cât relativizării îi este supusă însăși materialitatea produsului cultural, cu transferul înspre virtualitate ca spațiu optim pentru generarea mixturilor

ficționale aparținând diverselor specii ale unui produs informațional. Cu alte cuvinte, pluralismul microcanonic ajunge să fie o reprezentare fidelă a stării de lucruri în prezentul cultural-artistic și ar putea fi sintagma definitorie pentru imaginea globală a câmpului cultural postmodern.

Această ultimă etapă a evoluției cultural-istorice este definită ca sfârșit al artei, ca ieșire din istorie sau din modernitate. Definind canonul drept structură metadiscursivă și, în același timp, funcționând în limitele unei definiții arhetipale, interdeterminarea între canon și stil se încadrează legitim în acest șir sinonimic pe criteriul energiei totalizatoare de orientare centripetă, asigurând integritatea, coerența și durabilitatea unui câmp cultural-artistic. Cum ne putem însă reprezenta fenomenul stilului, atunci când canonul este supus fragmentării și pulverizării, metanarațiunea este tratată cel puțin cu neîncredere, suspiciune și ironie, iar arhetipul devine element constitutiv al unui joc discursiv de natură ficțională? Atâta timp cât ne putem reprezenta fenomenul stilului exclusiv drept componentă de ordin sinonimic a șirului canon-metanarațiune-arhetip, ar fi logic să presupunem că disoluția celorlalte componente va atrage după sine și dispariția stilului. Cum a devenit posibilă o asemenea stare de lucruri?

Răspunsul îl putem întrezări prin extrapolarea relației de continuitate între romantismul secolului al XIX-lea și avangardismul secolului al XX-lea. Astfel, în cazul romantismului, putem constata persistența unui canon totalizator la nivelul întregii Europe și pe o durată de aproximativ un secol. Iar această durabilitate a semnat, concomitent, îndeosebi integritate stilistică. Contextul se prezenta drept unul monostilistic, cu mici diferențe graduale în funcție de specificul național-cultural și, implicit, tradițional. Mai mult, această totalitate autogenerativă s-a putut proiecta atât înspre trecut (inventarea canonului clasicilor vienezi), cât și înspre viitor (concepția wagneriană a operei de artă totale). În comparație cu această imagine stabilă a unui canon imuabil în calitatea lui de crez estetic, imaginea câmpului stilistic al secolului al XX-lea se prezintă într-un mod diferit.

Dispersia romantismului relevă și posibilitatea, și necesitatea unei recanonizări, iar acest fapt duce la o proliferare stilistică fără precedent. Imaginea monostilistică (și, implicit, monoestetică sau monoideologică) este dislocată de o imagine în care contururile

și, implicit, departajările se „încețosează” și deja putem vorbi despre câmpul stilistic al practicilor muzicale (și nu doar muzicale) în calitatea lui de structură compusă din mai multe filoane sau traiectorii stilistice constitutive, eterogene din punctul de vedere al consistenței și al durabilității. Proliferează manifestele: futurism, dadaism, suprarealism. Devine vizibilă diferența între propensiunea progresivă și cea tradiționalistă, iar generalizarea radicalismului prospectiv și estetica rupturii privează tradiția de privilegiile pe care le deținuse anterior. Astfel, privilegiate devin două componente ale filonului atonal: orientarea dodecafonic-serială (Schönberg, Berg, Webern, cu o culminație în orientarea panserială a lui Boulez, Nono și Stockhausen) și cea experimentală (Ives, Satie, Russolo, Varèse, cu o amplificare progresivă în muzica lui Cage, Schaeffer, Milton Byron Babbitt, Stockhausen, Luciano Berio, Philip Glass, Witold Lutoslawski sau Henryk Górecki), amândurora opunându-li-se filonul atitudinii moderate, prin neomodalism (Bartók, Messiaen și, ulterior, Arvo Pärt) și neotonalism (Richard Strauss-Vaughan Williams, Prokofiev-Hindemith-Poulenc, Șostakovici-Britten, Copland-Barber). Definițiile nu mai pot fi formulate la nivelul unui stil, în accepția tradițională a termenului, ci doar având în vedere caracteristici de o maximă generalitate, ca inaccesibilitatea (orientarea panserială) sau accesibilitatea²⁷² (orientarea moderată, neotonală).

Realizând o extrapolare bazată pe natura mutației de la monocanonicitatea estetic-ideologică, având drept componentă ipostaza monostilistică, la imaginea de filoane canonice cu pluralitatea stilistică însoțitoare, și atingând ipostaza de pluralitate microcanonică, se impune constatarea disoluției ideii stilistice ca o componentă însoțitoare care i-ar corespunde pe deplin. În contextul unui postmodernism muzical autentic, definibil drept hiperreferențial (riguros și fidel ideologiei sale și, la limită, ortodox, dacă putem utiliza acest termen aici), invocarea termenului și fenomenului stilului constituie o simplă apelare a unei structuri referențiale cu valoare muzeal-istorică.

Rămâne întrebarea: unde putem căuta și, respectiv, identifica o operă de artă reprezentativă pentru epoca postmodernă? Ajunși aici, ca răspuns (unul, bineînțeles, provizoriu) putem formula o

²⁷² Termen preluat din titlul unui subcapitol, „Canons of Accessibility”, dinn Arnold Whittall, *Individualism and Accessibility*, p. 367.

ipoteză, și anume: o autentică operă postmodernă, fidelă explicit ideologiei și esteticii postmoderniste, poate fi identificată, sau cel puțin putem încerca s-o facem, dincolo de orice definiție tradiționalistă a stilului, dincolo de limitele lui de funcționare și, în orice caz, în opoziție totală cu ceea ce s-ar autocaracteriza în limitele unei definiții stilistice. Muzica postmodernă ar trebui căutată dincolo de minimalism, ultima frontieră a unei epoci definibile în termenii unei asumări stilistice explicite.

Putem reveni la acele concepții care proclamă moartea artei, ieșirea din istorie, apocalipsa culturală și pierderea definitivă a oricărui reper valoric. Însă chiar și la o analiză superficială, am putea caracteriza aceste atitudini mai degrabă în termenii unei stări de derută provocate de o simplă reformulare a termenilor în care se discută și, implicit, se negociază imaginea, conținuturile, evoluțiile și orientările artei muzicale (în particular) și destinul culturii contemporane (în general). Chiar dacă nu mai putem comunica în termeni de metanarațiuni, canon și stil, acest fapt nu semnifică nicidecum sfârșitul discuției și cu atât mai puțin suspendarea oricărei posibilități de a comunica.

Comentariul 1

Istoria termenului *postmodernism* (cu toate derivatele sale) este în sine un labirint complex de sensuri nu neapărat convergente, o istorie care începe cu aproximativ un secol înainte de instaurarea definitivă a ultimei semnificații devenite consensuală în anii '60 ai secolului trecut. După cum observă Ihab Hassan²⁷³,

s-ar părea că un pictor de salon englez, John Watkins Chapman, a folosit termenul în anii 1870, în sensul în care acum vorbim despre postimpresionism. Salt la 1934, atunci când Federico de Onis folosește cuvântul *post-modernismo* pentru a sugera o reacție împotriva dificultății și experimentalismului în poezia modernistă.²⁷⁴ În 1939, Arnold Toynbee preia termenul

²⁷³ Ihab Habib Hassan (1925-2015), filolog egiptean (arabo-american) stabilit în Statele Unite ale Americii, promotor al postmodernismului și autor al celebrului text *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, New York: Oxford University Press, 1971.

²⁷⁴ „Federico de Onis (1882-1932) îl folosește în *Antologia de la poesia española e hispanoamericana*, publicată la Madrid în 1934, precum și Dudley Fitts îl folosește din nou în *Anthology of Contemporary Latin-American Poetry*, în 1942.” Ihab Hassan,

într-un sens foarte diferit, proclamând sfârșitul „modernului”, orânduirea burgheză occidentală datând încă din secolul al șaptesprezecelea.²⁷⁵ Apoi, în 1945, Bernard Smith implică termenul pentru a sugera o orientare în pictură, dincolo de abstracțiune, pe care astăzi o numim realismul socialist. În anii cincizeci, în America, Charles Olson, în colaborare cu poeți și artiști de la Black Mountain College, vorbește despre un postmodernism cu referire mai mult la Ezra Pound și William Carlos Williams decât la poeți formalisti ca T. S. Eliot. Până la sfârșitul aceluia deceniu, în 1959 și 1960, Irving Howe și, respectiv, Harry Levin sugerează că postmodernismul implică declinul culturii moderniste înalte.²⁷⁶

Deja la limita între anii '50 și '60, atunci când emergența postmodernismului depășește faza latentă și se propune drept o eventuală nouă paradigmă culturală, termenul se divide în mai multe semnificații, dintre care Ihab Hassan indică cel puțin trei: postmodernismul ca ieșire (sau cădere) din marea mișcare a modernismului; o implicare prematură a termenului, nelipsită de o oarecare bravadă, pe durata anilor '60 și o provocare a culturii (și artei) elitiste și a tradiției înalte a modernismului în numele culturii populare (a maselor).²⁷⁷ Ca orientare ideologică, postmodernismul este, în fapt, o reacție²⁷⁸ la elitism și avangardism ca atribute ale modernismului instituționalizat, care progresiv și asumat se izolează într-un ezoterism ca marcă a superiorității, chiar cu prețul pierderii contactului cu societatea în care există. În acest sens, postmodernismul se constituie ca o replică ideologic-artistică neasu-

Toward a Concept of Postmodernism, in Joseph Natoli și Linda Hutcheon (ed.), *A Postmodern Reader*, Albany: State University of New York Press, 1993, p. 275.

²⁷⁵ O convingere asemănătoare cu a lui Chapman are istoricul britanic Arnold Joseph Toynbee (1889-1975), pentru care termenul *postmodernism* desemnează un nou ciclu istoric al civilizației occidentale, care începe în jurul anului 1875.

²⁷⁶ Ihab Hassan, *From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context*. Variante ale acestui eseu au apărut în *Artspace* (Sydney), Critical Issues Series No. 3 (2000) și *Philosophy and Literature* 25, 1 (2001). Text postat pe Internet la adresa http://www.ihabhassan.com/postmodernism_to_postmodernity.htm.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 275.

²⁷⁸ În cazul postmodernismului, termenul *reacție* nu funcționează conform semnificației tradiționale, deoarece nu este vorba despre activități de confruntare critică sau excludere, așa cum procedase modernismul cu propriul lui trecut. *Reacție* de substanță postmodernistă putem numi atitudinile de ironie ludică, de „superficialitate” și „neseriozitate” conceptual-doctrinară, de „alunecare”, și nu de „forare”, de neangajare și neasumare a propriilor enunțuri și definiții. Jocul postmodern cu ideile modernismului pare a fi mai degrabă o încercare de „a face în ciudă” și „a lua peste picior”.

mată, ironică și hiperrelaxată doctrinar, a mentalității de masă și a gustului comun față de abuzul autoritarist, la adresa adevărilor rigide, absolute și totalizante, a formelor standardizate, precum și a complexității fetișizate a modernismului. Cu alte cuvinte, este vorba despre o reacție *pop(ulistă)* la ideile (într-o accepție tare, rigidă a termenului) de unicitate, superioritate și exclusivism, precum și la reduționismul eliminativ ca dominantă ideologică. Puritatea în opoziție cu *amestecul*, rigiditatea în opoziție cu *fluiditatea*, unicitatea în opoziție cu *pluralismul*, inovația în opoziție cu *pastișa*, hiperdeterminarea în opoziție cu *indeterminarea*, profunzimea în opoziție cu *superficialitatea*.²⁷⁹

Comentariul 2

Pretinsa confuzie pe care postmodernismul o produce și o întreține este determinată întâi de toate de aplicarea unei grile improprii de lectură.²⁸⁰ Este normal ca un fenomen nou, emergent, să fie interpretat – din inerție, prin extrapolare și din lipsa unui vocabular potrivit – în termenii fenomenului vechi pe care îl dislocă și căruia i se substituie. În acest sens, mecanismele procesului de reformulare a paradigmei²⁸¹ produc un ansamblu de reacții tipizate în planul gândirii și receptării, iar cazul postmodernismului nu face excepție de la această regulă. Altfel spus, fie că este vorba despre o reformă monetară, despre înlocuirea sistemului ptolemeic cu cel copernican, despre trecerea de la politeism la monoteism, de la Renaștere la baroc sau de la monarhie la republică, întotdeauna va fi vorba despre o perioadă-„tampon” intens polemică – de acomodare, reorientare și elaborare a unor dicționare de concepte, imagini și comportamente, potrivite noii situații –, definibilă prin factorul însoțitor al confuziei și lipsei de repere stabile. Iar eroarea deseori comisă este de a citi postmodernismul prin termenii

²⁷⁹ A se vedea în acest sens celebra listă paralelă a atributelor modernismului și postmodernismului aparținând lui Ihab Hassan, formulată în Postfața la volumul *The Dismembering of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, Madison: The University of Wisconsin Press, 1982, p. 267-268.

²⁸⁰ Pentru imaginea postmodernismului drept confuzie, a se vedea Valentina Sandu-Dediu, *Points de vue sur le postmodernisme musical, Euresis*, 1-4, 2009, p. 72-84. Text postat pe Internet la adresa <http://www.icr.ro/fpf/fpf.php?id=7393&index=0>.

²⁸¹ Thomas S. Kuhn, *Structura revoluțiilor științifice*, București: Humanitas, 2008.

modernismului deja depășit. Imaginea obținută este, de obicei, una confuză, ceea ce duce la perpetuarea unei situații de „obturare” și, drept rezultat, distorsiune și compromitere a modelului narativ postmodern, de altfel pertinent și eficient în construirea descriptivă a realității specifice unghiului său de abordare. Mai simplu spus, modernismul este un tip de gândire și discurs care operează cu *macroconcepte*, cenzurând multiplicitatea și particularul (detaliul) în favoarea unicității și permanenței, pe când postmodernismul, din contră, mizează pe *microconceptual*, „dezmembrând” adevărurile moderniste în fragmente „digerabile”, plauzibile și dinamice, „fluide” ca formă.

Pentru tipul de abordare eronată este caracteristică producerea de postulări „escatologice”, ca sfârșitul artei (moderniste), sfârșitul istoriei (liniare) sau ieșirea din aceasta, moartea autorului și disoluția conceptului de operă (ambele moderniste), precum și definirea drept nonvaloare sau *kitsch* a tot ceea ce depășește formatul (deja anacronic) al unor definiții tradiționale de tip modernist.

Pretinsul antimodernism al postmodernității este o altă prejudecată larg răspândită în mai multe scrieri cu caracter analitic. În realitate, prefixarea *post-* nu indică nimic altceva decât situarea într-o secvență temporală succesivă modernismului.²⁸² Iar termenii cei mai potriviți pentru a defini ceea ce doctrinar este identificat drept postmodernism sunt *absența* pur și simplu – una absolută și fără niciun atribut – și *vidul* deziderativ. Ceea ce se prezintă a fi conținutul ideologic al postmodernismului este, de regulă, o „umbră”

²⁸² Întrebarea-cheie este dacă prefixarea *post-* deține același sens în termeni ca postcolonialism, postindustrialism, postromantism și, în opoziție, postmodernism. Aparent, toți termenii se prezintă ca termeni tehnici, periodizanți, desemnând situarea ulterioară într-o secvență de succesiune temporală. Deosebirea rezidă în faptul că termenul *postmodernism* își relevă dubla poziționare – în și în afara termenului periodizant *modernism*, de care se folosește în mod „parazitar”. Prefixul *post-* se raportează la termenul *modernism* în imaginea relației subiect (operator)-obiect (materie) sau, altfel spus, postmodernismul poate fi rezumat la *curiozitatea* subiectului (post-) de a opera *cu* sau *pe* (în) obiect (modernist), experiment desfășurat într-un spațiu izolat (decalat) temporal al subiectului (post-). Reluat (prin replicare – parodie, pastişă, citat) în condiții „improprii” (cultura pop – cenzura elitismului, amestecul culturilor *high* și *low*, mentalitate de consum), obiectul se dezmembrează și se împrăstie, ambele acțiuni ținând de inocența versată a operatorilor postmoderni (artiști, filosofi, literați) în a-și găsi de lucru anume atunci (*post-*) și acolo (obiectul modernist dezmembrat) unde nu ar mai fi nevoie de făcut ceva.

sau o „brumă” discursivă și narativă, polemică, a modernismului, care are drept funcție atât să „machieze”, cât și, mai ales, să mascheze un dublu simulacru – al prezenței și al dorinței –, exact cele două componente funciare și atât de intens (ab)uzate în modernism.

Pentru acest tip de prejudecată este caracteristică inițierea unor dispute, false în esența lor, între modernism și postmodernism sau imaginarea postmodernismului ca fiind o „oglină” mincinoasă, strâmbă sau negativă a modernismului, pe care, vrând-nevrând, îl continuă măcar în virtutea cuvântului *modernism*, pe care îl împrumută în lipsa unui termen mai potrivit. În toate aceste cazuri, postmodernismului i se atribuie o energie de *reacție*, deși în realitate această reacție antimodernistă ține doar de strategiile de marketing și autopromovare ale unor filosofi, sociologi, esteticieni sau artiști implicați în lupta de menținere a vizibilității pe piața intelectuală-artistică.²⁸³ În realitate nu este vorba decât despre „un hangar decorat”, după cum a afirmat Robert Venturi²⁸⁴, sau, altfel spus, despre o „stafie machiată” și niște artificii lexicale – postmodern, -modernism, -modernitate, -modernist –, în spatele cărora nu stă nimic altceva decât un *anonimat* și o *absență* absolute. De aici și titulatura atât de „inodoră” – postmodernism –, un „post-mortem” postidentitar al modernismului, care împrumută de oriunde poate, prin „reciclare”, termeni pentru a-și inventa un simulacru de imagine și nume ca *mască* și *substitut*.

Postmodernismul este un vid care *aspiră* tot ceea ce trenează, *inerțial*, dintr-o epocă anterioară, neatent la aspectele de integritate,

²⁸³ Abundența unor nume celebre impresionează printr-o anume „înghesuală” precipitată a opinenților de a-și exprima cât mai detaliat părerile asupra trecutului în oglinda prezentului postmodern, fiecare dintre cei prezenți în listă postulând atitudini consistente dintr-o multitudine la fel de impresionantă de unghiuri de atac. Este vorba aici despre „Baudrillard (1983a, 1983b, 1993 [1976]), Lyotard (1982 [1979]), Kroker and Cook (1986), Harvey (1989), Turner (1990), Lash (1990), Best and Kellner (1991), Jameson (1991), Bauman (1992), Smart (1992, 1993), Lyon (1994), Bertens (1995); și Ritzer (1997)”, la care pot fi adăugate nume ale filosofilor Jacques Derrida, Michel Foucault, Richard Rorty, Fredric Jameson și al filologului Ihab Hassan, cu *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture* (1987), Steven Best și Douglas Kellner (ed.), *The Postmodern Turn*, New York-London: The Guilford Press, 1997, p. xiii.

²⁸⁴ Robert Venturi (n. 1925), arhitect, unul dintre promotorii postmodernismului, autor al celebrei scrieri publicate în 1972 și revăzute în 1977, cu doi ani înainte de apariția Raportului lui Lyotard: *Learning from Las Vegas: the Forgotten Symbolism of Architectural Form*, Cambridge-London: The MIT Press, 1977.

coerență sau coeziune, iar *amestecul* și *agregarea* întâmplătoare a celor aspirate se constituie într-un simulacru de imagine a unei „realități” intens comentate, dezbătute și interpretate. Anume aceste discursuri, texte, artefacte, idei și concepte constituie nucleul generativ și morfologia, în fapt nonevolutivă, a fenomenului numit postmodernitate, așa cum, poate, Ihab Hassan, și nu Lyotard²⁸⁵, a demonstrat pertinent și convingător. Postmodernitatea nu poate fi considerată o *ultimă* perioadă a unui ciclu cultural, deoarece este vorba despre o sumă de ipostaze neidentificabile drept culturale, precum *vid*, *neant* sau *nimic*. Altfel spus, postmodernitatea este imaginea unei deversări dezarticulate a unui modernism expirat într-o realitate „depolarizată” (dedoxificată, descentrată și, în general, neutră). Poate fi numit postmodernism imaginea *statică* (sau reluată prin procedura de *looping* repetitiv) a unui spațiu de *pasaj* prin care, pe o infinitate de *traietorii* indefinite, în lipsa oricărei *gravitații* și a oricărei *orientări* sau ținte, *tranzitează* fragmente „sterile” și „reci” ale modernismului. Staticismul sau încremenirea imaginii se referă la un fel de așteptare irațională a unui moment în care totalitatea fragmentelor va intra într-un spațiu „gravitațional” (cu o dominantă conceptuală) și va putea astfel începe coagularea lor în mulțimi articulate în jurul unui „astru” sau altui „corp ceresc” (ca analogie a unei doctrine ideologice, estetice, filosofice ș.a.), situație care încă va să vină într-un viitor improbabil.

Comentariul 3

Esența postmodernismului este cuprinsă în trei cuvinte: *neîncredere*, *fragment* și *recuperare*.²⁸⁶ Este vorba aici despre suma unor atitudini în egală măsură emoționale și intelectuale, în esență con-

²⁸⁵ Lyotard, *Condiția postmodernă*.

²⁸⁶ Acești trei termeni pot fi completați cu alții, poate, nu mai puțin importanți, astfel ajungându-se la o imagine de listă sau *catenă*, așa cum îi spune Ihab Hassan. În opinia lui, termenii din care se constituie structura de rezistență, identitatea și valoarea postmodernismului sunt următorii: (1) indeterminare (indeterminări), (2) fragmentare, (3) decanonizare, (4) pierderea eului sau a profunzimii (*self-less-ness* și *depth-less-ness*), (5) nonprezentabilul și nonreprezentabilul, (6) ironia, (7) hibridizarea, (8) carnavalizarea, (9) performance-participarea, (10) construcționism, (11) imanență. Ihab Hassan, „Pluralism in Postmodern Perspective”, *Critical Inquiry*, vol. 12, nr. 3 (Spring, 1986), p. 503-520.

ceptuale, din care se țese imaginea „spațiului de pasaj”. Triunitatea acestor concepte constituie un „vârf de lance” semantic prin care poate fi descifrată atât starea de lucruri în actualitatea existenței culturale, cât și sensul convergent al evoluțiilor trecutului înspre o singură și exclusivă ipostază, postmodernistă, a prezentului. La rândul lui, fiecare dintre cei trei termeni poate fi depliat în câte o genealogie narativă complexă care îi premerge, astfel încât *neîncrederea*, *fragmentul* și *recuperarea* ar putea fi înțelese drept cuvinte-cheie pentru citirea fiecărei „spirale” din adn-ul celor trei șiruri constitutive ale fenomenului numit postmodernism.

3.1. Prima genealogie, a *neîncrederii*, poate fi depliată mai întâi pe orizontala de sincronie a unui șir sinonimic – suspiciune, precauție, îndoială, nehotărâre, bănuială, sustragere, evitare, neangajare –, toate convergând înspre un tip de ironie prietenoasă, însă ezitantă și neimplicată sau, așa cum oximoronic a definit-o Linda Hutcheon²⁸⁷, o complicitate subversivă. Neîncrederea suspicioasă este o atitudine postmodernă standardizată, atentă în a evita orice ar putea ține de excludere, hegemonie, centralitate, omogenizare, totalizare, integralitate sau, într-un cuvânt, autoritate. Altfel spus, neîncrederea este o reacție „posttraumatică” față de abuzul ideologic modernist ca model al *excesului* și vizează evitarea oricărei idei sau a oricărui sistem de tip metanarativ.²⁸⁸ Prin termenul *metanarațiune*, postmodernismul își inventează un referent negativ, o dimensiune istorică, prin atașarea acestuia de modernismul imediat anterior, și o bază ideologică pentru justificarea și legitimarea neîncrederii ca dominantă conceptuală. Apare astfel următoarea întrebare: de ce ar fi atât de periculoase metanarațiunile, încât reacția de respingere necondiționată a acestora – neîncrederea – să devină baza conceptuală a unei ideologii dominante care este postmodernismul? Ca standard al discursului de tip metanarativ poate fi considerată narațiunea iluministă, de substanță profund umanistă, care promitea și garanta emanciparea (eliberarea) omenirii de spectrul suferinței prin intermediul rațiunii, cunoașterii, științei și progresului. Aceeași promisiune – a eliberării care urma să vină – fusese deja emisă cu secole în urmă în termenii doctrinei creștine, reluată ca model în secolul al XVIII-lea iluminist și reformulată ulterior, în

²⁸⁷ Hutcheon, *Poetica postmodernismului*.

²⁸⁸ „Simplificând la maximum, considerăm ca «postmodernă» neîncrederea în metapovestiri.” Lyotard, *Condiția postmodernă*, p. 15.

secolul al XIX-lea, în teoria marxistă a luptei de clasă, singura care garanta emanciparea, de această dată doar a clasei muncitoare, și posibilitatea reală de a construi o societate egalitaristă, fundată pe libertatea individuală. La aceste trei metanarațiuni, lansate într-o potențare reciprocă, s-a adăugat a patra – ideea supremației civilizației și culturii de tip occidental (vest-european) și a rasei albe. Trecând de metanarațiunea creștină și cruciadele, războaiele religioase, colonizarea sângeroasă și creștinarea Americilor proaspăt descoperite sau rugurile inchiiziției, pe care le-a incitat și susținut, și în pofida substanței umaniste și a promisiunilor de eliberare, îndestulare și fericire garantate, celelalte trei metanarațiuni nu au adus nimic nou, ci doar au determinat o amplificare la nivel global a inegalității, a urii și a violenței. Până la urmă, totul s-a dovedit a fi un fals pentru care omenirea a plătit cu sute de milioane de victime ale sistemului colonial, ale sistemelor totalitare și ale unui lanț nesfârșit de războaie care au dominat secolele al XIX-lea și al XX-lea. Oroarea genocidului și a lagărului de exterminare – genocidul populațiilor herero în Namibia secolului al XIX-lea, genocidul armenilor în Turcia începutului de secol XX, „industriile” gulagului stalinist și ale holocaustului nazist, revoluția culturală maoistă sau genocidul „marxist” din Cambodgia – a însemnat, de fapt, consecința logică a celor mai înalte elanuri iluministe și a celei mai asumate implicări doctrinare marxiste. Eliberarea omenirii de spectrele suferinței a fost înțeleasă într-un mod literal și drept efect a putut fi realizată în cele mai sinistre forme ale unui carnagiu continuu.

În esență, modernismul, ca perioadă istorică de convergență și sinteză metanarativă, apare drept un ansamblu ideologic coerent, susținut de adevăruri tari în miezul lor doctrinar și orientat univoc progresiv. Discursul generativ ține de o narațiune exemplară – manifestul partidului comunist, manifestele futurismului, dadaismului sau bruitismului, doctrinele artistice cubistă, suprematistă, imaginistă, constructivistă sau dodecafonic-serială. Este vorba despre o aserțiune mobilizatoare, coercitivă și instigatoare deopotrivă, cu un accent imperativ pus pe adeziune și implicare entuziastă și necondiționată, reversul ținând de spectrul unor consecințe punitive situate între excludere prin marginalizare (cultural-artistic)²⁸⁹

²⁸⁹ „Oricare muzician care nu a experimentat – eu nu spun înțeles, ci realmente experimentat – necesitatea muzicii dodecafonice este INUTIL.” Pierre Boulez, „Schönberg est mort”, în *Relevés d'apprenti*, Paris: Éditions du Seuil, 1966.

sau prin ostracizare și, în final, lichidare fizică (politic-ideologic). A compune sau a practica *entartete Musik* (muzica degenerată) în Germania nazistă sau a păcătui prin interesul pentru degenerații atonali burghezi în Uniunea Sovietică jdanovistă însemna în cel mai fericit caz privarea de libertate. Astfel, neîncrederea postmodernistă apare ca reacție la modul în care orice idee sau discurs de tip metanarativ tinde înspre și până la urmă determină instaurarea unei *hegemonii militante și implicare deziderativă asumată* (partinică), fie că ar fi vorba despre activități culturale, fie despre evoluții politice. Prima genealogie este constituită astfel din trei nuclee – neîncredere-metanarațiune-hegemonie militantă. Ultimul termen – *hegemonie* – este doar consecința realizată a *pasiunii deziderative* pe care un individ sau un grup o poate resimți față de o idee (marxismul) sau față de un purtător al acesteia (Lenin, Stalin), atitudinea putând fi considerată, metaforic, drept una *fierbinte*, dacă nu și *incandescentă*. Credința *fierbinte* în metanarațiuni ține, poate, mai mult chiar de incandescenta imaginației, deoarece marile narațiuni ale omenirii, ca tradiții ale gândirii și practicii, își au rădăcinile în viitor, și nu, cum ar fi normal, în trecut. De partea *neîncrederii* postmoderniste însă, poate fi constatată o considerabilă *răcire deziderativă și imaginativă* deopotrivă, deoarece nu mai poate fi vorba despre recursul serios și asumat la o tradiție, și nici despre metanarațiuni, abstracții mincinoase fondate într-un viitor aiurea, ci despre omnisciența, postmodernă, a unui prezent clar, sigur, palpabil, plăcut și confortabil.

În acești termeni se prefigurează starea de lucruri și în planul gândirii și practicilor muzicale, unde în ipostaza de metanarațiuni apar conceptul și sistemul tonal-funcțional și atonalitatea dodecafonic-serială. La trecerea între anii '50 și '60, moment incipient de emergență a postmodernismului, apare o întreagă constelație de concepții în egală măsură non-(anti)-tonale, dar mai ales non-(anti)-seriale, ca un răspuns de reacție atât la filonul tradiției tributare neotonale (Șostakovici-Britten) și neomodale (Bartók-Messiaen), cât și la cel postwebernian, al serialismului integral (Boulez-Nono-Babbitt-Stockhausen) – aleatorismul (Cage-Lutoslawski), tehnica micropolifonică (Ligeti), muzica concretă (Schaeffer), stocastismul (Xenakis), sonorismul (Penderecki, Serocki) și cu o temperare ulterioară în cvasitonalismul minimalist (Reich).

Această diseminare în și mai multe concepții și orientări de ordin stilistic care se suprapun celor trei tradiții deja existente (tributară,

avangardistă și experimentală) a și determinat colapsul întregului sistem conceptual al practicii muzicale culte. „Înghesuiala” conceptuală a făcut inutilă referirea la ideea și autoritatea pe care până în acel moment o avusese structura de canon, iar multitudinea propunerilor canonice a dezmembrat pur și simplu câmpul activităților muzicale într-o multitudine fragmentată, pluricanonică. La fel, propensiunea pentru inedit și nouitate cu orice preț a scos în evidență caracterul idiosincronic al conceptului de *stil*, condiționând astfel și implozia accepției tradiționale de *gen* muzical, lovite de anacronism fiind și tradiția *formelor* și cea a *sistemelor de organizare sonoră* (tonală și sintactică). Structura de bază a materiei sonore – sunetul muzical –, cu cei patru parametri tradiționali ai săi strict determinați – înălțime, durată, intensitate și timbru –, își pierde statutul de unitate primară exclusivă și devine o tipologie particulară încadrată într-un șir de „oferte” mult mai extins prin legalizarea zgomotului, a sonorităților concrete și a sintezei sonore electronice.

3.2. La o primă abordare, genealogia postmodernă a *fragmentului* apare ca o slăbire a ofertei moderniste de tipologii formale structural integre, logic organizate și puternic articulate ca desfășurare, imagine și sens. Opțiunea pentru fragment, ca unitate primară de operare în plan discursiv, decurge cu claritate din abrogarea implicită a coerenței obligatorii în cazul unei metanarațiuni și, dintr-un alt punct de vedere, a liniarității obligatorii a discursului în general (științific, artistic, politic, religios, psihologic etc.). Astfel, fragmentul se constituie drept mijloc de evadare de sub imperiul unor idei definite între limitele unor acorduri consensuale tari – civilizație, artă, cultură, societate, instituție, autoritate –, idei puternic (con)centrate, cu un evident caracter unificator și consistente ca ofertă de imagini și sensuri. Al doilea sens al fragmentării ar fi evadarea de sub imperiul oricărei structuri de ade-văr consensual (științific, politic, religios, psihologic, artistic etc.). Fragmentul preia locul întregului, însă în calitatea lui de „mini-” sau „micro-”întreg.²⁹⁰ Imaginea subiectului despre el însuși este

²⁹⁰ Oricât de inofensivă ar fi aparența opțiunii pentru fragment, această decizie semnifică în fapt o mutație cu valoare de răsturnare a ierarhiei valorice (cu sensul de inversare, reorientare și resemnificare), ruptură de acordul consensual al tradiției și, implicit, invalidare a tot ceea ce i-a premers în planul evoluției istorice. Răsturnarea presupune reorientarea de la original la copie: „În jurul anului

construită și articulată în funcție de nevoile, dorințele și, mai ales, fanteziile și întregul spectru de impulsuri deziderative imaginare, eterogene și divergente în egală măsură, care își găsesc o analogie perfectă în oferta de mărfuri, de pe o piață cu o listă repertorială practic infinită de produse și servicii. Psihologia și, implicit, fiziologia devin activități de *advertising* și, de ce nu, de *entertainment*. Astfel, două mari sfere imagistice interdependente definesc emergența fragmentarismului în construirea subiectivității în postmodernitate – piața (mallurile, marketingul și publicitatea) și media (fizică – scrisă, audiovizuală – radio/TV, și virtuală – rețelele de socializare). Spre deosebire de înrâurirea de tip metanarativ, una directă, rigidă și univocă în sensurile ei declarate și mobilizatoare, limbajul mediatic excelează prin fragmentarismul incompletitudinii și insinuării, al înrâuririi indirecte, mergând până la aluzie, echivoc, paradox, elipsă sau apelare subliminală, ceea ce presupune o foarte riguroasă selecție a celor mai importante și incitante știri, precum și a celor mai atrăgătoare și necesare produse și servicii. Împinse la limită, relațiile între nevoi și produse, ambele ca idei conectate în binomul semnificant-semnificat, nu sunt neapărat cauzale: nevoile nu mai sunt conectate la utilitatea aplicată, ci doar la imaginea produsului sau a serviciului oricare nevoi putând fi atunci conectate la oricare produse sau servicii.

Ca analogii ale discursului de piață și media, în discursul culturii și artei fragmentarismul funcționează pe criteriile decontextualizării (Duchamp și Warhol) și arbitrarului (tehnica de colaj), de întrerupere a continuității logice, caracteristică mai degrabă

1900, tehnicile reproducerii au atins un nivel care le permitea nu numai să fie aplicate la toate operele de artă ale trecutului și să provoace o modificare profundă a impactului lor asupra publicului, dar și să se impună, ele însele, ca forme originale de artă.” (Walter Benjamin, „Opera de artă în epoca reproducerii mecanice”, *Iluminări*, Cluj-Napoca: Idea, 2002, p. 109). Ruptura este intim asociată cu decontextualizarea, și astfel cu suprimarea autorității pe care o are artefactul, contextul pentru care acesta stă drept martor și tradiția: „Am putea generaliza astfel: tehnica reproducerii desprinde obiectul reprodus din sfera tradiției. Prin multiplicarea exemplarelor, substituie un fenomen de masă unui eveniment care nu s-a produs decât o dată. Deoarece permite obiectului reprodus să se ofere văzului și auzului în orice împrejurare.” (*ibid.*, p. 110) Iar invalidată este acea sumă de restricții referitoare la autenticitate și unicitate, care definește valoarea propriu-zisă a artefactului în calitatea lui de (capod)operă. Așa cum observă Benjamin, multiplicarea mecanică forțează resemnificarea valorii de întrebuințare a artefactului: de la valoarea de cult la valoarea de expunere, de la *ritual* la *politică*.

discursului decât gândirii, vieții sau, într-un alt sens, conștiinței de sine a personajelor implicate. Discontinuitatea fragmentată ține de ecuația memoriei, care în niciun caz nu s-ar putea revendica de la liniaritatea unei continuități acumulative, ci din contră, se prezintă drept una entropică, discontinuă, fluidă și „împrăștiată”. Caracteristica fundamentală a memoriei nu este scrierea, o rutină de susținere a autodefinirii și orientării, ci re-scrierea identitară continuă în imaginea unui palimpsest, fluid, fragmentat, sintetic și, din această cauză și în mod firesc, „confuz”, „derutant” și „contradictoriu”.

Ideile și imaginile decontextualizate pot fi (re)contextualizate fără nicio referire la contextul original din care au fost extrase, din moment ce accentul nu mai este pus, ca în modernism, pe coerență și liniaritate sau pe autenticitate și plauzibil, ci pe puterea efectului produs *aici* și *acum*, pe intensitatea cât mai avansată a stimulării senzoriale sau imaginare, fără nici cea mai mică preocupare pentru plauzibilitatea genealogică. Orice idee de profunzime (temporală, istorică, semantică) sau de coerență (structurală, discursivă ori narativă) este redusă la ubicuitatea „fragmentului” temporal de actualitate și la starea de surpriză incitantă ca paradox producător de stări precum *fun*, *joy* sau *cool*. Astfel, imaginea operei și produsului fuzionează în multiplicări parodice cvasiinfinitate ale unor iconuri culturale consacrate precum *Mona Lisa* a lui Leonardo, dar și chipuri „warholizate”, precum Marilyn Monroe, John Lennon, Elizabeth Taylor, Elvis Presley, Mao Zedong, sau obiecte ca *Diamond Dust Shoes* (1980) și o cutie de Campbell's Tomato Soup. În esență, gândirea artistică postmodernă aclamă *disparația subiectului* ca declanșator al continuității narrative. Această concepție presupune construirea unei tipologii narrative radical diferite atât prin fragmentarea sau ruperea continuității în micro-narațiuni cvasiizolate cu extensie redusă, cât și prin disoluția imaginii personajelor în mulțimi de imagini cu caracter cvasiautonom. Drept modele relevante de construcție și narațiune postmodernă ar putea servi *Gravity's Rainbow* (1973) de Thomas Pynchon (n. 1937), precum și *English Patient* (1992) de Michael Ondaatje (1943). Exemplaritatea celui din urmă roman rezidă atât în alăturarea aparent accidentală a unor personaje sau „fragmente” identitare – o asistentă medicală canadiană, un genist sikh din armata britanică și un sabotor canadian –, comunitatea fiind coagulată

în jurul personajului central cu identitate incertă – ecuația ideală a unui roman postmodern, cu miza pe contingent, aluziv, incertitudine și fragmentarism.

În termeni de limbaj artistic muzical, accentul se pune pe supralicitarea oximoronului (paradox prin juxtapunere) și pe suprimarea insistentă a figurii *pars pro toto* – fragmentul ca reprezentant al întregului din care face parte. Mizând puternic pe decontextualizare și arbitrar, tehnica postmodernă a citatului cunoaște o spectaculoasă ascensiune într-o etapă preliminară, de urgență, a postmodernismului muzical, pornind de la începutul anilor '60. Cel mai simplu și plauzibil argument ar fi unul referitor la conversia ezoterismului impenetrabil și nonreferențial al unei lucrări aparținând serialismului total – Sonata nr. 2 pentru pian (1947-'48) sau *Le marteau sans maître* (1953-'55), ambele de Pierre Boulez – la transparența hiperreferențială a unei concepții componistice în care, prin citate (fragmente) extrase din lucrări aparținând mai multor perioade istorice, „serializate” ar fi stilurile muzicale²⁹¹ însele – *Sinfonia* (1968-'69) de Luciano Berio. În partea a III-a din *Sinfonia* sunt folosite peste douăzeci de citate (inclusiv un autocitat), recontextualizate și astfel „slăbite” în virtutea caracterului aluziv pe care îl dobândesc în ecuația sugestivă a lucrării. Mai mult, citatele astfel „relipite” sunt reorchestrate, amestecate și rearanjate în funcție de logica noului habitat structural, „remontat”, diferit de cel al lucrărilor originale.

A doua tipologie determinantă a fragmentării este muzica de film, în care numărul, succesiunea și extinderea articulațiilor constitutive sunt dictate de montajul imaginilor și scenelor. Discursul cinematografic fiind prin definiție unul constituit ca succesiune (fragmentată) de planuri, o partitură muzicală însoțitoare, ca o componentă a discursului vizual, va reprezenta o emulare a șirului narativ principal. Creația compozitorului american Michael Nyman (n. 1944) este exemplară în acest sens, prin colaborarea lui cu regizorul Peter Greenaway (n. 1942) și realizarea de

²⁹¹ Această idee a fost relatată de compozitorul Octavian Nemescu în cadrul unui examen doctoral susținut de autor la Universitatea Națională de Muzică din București în vara anului 2012. Anecdota reproducea contextul unei săli de curs de la *Ferienkursen* de la Darmstadt, în care Karlheinz Stockhausen susținea o conferință despre muzica serială, și replica din sală, enunțată de tânărul Wolfgang Rihm, prin care el formula ipoteza de a construi o lucrare muzicală din serii compuse din fragmente de stiluri muzicale.

coloane sonore la filme precum *The Draughtsman's Contract* (1982), *A Zed and Two Noughts* (1985), *Drowning by Numbers* (1988), *The Cook, The Thief, His Wife & Her Lover* (1989) sau *Prospero's Books* (1991). Același interes pentru muzica de film, aici fiind inclus și genul de animație, îl cultivă și Alfred Schnittke (1934-1998) în mai multe producții cinematografice: *Комиссар* (Comisarul, de Aleksandr Askoldov, 1967), *Агония* (Agonia, de Elem Klimov, 1974), *Восхождение* (Ascensiunea, de Larisa Șepitko, 1977) sau *Мастер и Маргарита* (Maestrul și Margareta, de Yuri Kara, 1994) și animații ca *Стеклянная гармоника* (Harmonica de sticlă, 1968) sau trilogia *Пушкин* (Pușkin, 1977-'82), ambele de Andrei Hrjanovski (n. 1939). Cazul acesteia din urmă este cu atât mai relevant pentru discursul de tip postmodern, cu cât toate cele trei părți ale trilogiei reprezintă animații ale desenelor de pe câmpurile goale ale ciornelor aparținând marelui poet rus. Muzica lui Schnittke, la rândul ei, se constituie ca un șir sonor de substanță polistilistică – citate (fragmente) din muzica clasică rusă și pastişe din clasică muzicală universală (compozitori predecesori sau contemporani cu Pușkin).

Al treilea model îl oferă gândirea și tehnica muzicală minimalistă. Paradoxul este prezent aici ca opoziție în unitate între imaginea fluxului procesual continuu, mergând chiar până la concepția de fluviu infinit (aluzie la conceptul de melodie infinită la Wagner) – proiectul *Theatre of Eternal Music* –, și repetarea unui fragment minim ca extensie, motiv sau cel mult frază – unitatea primară indivizibilă ca „dronă” și concepția structurală de drone-music –, ambele principii realizate în creația lui La Monte Thornton Young (n. 1935). Anii '70 ai secolului trecut aduc gândirea de tip minimalist în prim-plan, ca singura concepție muzicală capabilă să asigure continuitatea culturii muzicale profesioniste după disoluția avangardelor moderniste. Minimalismul cunoaște o generalizare care cuprinde extremele culturii muzicale – cultura maselor, prin genurile muzicii comerciale (disco și, ulterior, hiphop, techno, house și rap) și cu implicația mai multor tehnici și genuri ale muzicii electronice²⁹², și cultura înaltă, prin lucrările orientării postmini-

²⁹² Reprezentativă în acest sens devine muzica de club, termenul de identificare al tipului de practică și gen fiind *clubbing*. Este vorba despre o muzică de tip ambiental, cu o miză pe sonoritățile puternic amplificate și repetitive ritmic de percuție și bas, peste care se așază, într-o succesiune de tip *potpourri*, fragmente (citate) de melodii populare. Focalizată exclusiv pe consum coregrafic, tradiția

maliste: John Adams (n. 1947), Louis Andriessen (n. 1939), Gavin Bryars (n. 1943), Michael Torke (n. 1961), Michael Nyman, Kyle Gann (n. 1955), William Duckworth (1943-2012), Jonathan Kramer (1942-2004), Janice Giteck (n. 1946), Elodie Lauten (1950-2014) sau Daniel Lentz (n. 1942). Această spectaculoasă implementare a minimalismului în domenii atât de diferite, ca mentalitate și tipologii de practică, ale activității artistice poate fi înțeleasă prin miza pe accesibilitate, aceasta la rândul-i funcționând ca o decompensare de substanță postmodernă după „spasmul” deziderativ-conceptual, ocult și ezoteric deopotrivă, al modernismului elitist-avangardist. Regularitatea metrică și simplitatea ritmică, organizarea cvasitonă a discursului (arpegii acordice repetitive), puținătatea transformărilor și lentoarea introducerii acestora în evoluția unei lucrări și, în general, adresabilitatea necondiționată (emfatic sau elitist) au definit conținuturile muzicale ale celei de a doua etape a postmodernismului considerat astăzi drept clasic.

3.3. A treia genealogie, a *recuperării*, vine în opoziție totală cu orientarea „futuristă” a metanarațiunilor în intenția lor de a se fi înțemeiat într-un viitor formulat și afirmat cu o considerabilă investiție doctrinară. Recuperarea postmodernă, după cum sugerează sensul cuvântului *recuperare*, mizează, din contră, pe restituirea trecutului, inclusiv a trecutului imediat, modernist. În ambele situații – atât modernistă, cât și postmodernistă –, identificarea și legitimarea conceptuală se fac prin specificul raportării la memorie și tradiție (ca bazin referențial) și plasarea acesteia într-un anumit punct al succesiunii temporale liniare. Iar dacă recursul la istorie se face într-o ordine recurentă a lucrurilor, modernismul este orientat progresiv, pornind dintr-un moment zero al istoriei, în care nu există trecut, tradiție sau memorie. Într-o ordine metaforică a imaginii, metanarațiunile moderniste se recunosc ele însele drept „memorie” a unui prezent plasat într-un viitor perspectival, al împlinirii „milenariste”, de aici decurgând și „tabularasismul” avangardist

clubbing tratează componenta muzicală respectând la modul propriu etimologia termenului *potpourri* – *pot-pourri*, ca amestec (*pot*) de rămășițe uscate, deshidratate sau, eventual, putrezite (*pourri*) de flori și ierburi pentru a aromatiza o încăpere. Altfel spus, citatele (fragmente) de melodii celebre (hituri clasice sau de ultimă oră) sunt utilizate drept *drone* (nuclee decontextualizate) care sunt mixate cu alte sonorități electronice (extrase din orchestrația lor originală) și incluse în continuitatea repetitivă (minimalistă, în procedura de *looping*) a percuției și basului.

față de moștenirea tradiției. Paradoxal și ironic, acel „prezent” a cărui „memorie” se vrea a fi progresismul modernist este chiar postmodernismul, un „modernism” de orientare inversă, retro-versivă și intens recuperativă. Cu alte cuvinte, este vorba despre stabilizarea și blocarea într-un „prezent” continuu, nonevolutiv și astfel nonprogresist, extins prin extrapolare asupra întregului trecut accesibil și asigurându-și astfel o lentă deplasare înspre un simulacru de viitor, prin reciclarea continuă a tuturor tradițiilor disponibile. O mișcare înainte, însă cu spatele înspre viitor și cu fața înspre trecut. Nu este vorba despre *restitutio in integrum*, așa cum s-a intenționat în contextul Renașterii italiene cu moștenirea Antichității greco-romane, ci despre un prezent postmodern care își caută de lucru într-o realitate statică, lipsită de acțiune faptică și frică de transformare, nonevenimențială și nondeziderativă. Într-o asemenea situație este și normal ca atenția gândirii postmoderne să fie orientată înspre trecut ca depozitar al unor modele de făptuire, dinamism evenimențial, consistență conceptuală și energie evolutivă. Astfel iese în evidență dezinteresul valoric al gustului postmodern ca determinant în proliferarea metisajului și kitsch-ului. Trecutul nu este recuperat într-un mod diferențiat, ceea ce presupune o anumită ignoranță sau chiar un „analfabetism” cultural-istoric. Nefiind vorba despre restituire și relegitimare în ordinea reabilitării, procedura recuperării în postmodernism poate fi văzută în imaginea unui aspirator (de-a valma, în vrac) al trecutului, atâta timp cât postmodernismul se constituie drept o perioadă postindustrială, una nonproducătoare de diversitate. Materialitatea obiectuală, de oricare natură ar fi ea, este căutată, identificată și extrasă din trecutul industrial (ca imagine a producției materiale), pentru a fi refolosită în prezent ca simulacru al unei activități generative. Genealogia și identitatea originară a artefactului extras nu au nicio importanță pentru utilizatorul postmodern. Extragerea din contextul propriu a ceea ce ar putea fi definit ca *past-objects* – obiecte ale trecutului, ieșite din actualitate, cu funcționalitatea anulată (valoric sau utilitar) și, practic, neutralizate substanțial – presupune „materializarea” lor în actualitate în calitate de replici. Recuperarea postmodernă poate fi înțeleasă astfel drept activitate de replicare mimetică a unui *past-object*, a cărui readucere *in integrum* este în mod obiectiv imposibilă. Valoarea acestor replici – ca produs și ca nevoie de acesta, ambele cu valoare de simulacru – este una de

reziduu, deoarece le este recuperată doar aparența, singura încadrabilă în configurația sensurilor și evenimentelor de actualitate, nu și sensurile originare, tari și necesare ca atare în contextul producerii acelor artefacte recuperate, pe care îl oglindesc și îl reprezintă. Poate fi vorba despre recuperarea sub forma unor replici doar în calitatea lor de mulaje, cu conținuturile dezactivate pentru ca în actualitatea postmodernă să devină încadrabile în alte contexte, cu o altă destinație și utilitate, și să le fie atribuite alte conținuturi. Iar postmodernismul poate recupera artefactele trecutului doar printr-o anulare genealogică, a sensurilor, utilității și legăturilor originare pe care, spre exemplu, le-au avut în contextul original *Mona Lisa* lui Leonardo da Vinci, *Sărutul* lui Gustav Klimt, *David* de Michelangelo, *Strigătul* de Munch sau profiluri melodice recunoscutibile, recodificate drept „drone” și încadrate într-o coloană sonoră „minimalistă”, repetitivă, de club: Curt Cobain (Nirvana, *Smells Like Teen Spirit*), Aleksander Borodin (corul sclavelor din *Cneazul Igor*), Eruption (*One Way Ticket*), Boney M (*Sunny*) sau Enigma (*Sadness*, coral gregorian). Nu are nicio importanță contextul sau sensul original al citatului (extras și recontextualizat), ci doar potrivirea cu acel *drive* specific al percuției și basului (ca analogie cu o *toccata* pentru orgă de J. S. Bach) și, în general, cu atmosfera localului și cu starea de spirit a publicului. Sensul postmodernismului se clarifică o dată în plus: nu mai este vorba despre un simplu aspirator al trecutului, ci despre aspirator al unui mulaj al trecutului sau al unui trecut ca reziduu și rămășiță „decontaminată” de identitatea ei originală. Capătul de linie al raționamentului se edifică într-un paradox insolubil: postmodernismul, ca aspirator (recuperativ) de reziduuri (ale trecutului), funcționează eficient doar cu condiția unei amnezii (decontaminante) aproape complete, prin care poate fi asigurată procedura de reciclare, din care se și edifică identitatea și valoarea postmodernismului.

Postmodernismul artistic poate fi înțeles drept o intersecție și o piață, un târg globalizat de vechituri, o fundătură, adică un capăt de linie pentru oricare genealogie intelectuală sau artistică tradițională. Exemplară în acest context devine sinteza între ideea lui Walter Benjamin despre statutul operei de artă în epoca reproducerii mecanice²⁹³ (perioada industrială) și ideea lui Lévi-Strauss

²⁹³ Walter Benjamin, „Opera de artă în epoca reproducerii mecanice”, p. 118-145.

despre conceptul de bricolaj în mentalitatea tribală²⁹⁴ (ca analogie pentru epoca postindustrială). Pentru gândirea postmodernă nu are nicio importanță caracterul voluntarist (efortul generativ), individual-subiectiv (artistul ca geniu sau „demiurg”), focalizat pe dobândirea cu orice preț a noutății (originalitatea ca autenticitate). Mecanica industrială a producerii unui număr indefinit de copii ca replici ale originalului anihilează însăși ideea noutății și strămută interesul și sensibilitatea de la valoarea unicității originalului, care nu mai spune nimic, la fragmentele purtătoare și reproducătoare ale originalității primare, drept condiție suficientă pentru consumatorul de artă. Cel de-al doilea element al sintezei – bricolajul – caracterizează mentalitatea tribală, în sensul în care există o tradiție inviolabilă a memoriei și un repertoriu sacru și inamovibil de elemente cu care naratorul (vraciul, șeful de trib, bătrânul satului ș.a.) însăilează o narațiune mitologică referitoare la originile lumii și ale omului, prin care, de fapt, asigură continuitatea memoriei, și deci a identității colective. Bricolajul revine în postmodernism, însă „amputat” de componenta sacră. Ceea ce rămâne este un joc combinatoriu, de permutare și îmbinare aleatorie a fragmentelor adunate, fără nicio diferențiere a surselor de proveniență a acestora. Amnezia postmodernă, componentă a unei atitudini anestezie sau anesteziat în sens valoric, apare ca un conținut dominant al conceptului de memorie (individuală, colectivă, istorică etc.). Ca și modernismul „tabularasist”, postmodernismul dezactivează tradiția și, împreună cu ea, memoria, chiar dacă singura lui rațiune de a fi este recuperarea unui trecut al tradiției și memoriei, însă o face în virtutea unei defulări „posttraumatice” față de hiperautoritarismul modernist și accepția consensuală unei istorii contrafăcute. Consensualitatea contrafăcută a întregului trecut, în care contrafăcută ajunge să fie chiar și valoarea adevărului, relevă imaginea trecutului drept un câmp al erorii, al excesului, denaturării și al deformărilor de orice fel, toate justificate însă prin adevărul asumat drept absolut al metanarațiunilor. Or, trecutul nemaiputând fi „corectat” și, în consecință, „purificat” în *cronotopul* lui original, întreaga procedură ajunge să fie modelată în

²⁹⁴ Lévi-Strauss, *Mitologice I: Crud și gătit, Uvertura*, București: Babel, 1995, I și II, p. 19-56. Același concept al *bricolajului* este tratat în detaliu în: Martînov, *Конец времени композиторов* (Sfârșitul vremii compozitorilor), Russkii Puti: Moskva, 2002.

prezent, însă doar prin reziduurile recuperate într-o formă „filtrată” și „răcită”, rămășițe dezamorsate de conținuturile lor greșite, confuze, false și abuzive.

Comentariul 4

Toate aceste alegeri doctrinare ale postmodernismului – neîncrederea, fragmentarismul și recuperarea – sunt voit și asumat slabe, deschise și descentrate. Slăbite, descentrate și fragmentate ajung arhetipurile însele – orficul, prometeicul și oedipianul –, întâi de toate în calitatea lor de arhetipuri ale câte unei epoci istorice: Renașterea și barocul pentru orfic, clasicismul pentru prometeic și modernismul pentru oedipian. Fiecărui arhetip, ca program de acțiune, îi este deconstruită coerența, centralitatea deziderativă ca dominantă conceptuală, prin recuperarea și valorizarea detaliilor; importanța, relevanța și exemplaritatea fiecărui arhetip sunt „răcite” până la nivelul unei desuetudini „încurcate” și „împiedicate”, toate fiind făcute să „rătăcească” în îmbulzeala unui anonim în egală măsură nedumerit și dezamăgit. Într-o ordine metaforică a lucrurilor, postmodernismul transfigurează imaginea tradițională, liniară, a arhetipurilor: fragmentele împrăștiate după dezmembrarea lui Orfeu – *Dismembering Orpheus* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1982) de Ihab Hassan –, un Prometeu surd urlând schimonosit tema părții a IV-a din Simfonia a IX-a de Beethoven – *The Right Promethean Fire: Imagination, Science, and Cultural Change* (Urbana: University of Illinois Press, 1980) a aceluiași autor – sau un Oedip schizofren (lacanian, deci postfreudian și postmarxist), confuz și derutat, reinventându-se în mod repetat cu prețul incestului și patricidului, ambele inutile și anacronice ca miză (freudiană), chiar și în calitatea lor de arhetipuri (jungiene) – *L'Anti-Ceipe: capitalisme et schizophrénie* de Deleuze și Guattari (Paris: Les Éditions de Minuit, 1972). „Dezmembrarea” deconstructivistă căreia îi sunt supuse arhetipurile în postmodernitate, în calitatea lor de entități metanarative, este cu atât mai intensă cu cât la origini acestea se identifică drept constituenți ai mitului – mitologeme –, prin care însuși mitul se relevă ca prototip și structură standard a conceptului de metanarațiune. În sensul originar al termenului, mitul este o narațiune exemplară cu funcție de depozit al memoriei colective,

referent de identificare și legitimare pentru oricare membru al comunității care împărtășește conținuturile unui asemenea tip de narațiune cu funcția de istorie obiectivă a lumii, a grupului și a individului (a trăsăturilor, calităților și comportamentelor tipizate). De asemenea, mitul poate fi văzut și ca model formativ, normativ și în egală măsură informativ, oferind modele de explicare și înțelegere a lumii (ca ordine a lucrurilor), a comunității (ca ordine ierarhică și relațională) și a individului (ca ordine a gândirii, atitudinilor și comportamentului). În esența lui, mitul este o narațiune a originilor și, implicit, a descendenței, pe care, prin reluare sistematică, le fixează ca imagine și conținuturi în memoria grupului. Exemplare în acest sens devin mitologiile greco-romană, iudaică (axa Atena-Ierusalim) și hindusă. Generalizând, s-ar putea afirma că întreaga cultură umană se originează în mit și, odată cu emanciparea științei și artei din sfera imaginarului religios, păstrează „genomurile” provenienței mitologice atât în structura sa de rezistență (tipuri standardizate de teme, motive, imagini, evenimente), cât și în felul specific de a-și formula discursul.

Considerând neîncrederea postmodernă în metanarațiuni drept „emblemă” și model ale unei proceduri de „răcire” – detașare sau suspendare a participării consensuale, spre exemplu, la „mitemele” sau ficțiunile creștină, iluministă, marxistă ori rasistă –, un prim model al acestei proceduri ar putea fi observat chiar în nașterea științei prin procedura de „răcire” a mitului însuși, printr-o foarte asemănătoare anulare a participării consensuale la conținuturile magice, fabuloase și supranaturale ale acestuia, pe care primii „fizicieni” presocratici (de la Anaxagoras la Empedocle și Democrit) au practicat-o cu intenția de a înțelege ordinea, legile și normele realității obiective, „purgând-o” de zei și miracol. Izgonirea zeilor din mituri și, în general, din religie poate fi asociată cu „răcirea” (scăderea) temperaturii credinței, determinând atomizarea realității până atunci coerente într-o ordine mitologică. Iar pentru a menține fragmentele împreună a fost mobilizată o impresionantă multitudine de mijloace: rațiunea, logica, silogismul, argumentul, explicația și demonstrația. Acest algoritm al „răcirii” și, cum îl definește Marcel Gauchet²⁹⁵, al *dezvrăjirii* – ca procedură aplicată mitului – constituie sensul unei evoluții de la *fierbinte* la

²⁹⁵ Marcel Gauchet, *Dezvrăjirea lumii: o istorie politică a religiei*, București: Nemira, 2006.

rece; astfel, istoria mutațiilor paradigmatică ar putea fi văzută ca o succesiune de răciri succesive sau tehnici tot mai sofisticate de a controla energiile deziderative ori, așa cum le numește istoricul rus Lev Gumiliov, pasionale. În opinia lui Gauchet, o următoare „răcire” modernistă a creștinismului, după reformularea renașcentistă a teocentrismului în antropocentrism, are loc deja în contextul Iluminismului, în jurul anului 1700, de această dată fiind vorba despre ancorarea fermă în domeniul exclusiv al Rațiunii. Ca energie compensatorie, fiecare context istoric al „răcirii” produce un cumul ideatic-conceptual metanarativ de substituție, în vederea menținerii unei „necesare” structuri de mitologie colectivă, prezervând rolul de stabilizare și agregare socială, dar și de canalizare a energiilor colective în direcția unor scopuri de obicei utopice. Marxismul și teoria luptei de clasă, drept garant al progresului și atingerii obiectivului ultim al eliberării, a fost următorul pas, postiluminist, evoluând concomitent cu metanarațiunile rasiste și eurocentrice. Dincolo de garanțiile de substanță umanistă, ambele teorii au sfârșit în genocid, lagăre de exterminare, revoluții și războaie mondiale.

Sensul abordării raționale, ca formă opusă celei religioase, a necredinței și neîncrederii are funcția de „relipire” a fragmentelor în noi configurații, pe care noul „lipici” (rațional) le poate asigura. Relipirea sau, altfel spus, reasamblarea imaginii lumii prin intermediul rațiunii garantează o lume profană, dezeificată și dezvrăjită deopotrivă, una a laicității generalizate, principiu care, împins până la ultimele lui consecințe, relevă spectrul sau „stafia” care bântuie nu doar prin Europa, ca în *Manifestul* lui Marx, ci prin întreaga istorie a civilizației umane. Cercul se închide prin *eterna reîntoarcere*, ca într-un *déjà vu*, de această dată a unui simulacru de religie, care se dovedește a fi nu doar apanajul unei conștiințe sau al unei societăți de tip primar (primitiv, magic-animist sau tribal), ci chiar o structură de profunzime și un arhetip al conștiinței și existenței.

Astfel, postmodernismul reprezintă scenariul unui joc neimplitat (indiferent) ale cărui reguli constau în asistarea neutră și observarea detașată a procesului de „răcire” a modernismului până la nivelul declanșării unei reacții ireversibile de fragmentare. Modernismul nu este fragmentat prin contestare sau printr-un program ideologic „antimodernist” tradus în viață, ci pur și simplu

este lăsat să continue, însă în absența oricărei credințe, adeziuni și participări care să îi asigure persistența și evoluția. Altfel spus, fără „sacrificiul” implicit de energie participativă și creativă din care erau alimentate metanarațiunile. Continuându-și funcționarea deja prin „autodevorare”, modernismul se fisurează inevitabil, se sfarmă și se împrăștie, contextul desfășurării acestor procese fiind definibil deja drept postmodern. Această perioadă se constituie drept o ultimă „răcire” demistificatoare și dedoxificatoare a mitului, însă nu în termenii „dezvrăjirii” antice sau ai unei simple neîncredere în metanarațiuni, ci prin „răcirea” emfazei metanarative a arhetipului însuși, prin izgonirea acestuia din psihanaliză, dar și din imagologia arhetipală a artei muzicale și literare – Orfeu, Narcis, Prometeu, Don Quijote, Faust, Hamlet, Oedip.

Comentariul 5

Deconstrucția și „fisurarea” adevărilor tari, neîncrederea în orice formă de autoritate și, implicit, în sistem, control și ordine, metisajul și „autocontaminarea” printr-o recuperare necondiționată a trecutului, reinventarea și legitimarea printr-o genealogie „reciclată” – toate acestea ar putea însemna că postmodernismul, ca perioadă istorică definibilă ideologic și estetic, nu s-ar încadra în imaginea tradițională a unei evoluții gradate prin etape constitutive ale acumulării și decantării, și astfel nu ar putea fi „capturat” și „disecat” analitic așa cum, spre exemplu, s-a procedat cu epocile stilistice anterioare – baroc, clasicism, romantism sau modernism. Dat fiind faptul unei extraordinare complexități și densități tipologice moștenite din modernism, dar și nealinierii la definițiile tradiționale, postmodernismul, în special cel muzical, ar putea fi apelat, într-un prim moment al abordării, indirect, în calitatea lui de *symptom* al unui ansamblu de disfuncții ale modernismului. Altfel spus, postmodernismul muzical emerge în virtutea uneia sau mai multor dereglări și, concomitent, a unei „răciri” deziderative survenite la începutul anilor '60 ai secolului XX în cadrul orientărilor avangardiste și se propagă precum un proces de contaminare progresivă prin dezafectarea gradată, pas cu pas, a preceptelor moderniste de rezistență, erodate printr-o îndelungă și extrem de intensă utilizare, mai ales în perioada

postbelică, a avangardismului postwebernian – elitism, tehnicism, intelectualism, inovatorism, avangardism doctrinar, exclusivism, izolaționism sau autoritarism. În fapt, ar putea fi vorba despre un proces de substituire prin resemnificare, și nu de dislocare a modernismului, fenomen explicabil prin respingerea și suprimarea unor acorduri sociale privind adeziunea și participarea la unul sau mai multe războaie „de export” postcoloniale (Coreea, Laos, Cambodgia și Vietnam), la un sistem de învățământ centralizat, autoritar și într-o mare măsură anacronic (revoltele din campusurile universitare în Europa și Statele Unite) sau la un ansamblu de practici culturale care cu bună știință exclude atât cultura de consum a maselor (muzica nonclasică și nonavangardistă în opoziție cu jazzul comercial), cât și, în special, cultura emergentă a adolescenților (rock’n’roll și rock).

Culminația acestor tendințe s-a manifestat cu precădere înspre sfârșitul anilor '60, atunci când, în 1967, formația britanică Beatles lansează albumul *Sergeant Pepper's Lonely Heart Club*. A fost unul dintre primele albume conceptuale, de substanță explicit post-modernă, atât prin conținutul său caleidoscopic, metisat, având o mare diversitate de genuri, cât și prin recuperarea trecutului prin citat și pastişă. În 1968, Steve Reich publică manifestul minimalist *Music as Gradual Process*, în 2 mai încep revoltele studențești la Paris, în 20 august Uniunea Sovietică invadează Cehoslovacia, în același an escaladarea acțiunilor militare în Vietnam atinge un ultim punct culminant, concomitent intensificându-se mișcările pacifiste în Statele Unite, iar între 15 și 18 august are loc Festivalul de la Woodstock – *3 Days of Peace and Music*. Cu alte cuvinte, pe parcursul anilor '60, contextul social-istoric a cunoscut o mutație înspre o nouă stare a mentalităților colective, precum și înspre o nouă ordine a culturii, în care avangardismul elitist-modernist apărea drept anacronic. Imaginația și lumea se „fluidizaseră” suficient pentru a nu se mai putea recunoaște în crisparea autoritarismului și exclusivismului avangardist-modernist.

Ca model relevant al trecerii de la tehnicismul serialist modernist la simptomatologia unei gândiri de tip postmodern poate servi, într-o primă etapă, creația compozitorului american George Rochberg (1918-2005). După un început asumat serialist – în lucrări precum *Simfonia de cameră* (1952), *12 bagatele pentru pian* (1952), *David the Psalmist*, pentru tenor și orchestră (1954), și *Simfonia nr. 2* (1955-'56)

–, intervine după 1964, anul morții fiului său, o schimbare radicală de stil, caracterizată prin renunțarea la serialism, în lucrarea *Contra mortem et tempus* (1965), unde apar citate din lucrări aparținând lui Pierre Boulez, Edgard Varèse și Charles Ives. *50 Caprice Variations* pentru vioară solo (1970) continuă atitudinea recuperatoare prin utilizarea citatelor din Beethoven (Cvartetul pentru corzi op. 74, partea a III-a, *Scherzo*; Simfonia nr. 7, op. 92, partea a IV-a); Brahms, *Variațiunile pe o temă de Paganini* și *Capriciul* op. 1, nr. 24 de Paganini; Mahler, Simfonia nr. 5, partea a III-a, *Scherzo*; Schubert, *Valsul*, op. 9, nr. 22 și Webern, *Passacaglia*, op. 1.²⁹⁶ Declarația că serialismul este o tehnică golită de sens și expresie este întărită prin scrierea *Cvartetului de corzi nr. 3* (1972), lucrare criticată pentru elementele de tehnică tonală și în egală măsură pentru expresivitatea de tip neoromantic, ambele inoportune în contextul vieții muzicale americane dominate de serialismul lui Boulez și de aleatorismul lui Cage. Exemplul creației lui Rochberg – cu un puternic accent pus pe determinanta fragmentării discursului fie prin citat și colaj, fie prin juxtapuneri la nivelul sistemelor istorice de organizare sonoră (modal, tonal-funcțional și atonal) – devine relevant și pentru alți compozitori. Numele lui Rochberg atrage personalități precum Alfred Schnittke (practicând un eclectism polistilistic implicit atonal-tonal), americanul George Crumb (n. 1929, care folosește o tehnică timbral-tonală extinsă) sau germanul Wilhelm Killmayer (n. 1927), ultimii doi fiind orientați mai mult pe fragmentarea de tip modal-tonal-atonal.

Un traiect similar este observabil în evoluția reprezentantului Noii școli poloneze, compozitorul Henryk Górecki (1933-2010), activ implicat – împreună cu Krzysztof Penderecki (n. 1933), Kazimierz Serocki (1922-1981), Bogusław Schäffer (n. 1929) și Witold Szalonek (n. 1927) – în elaborarea orientării *sonoriste*. Față de *Simfonia nr. 1* (1959), concepută în cea mai pură tradiție a avangardismului serial postwebernian, în *Simfonia nr. 2*, „*II Symfonia Kopernikowska*” (Simfonia Copernicană), op. 31, pentru soprană, bariton, cor și orchestră (1972), limbajul muzical suportă

²⁹⁶ Joan DeVee Dixon, *George Rochberg: A Bio-bibliographic Guide to His Life and Works*, Stuyvesant – New York: Pendragon Press, 1992, p. 187. Creația compozitorului american abundă în asemenea exemple și pe bună dreptate ar putea fi folosită, în paralel cu *Sinfonia* și alte lucrări ale lui Luciano Berio, drept exemplificare pentru tehnica citatului.

deja o evidentă simplificare și temperare, despărțirea definitivă de modernismul avangardist devenind vizibilă în *Simfonia nr. 3*, „Symfonia pieśni żałosnych” (Simfonia cântecelor de jale), op. 36 (1976), în care revenirea la un tonalism grefat pe o tehnică repetitivă minimalistă ilustrează afirmarea unei realități cu adevărat postmoderne.

Spre sfârșitul anilor '60, câmpul gândirii și activităților muzicale avangardiste afișează o cu totul altă configurație a posibilităților candidați pentru o etapă ulterioară a evoluției conceptuale. Printr-o serie de lucrări care implică citatul, pasișa sau parodia – precum opera *Die Soldaten* (1964-'65) de Bernd Alois Zimmermann (1918-1970), *Lontano* (1967) de György Ligeti (1923-2006), cu o „apoteoză” a procedurii de pasișă în *Le Grand Macabre* (1975-'77), *Hymnen* (1966-'67) de Karlheinz Stockhausen (1928-2007), *Laborintus II* pentru trei voci feminine, opt actori, un narator și instrumente (1965), *Sinfonia*²⁹⁷ pentru opt voci amplificate și orchestră (1967-'69) și *Opera* (1970, cu citate din propriile lucrări) de Luciano Berio, opera *Votre Faust* (1960-'68/'69) de

²⁹⁷ Tehnica citatului și colajului este cultivată de Luciano Berio și în alte lucrări, prin extragerea citatelor din surse extramuzicale sau prin citarea unor surse muzicale extraeuropene. Primei tipologii îi aparține lucrarea *A-Rone* (1974) pentru ansamblu vocal, cu textul principal din opera poetului Edoardo Sanguineti, pe care sunt grefate citate din mai multe surse literare (*Biblia*, *Divina comedie* de Dante, *Faust* de Goethe, *Manifestul partidului comunist*, *Finnegan's Wake* de James, *Endgame* de Samuel Beckett), precum și din corespondența dintre compozitor și poet. O a doua tipologie poate fi exemplificată prin lucrarea *Coro* (1977), pentru soliști, cor și orchestră, în care pe un citat din Pablo Neruda sunt grefate citate din muzica tradițională a mai multor popoare din America de Sud, America de Nord și Africa. O tipologie premergătoare chiar *Sinfoniei*, ar putea fi exemplificată prin lucrarea *Chemins I* pentru harpă și orchestră (1964), în care partida harpei este, în fapt, *Secvența II* pentru harpă (1963). Această „tehnică” a auto-rescrierii continuă prin *Chemins II* pentru violă și nouă instrumente (1967) și *Chemins III* pentru violă, nouă instrumente și orchestră (1967). În *Chemins II* partida violei reprezintă reluarea *Secvenței VI* pentru violă, iar în *Chemins III* este reluată atât *Secvența VI*, cât și partidele celor nouă instrumente din *Chemins II*. Autocitarea și autorescrierea pot fi înțelese prin ideea autorului că într-o singură lucrare niciodată nu va putea fi epuizat potențialul real al materialului muzical din care aceasta este compusă. Prin extrapolare, compozitorul reapelează sub formă de citat materialul muzical al unor lucrări clasice, în încercarea de a repotența un material muzical ancorat deja de multă vreme într-o singură semnificație prin care, de altfel, a devenit cunoscut. O analogie la ceea ce face Luciano Berio este „retușarea”, de către Gustav Mahler, a partiturilor beethoveniene, în intenția de a le adapta unei conștiințe – și, implicit, unei urechi publice – diferite.

Henri Pousseur (1929-2009), prin care citatul devine o modă și ajunge tehnică de uz comun, *Simfonia nr. 1* (1969-'74) de Alfred Schnittke (1934-1998) și orientarea polistilistică, *Ludwig Van* (1969) și *Staatstheater* (1971) de Mauricio Kagel (1931-2008) –, se proliferază o posibilă șansă de evadare din modernism printr-o deschidere tolerantă și pluralism asumat. Până și în cultura realismului socialist din patria bolșevismului militant – Uniunea Sovietică –, în anii '60 proliferază tendința numită „eclectică”, un termen mai brut pentru cvasi-eufemisticul concept de „polistilistică”.

În muzică „eclectismul” a înflorit începând cel puțin cu anii 1960, atunci când numeroși tineri compozitori sovietici, printre care Arvo Pärt (n. 1935), Rodion Shchedrin (n. 1932), Boris Tchaikovsky (1925-1996), Sofia Gubaidulina (n. 1931), Valentin Silvestrov (n. 1937), Boris Tișcenko (1939-2010), Nikolai Sidelnikov (1930-1992) și Edison Denisov (1929-1996), la fel și Alfred Schnittke (1934-1998), au scris lucrări implicând o varietate de stiluri și tehnici. Estonianul Pärt a fost primul ieșit pe poartă cu lucrarea intitulată *Collage on the Theme B-A-C-H* din 1964, probabil prima compoziție muzicală europeană sau americană care a folosit cuvântul *collage* în titlu.²⁹⁸

Surprinzător, însă această nouă orientare nu a alertat cenzura și nu a deranjat dogma realismului socialist în virtutea criteriului de accesibilitate, de simplificare a discursului muzical și în virtutea tradiționalismului canonic invocat prin citatele folosite. Un al doilea argument, deloc deranjant și acceptat și el de cenzură, a fost ideea lui Schnittke referitoare la concepția *polistilistică* văzută nu doar ca o aliniere la moda colajului din muzica contemporană, ci ca o reflectare a unei stări de lucruri mai complexe în planul

intensificării contactelor internaționale și a influențelor mutuale, schimbările în concepția timpului și spațiului, „polifonizarea” conștiinței umane [...], aceasta conectată cu un șuvoi crescând al informațiilor și polifonizarea artei [...] – să ne reamintim doar termeni precum *stereofonia*, (tehnica de) *poliecran*, *multimedia* etc.²⁹⁹

²⁹⁸ Lilya Kaganovsky, Masha Salazkina (ed.), *Sound, Speech, Music in Soviet and Post-Soviet Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2014, p. 236.

²⁹⁹ Citatul face parte din textul conferinței susținute de Alfred Schnittke la a 14-a întrunire generală și al 7-lea Congres Internațional al Consiliului Muzical UNESCO, *ibid.*, p. 237.

Astfel, pe lângă sfârșitul modernismului occidental – citatul, paștișă și parodia în opoziție și în proces de substituire a avangardismului serial –, în spațiul regimurilor estice totalitare, eclectismul și polistilismul au pecetluit începutul sfârșitului muzicii sovietice și al realismului socialist muzical în general.

O cu totul altă accepție a conceptului de avangardă a fost formulată în muzica românească a anilor '60, prin creația compozitorilor aparținând primei generații postenesciene: Anatol Vieru (1926-1998), Ștefan Niculescu (1927-2008), Tiberiu Olah (1928-2002), Myriam Marbe (1931-1997), Aurel Stroe (1932-2008) și Cornel Țăranu (n. 1934). După cum observă compozitorul Octavian Nemescu,

Mai întâi a fost avangarda generației anilor '60 din veacul trecut. În cadrul ei s-a manifestat grupul compus din Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Miriam Marbe și Cornel Țăranu. Lor li se datorează „coacerea” ideilor și practicilor muzicii eterofonice (Niculescu), în continuarea lui Enescu, cu formele ei adecvate, ca replică la prezența dominantă a texturii, în peisajul componistic al anilor 1950-'60 (impulsionată de Xenakis și de școala componistică poloneză). Interesant este de remarcat și faptul prezenței litigiului, pe problema priorității în practicarea eterofoniei, cu Pierre Boulez. De asemenea este de constatat și apariția tardivă a acestor practici (în anii 1970) în muzica poloneză (Krauze) fără să se știe, probabil, de prezența ei, mai întâi, în muzica românească.³⁰⁰

Acest caz al primei avangarde muzicale românești vine ca o fecundă și originală afirmare conceptuală în contextul opoziției dintre avangarda serială postweberniană (Boulez, Stockhausen, Babbitt, Nono), reacțiile vizibile în mai multe răspunsuri (Cage, Reich, Xenakis, Ligeti, Berio) și răspunsul Noii școli poloneze (Penderecki, Serocki) prin sonorism. Școala românească de compoziție se situează de aceeași parte a baricadei ca și polonezii, însă cu o concepție proprie a eterofoniei postenesciene. Originalitatea soluției avangardiste românești devine evidentă prin comparația cu anti-serialismul militant al avangardelor occidentale (minimalism, stocasticism, micropolifonii sau aleatorism), a căror expresie esențializată poate fi considerată pe bună dreptate concepția sonorismului polonez. Astfel, nefiind vorba nici despre opoziție, dar nici

³⁰⁰ Octavian Nemescu, Avangarda în componistica românească, *Muzica*, nr. 1, 2010, p. 5-6. De asemenea, pentru periodizarea și sistematizarea orientărilor avangardiste în muzica românească a se vedea: Irinel Anghel, *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*, București: Editura Muzicală, 1997.

despre neutralitate sau absență, prima avangardă postenesciană s-a manifestat drept o structură deschisă atât spre canonul trecutului enescian (modelul eterofonic) și al celui webernian (modelul serial), cât și către prezentul avangardist vest-european (cu deschidere spre minimalism) și către viitorul postmodern (cu deschideri înspre polistilistică și spectralism). Altfel spus, fără a recurge la împrumuturi sau emulări conceptuale, compozitorii români au recurs la formularea unor definiții originale, generând un model pluriconceptual propriu.

Într-o postură de „neaderare” la ideea rupturii sau evadării din serialismul integral se situează cele trei concepții naționale – poloneză, românească și sovietică („rusă”).³⁰¹ Aparent, s-ar putea vorbi despre un bloc avangardist est-european cu trei răspunsuri conceptuale la hegemonia serialismului integral (Boulez, Stockhausen, Babbitt, Nono), hegemonie contestată de cealaltă parte a „cortinei de fier” și contracarată prin mai multe concepții componistice vest-europene și americane (Cage, Lutoslawsky, Xenakis, Berio, Ligeti, Reich). Însă în cazul *sonorismului* polonez, al *eterofoniei* românești și al *polistilisticii* sovietice, nu este vorba despre un avangardism de reacție, deoarece aceste trei avangardisme sunt continuări evolutive organice ale propriilor tradiții și culturi muzicale. Polistilistica lui Schnittke este un răspuns care continuă mai degrabă tradiția creației lui Șostakovici (cu descendență până la Mahler) decât la postwebernianismul lui Boulez, tot așa precum și „minimalismul sacru” al lui Arvo Pärt (împreună cu tematizări muzicale ale sacrului în creația lui Gubaidulina) nu este o „reacție” la serialismul integral și nici o declarație de aderență la minimalismul american. Tot astfel, avangardele românești ale anilor '60-'70 elaborează concepția modalismului (Anatol Vieru) și a eterofoniei (Ștefan Niculescu), urmând însă tradiția creației lui Enescu, deși nu și fără un interes pentru serialism (Dan Constantinescu) sau experimentalism (concepția morfogenetică – Aurel Stroe și Octavian Nemescu). La rândul

³⁰¹ Prin accentul pus pe dominanta etnică, apelativul de *rusă* este unul impropriu și imprecis pentru cultura muzicală din U.R.S.S. Alfred Schnittke este plurietnic, de descendență germano-ebraică (mama fiind germană, iar tatăl evreu), Sofia Gubaidulina este și ea plurietnică, de descendență rusă (mama) și tătară (tatăl), iar Arvo Pärt este estonian. Luând în considerare perioada în care cei trei s-au format și și-au început activitatea, termenul propriu al apartenenței lor culturale ar fi de *sovietic*.

ei, concepția sonorismului decurge din metoda de analiză totalizatoare formulată de muzicologul polonez Józef Michał Chomiński (1906-1994) în opoziție cu metoda reduționistă a muzicologului Heinrich Schenker (1868-1935). Cu alte cuvinte, cele trei școli componistice est-europene nu se declară preocupate nici de contracararea serialismului integral, nici de formularea unei soluții de viitor.

În același timp, se pot constata mai multe interferențe între concepțiile compozitorilor est- și vest-europeni. Pornind de la premise diferite, sonorismul lui Chomiński³⁰² împărtășește cu stocasticismul lui Xenakis³⁰³ focalizarea pe timbru, tehnica texturii și conceptul de masă sonoră. În primul caz, este vorba despre o teorie în egală măsură sintetică, recuperativă și generativă, pe când în cel de-al doilea, despre o metodă și tehnică de compoziție. În același sens în care concepția sonoristică poate fi considerată un numitor comun pentru mai multe concepții avangardiste de „reacție” (Cage, Ligeti, Xenakis), ea este aplicabilă și concepției spectraliste, dar și orientării britanice *New complexity*. Polistilistica lui Schnittke se aliniază într-o aparentă consonanță cu concepția lui Berio, deși în primul caz ar putea fi vorba despre o asumare tributară lucidă a întregului filon genealogic al culturii ruse-sovietice, pe când în cel de-al doilea, despre un joc experimental cu genealogia muzicii vest-europene. Același tip de relaționare poate fi constatat și în cazul conceptului de eterofonie, element organic al culturii tradiționale românești. Elaborat, pe de o parte, în creația lui Enescu și moștenit de compozitorii avangardelor românești ai anilor '60 (teoretizat de Ștefan Niculescu), acesta este, pe de altă parte, conceptualizat de Pierre Boulez și aplicat în mai multe din lucrările sale: *Le Visage nuptial* (1946-'47), *Rituel* (1975) sau *Répons* (1981). Ca procedeu al variației sincrone multiple pe o singură melodie, eterofonia venea ca un răspuns, multiplu și el, la mai multe tehnici componistice cu tradiție în muzica europeană – contrapunctică (imitativă modală și tonal-funcțională, precum și serială sau

³⁰² A se vedea articolul „Z zagadnień techniki kompozytorskiej XX wieku” [Problemele tehnicii de compoziție în secolul al XX-lea], *Muzyka* 20/3 (1956), p. 23-48), apud Zbigniew Granat, „A groundbreaking theory from the margins of musicology”, in: Zdravko Blažeković și Barbara Dobbs Mackenzie (editori), *Music's Intellectual History*, New York: Répertoire International de Littérature Musicale, p. 821-833.

³⁰³ Iannis Xenakis, *Musiques formelles: nouveaux principes formels de composition musicale*, *La Revue musicale*, nr. 253-254, Paris: Editions Richard-Masse, 1963.

serial-modală), aleatorică sau sonoristică. În abordarea lui Boulez, eterofonia a însemnat introducerea în uzul componistic profesional a unei tipologii de scriitură sub forma unei noi tehnici de compoziție, idee dotată cu potențial evolutiv mai ales în contextul crizei generalizate a serialismului total. În acest caz, concepția eterofonică este redescoperită și confirmată ca valoare în urma unei sinteze analitice care are drept miză cazuistica artei compo-nistice europene. Însă în privința avangardelor românești a fost vorba despre o a treia formă – după tradiția muzicii rurale și creația lui Enescu – de realizare a eterofoniei drept concept organic al înseși culturii muzicale naționale. În această situație, prin eterofonie nu se înțelegea un construct conceptual asamblat prin deducție analitică, ci o următoare formă de evoluție organică a unui tip ancestral de practică muzicală autohtonă.

A doua posibilitate de salvare, formulată de Steve Reich în *Music as Gradual Process*, este concepția muzicii minimaliste. Conceptual și pur tehnic, minimalismul se prezenta mult mai convingător decât atât de spectaculoasa, însă histrionica preocupare pentru recuperarea cvasimimetică prin citat, pastişă și parodie. Chiar în pofida faptului că limbajul atonal – sonoristic (Penderecki, Serocki, Górecki), stocastic (Xenakis) sau aleatoric (Cage, Lutoslawski) – este în continuare practicat – apar acum mai multe lucrări notabile ca valoare, la care ar putea fi adăugat și curentul muzicii spectrale, activ din 1970 în lucrările unor compozitori precum Gérard Grisey și Tristan Murail, cu aderenți importanți precum Horațiu Rădulescu (1942-2008) și Iancu Dumitrescu (n. 1944) –, candidați reali la realizarea următorului salt rămân doar polistilistica și minimalismul. Diferența între aceste două orientări, ambele ca declarații antimoderniste și antiavangardiste mai mult decât convingătoare și având accesibilitatea drept criteriu fundamental, a constatat în caracterul hiperredundant și prin aceasta mai slab al eclectismului polistilistic în comparație și în opoziție cu originalitatea și integritatea conceptuală a gândirii minimaliste. Dacă primul se prezenta drept „muzică despre muzică”³⁰⁴ și implicit sugera ideea că în muzică noutatea nu ar mai fi posibilă, minimalismul respecta ca prioritate ideea tradițională că muzica rămâne o modalitate de

³⁰⁴ Ideea aparține compozitorului și dirijorului german Peter Ruzicka (n. 1948). Judy Lochhead și Joseph Auner (ed.), *Postmodern Music/Postmodern Thought*, New York-London: Routledge, 2002, p. 85-86.

exprimare și transmitere activă, puternică, a conținuturilor imaginare din conștiința compozitorului către un public receptor. Până la urmă, ambele principii vor coabita pe întreaga durată istorică a postmodernismului, respectând criteriile de *entertaining* și *double-coding*, astfel încât modelul ideal al unei lucrări muzicale funcționante postmoderne ar fi îmbinarea între „șuvoiul” scriiturii de tip minimalist, ca suport și dominantă procesuală, și inserția unei serii de citate canonice (clasice) sau populare (hituri) sub forma unui colaj asamblat din „drone” mixate electronic.

Compromiterea definitivă a modernismului avangardist nu se produce ca o „catastrofă” sau ca un „cataclism” cultural, ci apare într-o treptată și foarte lentă substituție a preceptelor și atitudinilor moderniste prin noi concepte și concepții. Crește frecvența lucrărilor compuse în alte tehnici și aparținând altor estetici decât cea modernistă, lăsând-o pe aceasta din urmă să se stingă treptat din cauza lipsei de dovezi (lucrări) și susținători (compozitori) importanți.

Emergența unei noi ordini muzicale nu se produce nici ea printr-o afirmare demolatoare, ci poate fi dedusă dintr-o serie de simptome, cele mai importante fiind două. Cel dintâi ar fi apariția, în 1971, a termenului *postminimalism*, invenție a criticului de artă și istoricului american Robert Pinkus-Witten (n. 1935). Fără a se referi la muzică, acest termen indică direcția pe care o va adopta gândirea muzicală în continuarea efortului celor patru minimaliști americani (Reich, Riley, La Monte Young și Glass), cu consecințe clare, postminimaliste, în creația lui John Adams (n. 1947), vizibil în lucrările sale de început – *Harmonium*, pentru cor și orchestră mare (1980-'81) și *Grand Pianola Music* (1982). O altă confirmare a minimalismului ca nouă declarație stilistică survine prin montarea, la 25 iulie 1976 (același an cu apariția Simfoniei a III-a, minimalistă, a lui Górecki), la Avignon, a operei *Einstein on the Beach* de Glass, o primă operă din *Portrait Trilogy*, în care ulterior vor intra *Satyagraha* (1979) și *Akhnaten* (1983).

Al doilea simptom intervine în 1974: este vorba despre renunțarea lui Krzysztof Penderecki la sonorism, singura concepție prin care ar putea fi înțeles întreg avangardismul *de reacție* față de serialismul total – aleatorismul, micropolifonia, stocastismul și, inclusiv, spectralismul. Formularea doctrinară a stării de fapt în existența socială și, într-un alt sens, ancorarea semantică a termenului

„postmodernism” se produc odată cu publicarea în 1979 a celebrului *Raport* al lui Lyotard. Atingerea stadiului postindustrial (în țările dezvoltate ale Occidentului), care implică, pe de o parte, reorientarea de la producerea de bunuri la prestarea de servicii și, pe de altă parte, neîncrederea în metanarațiuni au constituit două elemente cu valoare paradigmatică în înțelegerea mutației produse.

O nouă etapă a transformărilor evolutive în câmpul gândirii muzicale postmoderne, emergând peste filioanele deja existente ale polistilisticii (Schnittke) și postminimalismului (John Adams & Co), este atinsă spre sfârșitul anilor '70 și la începutul anilor '80 prin polarizarea extremă între două orientări precum *Neue Einfachheit* [Noua simplitate] și *New Complexity* [Noua complexitate]. „Simplitatea” germanică este urmată de răspunsul cronologic și totodată parodic al „complexității” britanice. În același timp, ambele apar ca o replică tardivă și ecou postmodern la cele două avangardisme de reacție care au fost minimalismul (Reich) și stocasticismul (Xenakis). Prin compozitori ca Wolfgang Rihm (n. 1952), Manfred Trojahn (n. 1949), Peter Ruzicka (n. 1948) sau Hans Jürgen von Bose (n. 1953) ș.a., Noua simplitate reafirmă valoarea implicației emoționale a compozitorului, cu miză pe puterea încărcăturii expresive și pe spontaneitatea efectului produs asupra publicului. Spre deosebire de mecanicitatea citatului sau de cea a pastîșei, revenirea la valoarea expresivității, la reinstituirea tonalității, a sonorităților de trison și, în general, la alura cvasi- sau neoromantică a fost impulsionată prin lucrări ca *Chiffre Ziklus* (1982-1988) sau Cvartetul nr. 5 (1981-1983) de Rihm, *Sappho Songs* pentru mezzosoprană și orchestră de cameră (1983) de von Bose, *Fünf See-Bilder* pentru mezzosoprană și orchestră mare (1979-1983) și *Quattro Madrigali* pentru cor, patru viole și patru violoncele (1983) de Trojahn. În opoziție, Noua complexitate continuă nu doar în siajul lui Xenakis, ci acumulează idei și tehnici ale principiului de complexitate de la Edgar Varèse (1883-1965), Elliott Carter (1908-2012), Morton Feldman și Conlon Nancarrow (1912-1997). Ideea-cheie a acestui tip de gândire este supralicitarea cantității și diversității tipologice de evenimente muzicale pe unitatea de timp, ceea ce conduce la o desfășurare procesuală de o densitate extremă, în care apar sincronia mai multor planuri ritmice și microtonale, diverse tipologii de articulare (atacuri, intensități și timbruri) și schimbări rapide de scriitură, tempo sau dinamică. Nefiind vorba despre o formă articulată, în

sensul tradițional (clasic) al termenului, accentul cade mai degrabă pe stimularea continuă a evoluției procesuale, prin abordarea a cât mai multor parametri practicabili ai sonorității, prin cenzurarea, în același timp, cât mai puternică a diacroniei și prin precipitarea a cât mai multor evenimente sonore într-o verticală a sincroniei totale. Principiul complexității este dus până la limitele practicabile ale notației și capacității fizice a interpreților, în lucrări ca *Time and Motion Study II* pentru violoncel și electronice (1973-'76), Cvartetul nr. 2 (1980), *Etudes Transcendantes*, pentru mezzosoprană și ansamblu de cameră (1982-'85), *Carceri d'Invenzione I* (1982), *Carceri d'Invenzione II*, pentru flaut și ansamblu (1985), și *Carceri d'Invenzione III*, pentru cincisprezece instrumente de suflat și percuție (1986), de Brian Ferneyhough (n. 1943); un imens ciclu intitulat *History of Photography in Sound*, pentru pian (început în 1997), de Michael Finissy (n. 1946); sau *CONSTRUCTION*, pentru voci, instrumente și electronice (2005-'11), de Richard Barrett (n. 1959). Totodată, în 1981 are loc prima audiție, de fapt o „recidivare” deja de substanță postmodernă, a lucrării *Répons*, pentru orchestră mare de cameră, șase soliști și electronice, de Pierre Boulez, cu o reluare finalizată în 1984. Ar fi de consemnat utilizarea tehnicii repetitive cvasiminimaliste.

Acumularea de concepții componistice și sedimentarea lor în filoane majore ale practicilor muzicale culte – Schnittke trăiește și compune până în 1998, Stockhausen până în 2007, Boulez și Penderecki sunt în continuare activi, la fel și John Adams, Brian Ferneyhough, Michael Finissy și Manfred Trojahn – determină un proces de stabilizare sau, cu alte cuvinte, de clasicizare a gândirii muzicale postmoderne în concepții consacrate și astfel standardizate, integre doctrinar și de substanță cvasi- sau chiar nonexperimentalistă, în măsura în care experimentalismul însuși este considerat o manieră. În paralel cu Schnittke și Nyman, în muzica de film se afirmă compozitorul chinez Tan Dun (n. 1957) și japonezul Toru Takemitsu (1930-1996), cu aproximativ nouăzeci de producții, iar pe direcția recuperativă – postwagneriană și postbruckneriană – trebuie remarcată muzica lui John Williams (n. 1932, în special pentru *Războiul stelelor*). Filonul muzicii electronice este completat, după Stockhausen și Babbitt (1916-2011), prin muzica altui japonez – Isao Tomita (n. 1932) –, a rusului Eduard Artemiev (n. 1937) și a aceluiași Toru Takemitsu, cu muzică electronică și concretă. Ca

modele exemplare ale fuziunii dintre gândirea postminimalistă și recuperarea organică a trecutului pot servi *minimalismul sacru* al lui Arvo Pärt și ideea sacrului în creația Sofiei Gubaidulina (n. 1931), la care ar adera, prin apartenența la același spațiu geografic și prin importante lucrări în zona simfonicului, Galina Ustvolskaia (1919-2006) și georgianul Giya Kancheli (n. 1983). Putem adăuga dominantă cvasitonă și cvasiromantică din creația prolificului Wolfgang Rihm și a mai tânărului Thomas Ades (n. 1971), precum și douăzeci și nouă de ore de muzică ale heptalogiei *Licht* (1977-2003) de Stockhausen.

Evoluând printr-o acumulare și sedimentare lente, alegând propagarea prin infiltrare mai degrabă decât saltul, ruptura și militanțismul avangardismului deja anacronic, postmodernismul muzical înaintează fără a miza pe progresismul atât de compromis, preferând să treneze într-o pseudostază neorientată doctrinar și să se concentreze pe multiplicarea continuă și pe absorbirea neangajată a noi și noi „fațete” ale inteligenței și creativității umane, în așteptarea neutră a unui salt paradigmatic improbabil.

Ultima ipoteză. Canonul muzicii europene ca formă de mediere simbolică între sensul sacru al vieții și ordinea sacră a universului

DIN PUNCT DE VEDERE CONCEPTUAL canonul este un paradox. Ca simbol al stabilității și ordinii, al proporțiilor armonioase și integrității, al omogenității și chiar al exclusivității, un asemenea concept este dificil de imaginat drept unul propriu contextului european caracterizat printr-un proces continuu de transformări, mutații, salturi paradigmatic și, mai ales, printr-o constantă fluctuație a gustului și a modelelor de receptare. În mod cert, auditorii lui Bach ar fi consternați de sonoritatea unei simfonii aparținând lui Mozart sau Beethoven, exact în același fel în care auditorii lui Penderecki și Schnittke ar percepe *organum*-ul *angelic* al lui Perotinus sau motetele lui Franco de Cologne drept ceva aproape „extraterestru”. Și asta în opoziție radicală cu tradiția consacrată și susținută timp de secole a muzicii indiene, în care un anumit gen de *raga* trebuie interpretat într-un moment precis al ciclului diurn-nocturn.

Mentalitatea canonică ar fi mult mai potrivită pentru societățile tradiționale orientale (China, India, Japonia, țările arabe), pentru cele africane și cele ale nativilor americani din culturile tribale. Or, parafrazând celebra idee a lui Joseph Kerman, în cultura europeană atât accepția, cât și modelele de formulare istorică ale canonului înseamnă altceva. În conștiința europeană, accepția corectă a termenului este la plural – *canoane*. Învățăământul academic va urmări emularea unor modele exemplare ale culturii înalte, în virtutea valorii lor universale, atât în spațiu (cultural-geografic), cât și în timp (cultural-istoric). În același timp, o extinsă comunitate de mostre canonice (inclusiv statuia lui Polykleitos) care populează muzeele și galeriile de artă (spații de consacrare canonică) sunt interpretate în marile săli de concert și teatre de operă sau

se regăsesc constant în planurile marilor edituri. De asemenea, canonul este definit chiar de către cei care produc valoarea – pictorii, arhitecții, muzicienii, scriitorii și poeții, dramaturgii și criticii. Toate aceste instituții – universități, muzee, filarmonici și edituri – urmăresc menținerea și controlul unei imagini consensuale a valorii, utilă în procesul de formare a omului.

La fel ca întreaga cultură europeană, orientată pe dinamică evolutivă și progres, canonul muzicii europene este flexibil și deschis transformării, capabil să absoarbă noi concepții istorice, chiar atunci când acestea se structurează după dialectica luptei contrariilor. Drept consecință, cultura muzicală europeană s-a articulat ca o succesiune a perioadelor istorice și a mai multor generații de compozitori, ceea ce a însemnat că trecerile de la o etapă istorică la alta s-au produs urmând o logică de rescriere a canonului și de adăugare a unei noi tradiții peste tradițiile deja existente – fie în sensul de excludere (Schönberg și moștenirea romantică), fie în sensul de absorbție (Palestrina și Școala franco-flamandă, Beethoven și clasicismul vienez, Wagner și romantismul austro-german). Aceasta ar fi o primă diferență majoră, spre exemplu, față de accepția unitară și inamovibilă a canoanelor orientale.

A doua diferență decurge din prima și reprezintă explicitarea logicii reinstaurative care la fiecare salt calitativ s-a manifestat în termenii unor *războaie canonice*. Situația este de neimaginat atât în contextul canonului Antichității grecești și al Evului mediu european, cât și în spațiul culturilor tradiționale orientale, deoarece prin practicarea canonului era menținută ordinea justă a realității universale prin care era garantată integritatea, considerată condiție a supraviețuirii, a virtuților morale umane. Aceste războaie s-au declanșat preponderent în perioada barocului, urmărind reformularea mitului în subiect literar și dramatic. Desfășurându-se în trena revoluțiilor sociale și reprezentând funcții ale mutațiilor conceptuale și condiții ale evoluției culturale, adversitățile s-au impus încă de la sfârșitul Renașterii prin polemicele Zarlino-Vincenzo Galilei și Artusi-Monteverdi, continuând apoi de la polemica Rameau-Rousseau și *războiul bufonilor* până la controversa romantică Hanlick-Wagner și *tabularasismul* avangardist de la începutul secolului al XX-lea.

A treia diferență decurge chiar din specificul constituirii canonului artistic european, constituire care, în opinia lui Bernard Knox,

poate fi sintetizată în acronimul O.D.W.E.M. – Oldest Dead White European Males. Chiar dacă celebrul filolog se referea la Homer sau Vergiliu, cele patru cuvinte vizau și modelul dominant în vremea lui Palestrina, dar și a lui Bach, Beethoven, Schumann și Chopin, Wagner și Schönberg. Reflectând cu fidelitate starea de lucruri a epocilor istorice anterioare postmodernității, canonul artistic modern era formulat ca unul al exclusivității masculine și al indiscutabilei superiorități pe care o deținea rasa albă și, implicit, cultura europeană. Ideologia postmodernă convertește aceste titluri de „noblețe” ale canonului artistic european în tot atâtea capete de acuzare și, bineînțeles, în tot atâtea pretexte legitime pentru o justificată și acerbă critică din partea tuturor celor excluși. În fapt, a fost vorba despre un ultim și total război canonic. Până la urmă, în optica neîncrezătoare a postmodernității, canonul artistic european s-a dovedit a fi unul al excluderii, al intoleranței și al oprăririi. Tendința de a recupera trecutul cultural în integritatea datelor acestuia a relevat un număr alarmant de omisiuni comise cu bună știință în virtutea ordinii sociale „falocratice” (Griselda Pollock), a sistemului colonial legiferat și a ideologiei rasiste (Arthur de Gobineau), trei dominante ale mentalității moderniste. Până la urmă, eurocentrismul ostentativ al culturilor istorice moderne de pe Vechiul continent s-a dovedit a fi o miză perdantă. Aceste trei nuclee ideologice au și reprezentat țintele vehemente ale criticilor venite din partea mișcărilor feministe, a revendicărilor pentru un propriu loc canonic, chiar și în trecutul cultural exclusiv eurocentric, precum și ținte ale criticilor venite din partea noilor participanți rasiali la un canon deja post-european, în vederea recuperării mai multor istorii ale tradițiilor muzicale extraeuropene.

Conținuturile imediat accesibile ale conceptului de canon artistic (inclusiv de canon al muzicii) pot fi diferențiate în două grupuri deopotrivă tipologice și funcționale. Într-un sens *structural-sistematic* poate fi vorba despre un referent normativ al exemplarității și excelenței valorice, prin care sunt formulate și fixate limitele unui cadru consensual referitor la posibilele conținuturi și forme prin care poate fi definită și identificată materia, metoda, mijloacele și obiectivele unei activități artistice. Într-un sens *temporal-istoric* avem de-a face cu un mecanism de inserare și fixare a acestui cadru în conștiința și memoria colectivă, în scopul transmiterii și astfel a perpetuării sub forma unei tradiții (listă de nume,

compozitori, titluri și lucrări muzicale) a mai multor modele de gândire (artistică-muzicală) care, prin natura impactului și recepțării (imEDIATE sau mediate), au fost confirmate la un moment dat drept reprezentative.

Ambele funcții ale canonului pot fi înțelese ca mecanisme producătoare de cultură, care țin de formularea și perpetuarea acesteia ca practică de identificare a noi imagini și sensuri ale umanului în evoluția lui istorică. Atât în cazul lui Palestrina – care manifesta o atitudine „conformistă” față de dominanta ideologică religioasă a vremii lui –, precum și în cazul lui Beethoven – un non-conformism voluntarist, aflat în dezacord flagrant cu prescrierile epocii în planul formelor, conținuturilor și expresiei – este vorba despre imagini ale unei gândiri concentrate pe structurile proprii identității creatoare. Este o gândire care urmărește evidențierea nucleelor de profunzime matricială sau arhetipală ale naturii umane și ale naturii realității, situarea omului în realitate, precum și modelele specifice ale interdeterminării care decurg dintr-o astfel de relaționare. Discursul artei și în special discursul muzicii se edifică într-o analogie a reflexiei filosofice sau matematice, însă le depășește prin faptul că nu se limitează la descriptivitatea și abstracțiunea acestora, ci înglobându-le organic, se instituie ca procedură de modelare a materiei sonore organizate în imaginea unei realități secunde, câmp ontologic alternativ naturii umane și fenomenelor realității, câmp în care ultimele două converg, sub forma muzicii, înspre consubstanțialitatea ultimă. Într-un sens general, canonice devin acele modele ale gândirii artistice muzicale prin care este realizată consubstanțierea conținuturilor muzicii cu conținuturile imaginarului colectiv într-o perioadă dată a evoluției istorice. Stând drept semn pentru acest imaginar, canonul îl modelează, deținând suficientă energie pentru a-l reformula, a-l reorienta și, în același timp, a-l menține între limitele definite ale unor norme.

Prin numele de compozitori și titlurile de lucrări muzicale reprezentative, canonul muzicii poate fi imaginat atât ca *mulaj* dinamic (tipologic, structural și evolutiv) al formelor și conținuturilor unui segment temporal-istoric care poate servi la o reconstituire culturală³⁰⁵, cât și ca sursă generativă, la rândul ei producătoare de

³⁰⁵ O structură canonică își dezvoltă capacitatea generativă nu doar în bazi-
nului ei istoric de origine, în care funcționează pe criteriul de omogenitate a forme-

istorie și cultură, ale cărei „emanații” se propagă în spațiul istoric, interferând cu emanațiile altor surse canonice anterioare sau ulterioare. Într-un mod schematic, putem imagina postmodernitatea ca fiind un un bazin de acumulare sau chiar o sonosferă care adună „ecourile” tuturor surselor canonice din istoria evoluției muzicii europene.

Ambele valențe ale canonului artistic – generativă și reconstitativă – trimit înspre o a treia, referitoare la energia de fixare, susținere și transmitere a unui cadru de norme referențiale menite să salvgardeze memoria și conștiința valorii și în același timp să conserve sensurile intrinseci ale culturii. Se poate remarca aici sensul organic al culturii, prin care sunt conservate codurile simbolice ale vitalității, coduri ce asigură continuitatea și transmisibilitatea sensurilor profunde ale naturii umane și ale realității ca fiind legate într-un mod fundamental de valorile vieții.

În acest sens, canonul artistic se dovedește a fi o listă a „eroilor”, a „martirilor”, „sfinților” și „profeților”, dar și a „campionilor” culturali care au contribuit la multiplele și necesarele rescrieri ale gândirii, artei și culturii. Tragediile lui Shakespeare, sculpturile lui Michelangelo, pasiunile lui Bach sau simfoniile lui Beethoven contribuie astfel într-un mod decisiv la reformularea identității colective în Renaștere, baroc și, respectiv, la hotarul dintre Iluminism și romantism. În același timp, în calitatea lor de nuclee generative, canoanele (căci nu este vorba despre o simplă succesiune metonimică, ci despre o acumulare în imaginea unei pâlnii deschise către viitor) funcționează ca un cod referențial, de reîncărcare și reciclare a unor algoritmi panculturali cu valoare arhetipală, care indiferent de localizarea istorică, își exercită într-un mod

lor și conținuturilor, ci mai ales într-un bazin istoric eterogen. Astfel, gândirea lui Palestrina se validează drept canonică în propriul bazin istoric – a doua jumătate a secolului al XVI-lea, însă canonicitatea ei este reconfirmată, rând pe rând, de Johann Joseph Fux (Baroc), E. T. A. Hoffmann (romantism) și Claude Debussy (modernism), dar și prin publicarea operei complete încă din prima jumătate a secolului al XX-lea prin efortul lui Franz Xaver Haberl și Raffaele Casimiri. Toate aceste tentative recuperative ar putea fi interpretate ca proceduri de „reîncărcare” a codului generativ Palestrina într-un context istoric eterogen, în care codul respectiv își dovedește utilitatea și își reconfirmă puterea creatoare. În același sens, gândirea lui Beethoven stimulează producția simfonică pe întreaga durată a secolului al XIX-lea romantic, edificând un arc temporal până cel puțin la simfoniile lui Mahler și, la limită, până la Șostakovici și Britten.

implacabil atât puterea generativă, cât și cea de organizare și articulare a „bazinului” istoric în care funcționează. Astfel poate fi reformulată și imaginea progresului în artă, deoarece fiecare nouă perioadă istorică va însemna un număr mai mare de membri ai comunității canonice, o mai complexă interacțiune între aceștia și drept consecință, o dinamică a creativității mult sporită. De exemplu, nu putem imagina muzica Evului Mediu decât reîncărcată cu pitagoreismul Antichității grecești – concept și filon creator vizibil mai ales începând cu nașterea polifoniei – și tot astfel funcționează și bazinul muzicii renaștentiste. Romantismul muzical operează deja cu cel puțin două nuclee canonice – cel bachian și cel beethovenian, canonul 48+32. În modernismul debussian reemerge filonul modal (Palestrina, Mussorgski și modalismul extraeuropean), alăturându-se celui tonal-funcțional deja existent, la care se adaugă filonul atonal schönbergian. Iar în modernismul târziu (anii '50-'60 ai secolului al XX-lea) este vorba despre concomitența mai multor tradiții istorice sub forma unor filoane conceptuale – tradiția tributară (neo-tonală/neo-modală), serială postweberniană și experimentală. Într-un alt sens, poate fi vorba despre ciclicitatea „reîncărcării” algoritmului contrapunctic, de fiecare dată într-o altă formulare – medievală, renaștentistă, barocă – și cu o spectaculoasă revenire în modernismul începutului de secol XX. Iar conceptul de contrapunct poate fi înțeles ca funcție de asigurare a continuității, deoarece a avut tocmai rolul de punte între clasicism și romantism în creația beethoveniană târzie (ultimile cvartete – op. 127 nr. 12, op. 130 nr. 13, op. 131 nr. 14, op. 132 nr. 15, op. 133 „Marea fugă” și op. 135, nr. 16). De asemenea, tot contrapunctul apare ca element sintactic și structural salvator, atunci când sistemul tonal-funcțional se dispersează, cedând locul atonalismului schönbergian.

Comentariul 1

Gândirea matematică, filosofică și muzicală a Antichității grecești poate fi considerată drept algoritmul sau codul canonic cel mai puternic, care a alimentat rând pe rând „bazinele” istorice ulterioare ale culturii europene, asigurându-le astfel un quantum necesar de energie evolutivă. Rezumabil în esență la un nucleu

numeral, criteriul armoniei a definit, într-un prim moment, forma și sensul materialității vizibile (corporală, picturală, sculpturală și arhitecturală) și invizibile (muzicală), iar într-un al doilea sens, el a fost constituit din mai multe stări ale existenței psiho-afective individuale (sufletul, spiritul, imaginația) și colective (morală, virtute, educație, moravuri, jurisprudență). Astfel, numărul conferă formă și structură existenței însăși, stabilizând conceptul de individualitate în limitele unei definiții pe care o raportează la ideea colectivității în același fel în care, păstrând proporțiile, o raportează la cosmosul însuși. Este vorba despre cele două ontologii – comunitatea umană și cosmosul – relaționate prin asemănare (simpatie), printre criteriile normative existând și ideea eminamente citadină a *politeției*, o formă fundamentală în conviețuirea civilizată, caracterizată prin toleranță și non-violență, între zidurile unui *polis* (Atena). De altfel, de la *polis* derivă și termenul *poliție*, organul public însărcinat cu menținerea ordinii ca o condiție de funcționare optimă a unui organism social, precum și *politica*, arta și știința de a conduce comunitatea umană. Situată în bazinul culturii antice, muzica reflectă la rândul ei cu fidelitate întregul ansamblu de norme, fiind structurată ca o interfață între individ și propria lui morfologie corporală și psihică, definind relaționarea lor armonioasă (simpatetică), condiționând situarea optimă în comunitate și având un rol activ în sublinierea legăturilor dintre individ și cosmos. Altfel spus, numeralitatea canonului antic grecesc stă între Pitagora (ontologic) și Platon (hermeneutic), fiecare dintre cei doi relevând-o fie într-un mod explicit (Pitagora), fie într-un mod mediat (Platon).

Expresia concretă a numeralității poate fi observată și studiată în *Canonul* sculptorului antic Polykleitos (sec. V î.H.) așa cum o comentează filosoful rus Alexei Losev în ambele lui forme, de tratat și de statuie.³⁰⁶ Referentul este sculptura numită *Doryphoros*. O primă observație îi aparține lui Claudius Galenus (129-200/216 d.H.), care, pornind de la tratatul și sculptura lui Polykleitos, face o paralelă între accepțiile sănătății și frumuseții. Prima constă în simetria celor patru stări interne ale corpului uman – cald și rece, uscat și

³⁰⁶ Alexei F. Losev, *История античной эстетики: ранняя классика* [Istoria esteticii antice: clasicismul timpuriu], vol. I, Moskva: Высшая школа [Școala superioară], 1963; republicare cu același titlu – Moskva: АСТ [AST], 2000; capitolul *Эстетика конечных числовых структур: древнее пифагорейство* [Estetica structurilor numerice finite: pitagoreismul antic], paragraful 4 – *Канон Поликлета* [Canonul lui Policlet].

umed –, pe când a doua poate fi exprimată prin simetria raportării părților (unui corp) atât unele la altele, cât și la întregul pe care îl constituie. Prin simetrie Galenus înțelege proporțiile juste care asigură armonia întregului, iar sănătatea și frumusețea pot fi înțelese drept coeficienți ai vitalității. La rândul lor, atât armonia, cât și vitalitatea, se prezintă drept norme cu sensul de garanții ale vieții însăși și, implicit, ale supraviețuirii. De asemenea, Losev observă că pentru a considera acest întreg, grecii nu recurgeau la o unitate de măsură abstractă sau universală, ci porneau de la datul concret al corpului uman, iar numeralitatea se rezuma la sensul de fracție obținut din raportarea părții la întreg. Astfel, a fost vorba despre canonul și norma *antropometrică* a frumuseții, însă nu despre una a percepției condiționate psihologic-emoțional, ci despre una obiectiv-materială, determinată de armonia implicită a corpului uman. Filosoful rus subliniază descendența pitagoreică a gândirii lui Polykleitos, în special în ceea ce privește relevarea *secțiunii de aur* încifrate în armonia corpului omenesc: raportarea întregii înălțimi la distanța de la tălpi până la ombilic și, proporțional, a acesteia din urmă la distanța de la ombilic până la vârful calotei. Losev observă că pentru grecii antici în general și pentru Polykleitos în particular numărul nu este un mijloc de cuantificare, ci mai degrabă o substanță *eidetic-ontologică* sau o energie a materiei și a sensului deopotrivă, iar în cazul sculpturii *Doryphoros* este vorba despre o realizare materială a canonului numeral.

Comentariul 2

În Antichitatea greacă, gândirea și practica muzicii este situată la intersecția de consubstanțializare cu alți trei parametri definitorii ai gândirii antice grecești și anume *matematica* (numeralitatea aritmetică și figuralitatea geometrică), *metafizica* (filosofia în accepția ei de ontologie), cu o puternică înrădăcinare într-un al treilea element care este *mitul*. Acesta din urmă ar putea fi imaginat ca un câmp generativ deschis al mentalității colective și în același timp ca un depozit arhetipal în interiorul căruia matematica fuzionează cu metafizica. Aceasta este o sinteză exprimată direct în *muzica sferelor* (*musica universalis*) pitagoreice, unde prin număr s-ar putea înțelege un nucleu ideatic și o cheie de lectură

pentru însăși morfologia sacră a realității. Este vorba despre un context original, de maximă vizibilitate pentru cele patru *M-uri* (muzica, matematica, metafizica și mitul), un *quadrivium* arhetipal și model al unui ansamblu conceptual primordial de reprezentare a structurii și conținuturilor unei realități obiective integrale și complete în egală măsură. Situând conceptul de canon în interiorul acestui *quadrivium*, ne putem referi la textul muzicologei ruse Marina Trubețkaia³⁰⁷, care formulează teoria funcției *mito-ritualice* a canonului și arată că prin acesta este menținută ordinea universală și întărite legăturile între toate părțile ierarhice ale cosmosului. Iar dacă paradigma canonică poate fi reprezentată ca mit al Creațiunii, atunci canonul artistic ar putea fi înțeles drept un ritual desfășurat direct în materia artei. În același timp, conceptul de canon poate fi gândit în termenii unui cod pluristratificat, care într-un prim sens trimite la accepția de formă ca proporție justă înfăptuită la toate nivelurile ființării – de la interacțiunea elementelor primordiale/cosmice (aer, foc, apă și pământ) și până la armonia anatomică sau psihică a ființei umane. Drept formulă genetică a canonului, Trubețkaia invocă modelul cosmogonic fie în forma lui statică (spațială) – armonia elementelor –, fie în cea dinamică (temporală) – acțiunea de întrepătrundere a acestora, vizibilă în imaginea unor treceri gradate. În arhetipologia greacă este vorba despre patru stihii – aer, foc, apă și pământ –, iar participarea specific muzicală la existența cosmică este încifrată în organizarea sistemului de moduri antice, atât prin structura constitutivă de *tetracord* (patru sunete), cât și prin sistemul celor patru *moduri* de bază ale muzicii grecești, alcătuite din câte două *tetracorduri*. Este vorba despre modul *mixolidian* de pe înălțimea lui *si* compus din două *tetracorduri* identice ca structură (ton + ton + semiton), modul *lidian* de pe înălțimea lui *do* (semiton + ton + ton), modul *frigian* de pe înălțimea lui *re* (ton + semiton + ton) și *dorian* de pe *mi* (ton + ton + semiton).³⁰⁸ În pofida faptului că denumirile modurilor sunt împrumutate de la numele populațiilor și regiunilor Greciei antice, Trubețkaia emite ipoteza că cele patru moduri

³⁰⁷ Marina Trubețkaia, *Канон в музыкальной культуре: к проблеме единства традиции* [Canonul în cultura muzicală: despre problema integrității tradiției], teză de doctorat, Saratov, 2006.

³⁰⁸ Modurile antice grecești erau descendente, cu sunetul de pornire situat deasupra și nu dedesubt, așa cum se procedează astăzi.

ar avea ca analogii mai degrabă cele patru stihii cosmice – doar astfel putând fi explicată încărcătura expresivă a fiecărui mod –, și nu expresia specifică a cântărilor doriene, lidiene sau frigiene. În această imagine, sunetele de pornire ale celor patru moduri – si-do-re-mi – reprezintă pământul (mixolidianul), apa (lidianul), aerul (frigianul) și focul (dorianul), doar astfel putând fi explicat, spre exemplu, etosul „înflăcărat” al modului dorian, în care erau concepute cântecele de luptă, cel „aerian”, al frigianului, pentru cântecele impulsive și extatice, sau cel „acvatic”, al lidiianului, pentru elegiile amoroase triste. Peste imaginea structurii cosmice se suprapuneau etosurile sentimentelor umane.

Adăugarea la fiecare mod autentic a propriului *plagal* permite extinderea sistemului, compus de această dată din opt moduri: dorianul (mi) – focul și hipodorianul (la) – pământul; frigianul (re) – aerul și hipofrigianul (sol) – apa; lidianul (do) – apa și hipolidianul (fa) – aerul; mixolidianul (si) – pământul și hipomixolidianul (mi) – focul. Apare astfel imaginea unui ciclu cosmogonic complet, de la începutul și până la sfârșitul cosmosului prin foc. Într-un mod simbolic, sistemul celor opt moduri se structura ca o narațiune (criptată în structura) referitoare la Creațiune, iar practicarea muzicii bazată pe acest sistem putea fi considerată drept ritual de reluare a mitului originilor sau a scenariului mistic-inițiativ în care materia era ordonată prin număr. Pertinența acestei interpretări își găsește o confirmare tardivă în muzica sacră bizantină și anume în *Roata lui Cucuzel*, în care Ioan Cucuzel (Ioannis Koukouzelis, 1280-1360) a reprezentat Octoihul (cele opt ehuri sau moduri) prin împărțirea „roții” în opt sectoare repartizate circular.

Gândirea muzicală antică ar trebui înțeleasă ca fiind radical diferită de accepțiile contemporane ale gândirii și practicii muzicale. Se poate afirma că sensurile și conținuturile muzicii aplicate la etosul uman – debordant, trist, extatic sau contemplativ – reprezintă doar o înțelegere superficială și secundă, care chiar dacă este receptată ca afect, provine de fapt dintr-un sens mai profund, cel al energiilor cosmice. Până la urmă, sensul manifestării psiho-afective rezidă nu în conținuturile emoționale, ci în cele cosmice, afectele însele fiind doar forme sensibile și efecte ale energiilor naturale înțelese drept cauze. Emotivitatea și imaginația umană decurg din constituirea universului, iar cuvintele-cheie sunt *ființare* și *viață*.

Ca argument poate fi invocată ideea lui Platon formulată în dialogul *Republica* (în capitolul XII) despre apropierea dintre astronomie și muzică, prima ținând de reprezentarea vizuală a universului, cea de a doua de una sonoră. Încă din latinitatea târzie, sistemul lui Marcius Capella (360-429 d.H.) reconfirmă conceptual-schematic această imagine a celor patru arhetipuri (matematică, metafizică, mit și muzică) prin ideea celor *septem artes liberales* organizate în două grupuri: artele numerale sau exacte – aritmetica, geometria, muzica și astronomia – și artele discursive (umaniste) – gramatica, logica și retorica. În acest ultim caz este vorba despre o formulare ulterioară a canonului, atât prin inventarea unui ansamblu de discipline propedeutice, cât și prin selecția unor repertorii de texte referențiale destinate studiului. Altfel spus, este vorba despre o tradiție selectată în scopul definirii și identificării sociale și culturale. Selecția este operată și în scopul formulării intenționale a unui trecut din care ar decurge un anumit prezent. Acest sens ideologic și politic, unul tardiv, se suprapune peste sensurile arhetipale și, în esența lor, sacre ale canonului, care la origine avea funcția de conservare și salvagardare a vieții.

Două cuvinte-cheie – sacru și mit – apar ca titluri de capitole în monografia filosoafei americane Susan Langer (1895-1985), intitulată *Philosophy in a New Key: A Study in Symbolism or Reason, Rite and Art*: capitolul 6, „Simbolurile vieții ca rădăcini ale sacralului” și capitolul 7, „Simbolurile vieții ca rădăcini ale mitului”. Astfel, primul titlu ar putea fi interpretat ca trimitere directă atât la sacralitatea ordinii cosmice, cât mai ales la conceptualizarea mistică a acesteia în învățăturile lui Pitagora. Al doilea titlu ar trimite la nașterea filosofiei din mit în dialogurile lui Platon.

Comentariul 3

Gândirea muzicală a Evului Mediu împărtășește și dezvoltă suma preceptelor moștenite de la Antichitatea greacă. Ca un ecou al pitagoreismului, la aproximativ opt secole distanță și chiar la începuturile mileniului medieval, Boethius (480-524 d.H.) enunță ideea celor trei „corpuri” ale muzicii: *musica humana*, *musica instrumentalis* și *musica mundana*, păstrând muzica universului ca referent absolut. Numărul ca armonie a elementelor și relațiilor (corpurile

cerești orbitând în jurul astrului central), dar și ca o condiție a existenței universului mare, este proiectat în fiziologia și psihologia umane, de această dată cu referire la viața însăși înțeleasă din perspectiva armoniei dintre trup și suflet. Ordinea în univers deține o valoare sacră atâta timp cât are funcția de garant al vieții înseși, sacră la rândul ei. Macrocosmosul mundan se regăsește în microcosmosul uman, precum și invers, în termenii Tablei de smarald al lui Hermes Trismegistul, dar și în particularizări muzicale aparținând compozitorilor George Crumb (*Makrokosmos*, în patru volume, 1972-'79)³⁰⁹ și Béla Bartók (*Mikrokosmos*, Sz. 107, 1926-'39, 153 de piese în șase volume). Arcul tematic s-ar putea extinde de la *Planetele* (op. 32, 1914-'16) lui Gustav Holst până la albumul *Music of the Spheres* (2008) al lui Mike Oldfield.

Fără a interveni asupra componentei matematice, determinantă fundamentală a muzicii, gândirea Evului Mediu operează o reformulare radicală în ceea ce privește celelalte două elemente – mitul și metafizica. Această mutație poate fi văzută drept una logică dacă prin mit este înțeles un sistem de reprezentare a realității, un instrument al autocunoașterii³¹⁰, dar și o „bibliotecă” și o istorie referențială-normativă în planul memoriei colective, iar nu o culegere de narațiuni fantastice. În acest sens, s-ar putea afirma, împreună cu mitograful Euhemerus (sfârșitul sec. al IV-lea î.H.), că miturile sunt forme alterate ale unei istorii ancestrale autentice. Este interesant de remarcat faptul că organizarea gândirii și practicilor muzicale – atât în planul conținuturilor, cât și în planul tipologiilor de gen – este strâns legată de imaginile, conținuturile și structura fondului mitologic specific politeismului grecesc și

³⁰⁹ Este vorba despre patru cicluri distincte ca teme și conținut: *Mikrokosmos I* (1972), pentru pian amplificat, cu subtitlul *Twelve Fantasy-Pieces after the Zodiac*, douăsprezece piese grupate câte patru în trei părți; *Mikrokosmos II* (1973), pentru pian amplificat, cu același subtitlu și același grupaj și număr de piese; *Mikrokosmos III* (1974), cu titlul *Music for a Summer Evening*, pentru două pian amplificate și percuție, cinci piese; și *Mikrokosmos IV* (1979), cu titlul *Celestial Mechanics* și subtitlul *Cosmic Dances for Amplified Piano, Four Hands*, patru piese.

³¹⁰ În excelenta lui monografie dedicată Antichității grecești și romane, muzicologul sovietic Evgheni Gherțman (n. 1937) oferă o definiție asemănătoare: „Mitul este unul din mijloacele de însușire de către om a realității. Cercetându-și esența, el a întruchipat rezultatele căutărilor lui în zei antropomorfi. Astfel erau organizate reprezentările religioase ale grecilor antici”. Observațiile referitoare la muzică apar în *Музыка Древней Греции и Рима* [Muzica Greciei și Romei Antice], Sankt-Petersburg: Aletea, 1995, p. 10.

roman al Antichității și al monoteismului creștin al Evului Mediu. În virtutea acestei consubstanțialități și în baza imaginarului de substanță religioasă, muzica nu este considerată artă în accepția modernă (postbeethoveniană) a termenului.

Antichitatea greacă și Evul Mediu prezintă două modele canonice, păstrând aceeași componență a tetradei conceptuale – muzica, matematica, metafizica și mitul. Ele au o structură identică, în două conținuturi diferite, ambele de substanță sacră-religioasă, în fapt fiind vorba despre două începuturi sau, mai precis, despre două proiecte canonice ale începuturilor culturii muzicale europene.

Comentariul 4

Conceptul de canon trimite la ideea unui principiu al ordinii ca model ideal, primordial și anistoric. În același timp, canonul poate fi înțeles și ca funcție de menținere a legăturii cu acel prototip. O *reducție la esențial* a modelelor canonice relevă sensul de *invariant* al canonului, al acelor calități și sensuri neschimbate care persistă în pofida oricăror transformări necesare ce intervin în implacabila înaintare evolutivă.

Ca evoluție, procesul de acumulare a diferențelor fisurează progresiv imaginea structurii originare, determină slăbirea conexiunii referențiale și, drept consecință, declanșează fragmentarea și ștergerea memoriei originalului.³¹¹ Și atunci, fiecare nouă etapă istorică în evoluția muzicii europene ar putea fi înțeleasă ca o consecință a acumulării unui quantum necesar de *diferență*, drept coeficient al unei distanțe temporale suficient de mari pentru declanșarea procedurii de rescriere a memoriei în urma instaurării unei uitări (aproape) complete. Toate cele opt forme istorice ale canonului sunt astfel opt rescrieri ipotetice succesive ale invariantului primordial determinate de ștergerea completă, succesivă și ea, a unei următoare ipoteze intrată în procesul de fisurare.

³¹¹ Problema *răcirii deziderative* în planul existenței culturale este formulată și elaborată în două scrieri referențiale: Vladimir Martînov, *Конец времени композиторов* [Sfârșitul vremii compozitorilor], Moskva: Russkii Puti, 2002 și Réne Guénon, *Domnia cantității și semnele vremurilor*, traducere de Florin Mihăescu și Dan Stanca, București: Humanitas, 1995.

Încifrat în ordinea cosmică, dar și în adâncurile naturii umane drept *genom* comun, *invariantul* se comportă drept proto- (în sens platonician) sau arhetip (în sens jungian) determinant al ordinii atât într-un sens structural (static, mitul), cât și în unul procedural (dinamic, ritualul).

În planul unei evoluții sociale, poate fi vorba despre două conținuturi istorice ale aceluiași invariant canonic. Primul s-ar referi la triunitatea cosmosului, ființării și umanului ca valori ale sacru-lui, iar al doilea ar putea fi imaginat ca două funcții instrumentale, ale ideologicului și politicului ca ficțiuni narrative, ambele implicate în existența și evoluția muzicii europene. Cel dintâi model canonic este unul al medierii referențiale și ar putea fi înțeles ca imagine a unei juste ordini a lumii, pe când al doilea este un model al exclusivității și supremației valorice, iar transformarea calitativă poate fi calificată ca deplasare de la cosmologic la psihologic. Dacă primul model poate fi considerat propriu-zis canonic prin întrepătrunderea accepțiilor și etimologiilor sale, al doilea model se instituie ca o formă slăbită a celui dintâi mai ales prin denaturarea conținutului primordial în favoarea conținutului emergent de *stil*.

Mutația se produce deja la nivelul Renașterii înalte (a doua jumătate a secolului al XVI-lea), atunci când Giulio del Bene, un alt membru al Accademia degli Alterati din Florența, decide să mute muzica din *quadrivium*-ul disciplinelor numerale (aritmetica, geometria, muzica și astronomia), în *trivium*-ul celor lingvistice (retorica, gramatica și logica). Simpla deplasare a unui singur element, muzica, din tetrada ontologică în triada lingvistică determină producerea unor efecte de „cataclism” cultural prin reconsiderarea muzicii din activitate mistică, esoterică și sacră într-un simplu mijloc de sonorizare a pasiunilor umane. Accentuarea accepției discursive (accepția slabă) în detrimentul celei cosmologice (accepția tare) a reprezentat, la 1588, o răsturnare a ordinii imaginare, de la memoria originii, căzută în uitare, la opțiunea pentru utopie (ca program estetic), pentru scepticism și neîncredere rațională (ca program filosofic ivit din îndoiala religioasă) și pentru invenție și noutate (ca program artistic). Drept urmare, timpul liturgic sau timpul sacru-lui se transformă într-un timp istoric și, la o scară mai mică, în timp artistic. Textul sacru își pierde exemplaritatea simbolică și

referențială de depozitar al memoriei Divinului, devenind un simplu text, deschis unor interpretări personale, psihologice și dramatizante și în același timp pretext pentru manifestarea iscusinței și măiestriei hermeneutice, ca funcție a atitudinii ludice. Indiciile acestei transformări sunt vizibile în emergența atitudinii parodice în genul de misă-parodie, cu o culminație în creația lui Palestrina, în pătrunderea melodiilor populare în repertoriile liturgice, și în preocuparea pentru complexitate structurală, diversitate a efectelor expresive și apetență pentru decorativ și conflictual în genul de madrigal – în creația lui Monteverdi –, precum și în prezența virtuozității concertante în lucrările lui Andrea și Giovanni Gabrieli.³¹²

În noul context nu mai este vorba despre canon ca normă, regulă și lege, toate trei universale, a înfăptuirii formale în material (sonor, plastic sau noțional), deoarece în planul conținutului are loc deplasarea de la generativ la ilustrativ, ceea ce determină o propensiune tot mai puternică de la canonic la stilistic sau de la original la rezidual, într-o orientare înspre accepția deja modernă a termenului stil. Dacă textul sacru exercita funcția de stimulare creatoare a unor conținuturi din conștiința receptorului, într-un mod activ și din interior, atunci accepția textului ca obiect al interpretării reduce totul la o simplă acțiune de informare pasivă și exterioară. „Răcirea” și aneantizarea sentimentului credinței a diminuat sensul textului sacru la rebus, enigmă, cifru sau ghicitoare, iar cunoașterea la un simplu joc al descifrării, determinând emergența și instaurarea unei anxietăți progresive ca sentiment dominant al gândirii europene pentru evoluțiile culturale ulterioare. De la raționalismul lui Descartes se ajunge la nihilismul lui Nietzsche și iraționalismul lui Bergson, și de la *Clavecinul bine temperat* al lui Bach, prin voluntarismul lui Beethoven, la *Erwartung* și *Pierrot Lunaire* de Schönberg.

³¹² Cu alte cuvinte, este vorba nu atât despre o procedură de reinventare, ci chiar despre o inventare propriu-zisă a umanului, după o Antichitate și un Ev Mediu religioase, așa cum a înfăptuit-o, de exemplu, Shakespeare în întreaga lui creație, care poate fi considerată pe bună dreptate un autentic laborator de modelare a temperamentelor și caracterelor omenești. Titlul și mai ales conținutul monografiei lui Harold Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human* (New York: Reaverhead Books, 1998), evidențiază pe deplin sensul și valoarea acestui proiect renașcentist.

Comentariul 5

Anii 1588 (Giulio del Bene)³¹³ și mai ales 1700 (Marcel Gauchet)³¹⁴ nu pot fi înțeleși decât ca niște consecințe ale unor acumulări prealabile de diferențe, care au determinat reformularea ontologicului și metafizicului în psihologic și rațional, a canonicului în stilistic, a modalismului în tonal-funcțional, a polifoniei în omofonie, a mitului în literatură, a exemplarității simbolice sacre în dramaturgie, a eternității în istorie și a religiosului în laic. Emergența procedurii parodice în creația lui Josquin des Prés (misele *Malheur me bat* sau *Fortuna desperata*), cu o culminație în creația lui Palestrina (în jur de cincizeci de mise-parodii) este, la rândul ei, o etapă intermediară. Un posibil reper al declanșării procesului de diferențiere a Evului Mediu muzical de Renașterea emergentă poate fi considerată perioada numită *Contenance angloise* (începutul secolului al XV-lea), atunci când compozitorul englez John Dunstable legiferează uzața intervalelor de terță și sextă – considerate „dulci” în comparație cu ariditatea „contondentă” a cvartei sau vacuitatea „înghetată” a cvintei –, incluzându-le în scriitura unei lucrări contrapunctice. În fapt, gestul a însemnat suprimarea exclusivității deținute de tetrada intervalelor pitagoreice – prima, octava, cvinta și cvarta –, singurele admise până în acel moment drept elemente de construcție ale unei lucrări polifonice. „Diluarea” canonului intervalic antic a însemnat perturbarea ordinii cosmice atâta timp cât cele patru intervale erau analogiile simbolice ale celor patru elemente cosmice – focul, aerul, apa și pământul. „Îndulcirea” sonorității a însemnat inserarea unui element de senzualitate totalmente impropriu conținutului sacru al structurii contrapunctice de substanță numerală-cosmologică. Această preocupare pentru conotarea emoțională a sonorității apare în jurul anului 1420, iar inițiativa lui Dunstable este susținută de doi compozitori burgunzi – Guillaume Dufay și Gilles Binchois, primii reprezentanți ai școlii franco-flamande. Momentul *Contenance angloise* poate fi considerat, însă, doar un semnal și o incizie, o „fisură” în țesătura canonică prin care procesul de acumulare a diferențelor

³¹³Daniel K. L. Chua, *Absolute Music and the Construction of Meaning*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

³¹⁴Marcel Gauchet, *Dezvrăjirea lumii: o istorie politică a religiei*, București: Nemira, 2006.

este ridicat de la starea de latență la nivelul de imperativ al gândirii muzicianului-compozitor. Individualitatea compozitorului ca artist-creator emerge prin cultivarea conștientă a diferenței de substituire și de dislocare față de canon (pitagoreic sau liturgic) sau, altfel spus, prin puterea de a produce o îndepărtare cât mai mare, aceasta însemnând în fapt o cu atât mai puternică relevare a unui profil creativ personal.

Comentariul 6

Proiectarea imaginii celor două modele canonice – original și rezidual (stilistic) – în planul evoluției istorice a culturii muzicale europene conduce la formularea următoarei definiții:

Situarea devenirii culturii muzicale vest-europene într-un context dialectic mai larg determină relevarea acesteia drept autodesfășurare a sensului în număr, în timp și materie, care se autoorganizează și produce un sens [canonic – *n.n.*] opus sensului inițial.³¹⁵

În acest caz, o extinsă perioadă istorică definibilă drept propriu-zis canonică s-ar desfășura de la canonul cosmologic al Antichității clasice grecești (secolul al V-lea î.H.) și, într-un sens fidel acestuia, până la *organum*-ul și *conductus*-ul Școlii de la Notre-Dame (a doua jumătate a secolului al XII-lea și începutul secolului al XIII-lea d.H.) și până la motetul cu misa perioadei *Ars antiqua* (a doua jumătate a secolului al XIII-lea și începutul secolului al XIV-lea d.H.). Slăbirea concepției canonice începe chiar înainte de momentele John Dunstable (*Contenance angloise*, începutul Renașterii muzicale, după 1420) și, mergând înapoi, momentul Philippe de Vitry (*Ars nova*, între 1310 și 1377), prin cei doi preoți – Leoninus și Perotinus Magnificul – considerați în literatura de specialitate drept primii doi compozitori ai culturii europene (Martînov). În același timp, nucleele concepției pitagoreice persistă ca structură de rezistență, definind aspectele esențiale ale procedurii componistice. Reprezentativ este genul de *organum* care în creația lui Perotinus atinge un ultim și superior nivel de realizare în imaginea invariantului grecesc tetramorf.

³¹⁵ Trubețkaia, *op. cit.*, p. 87.

După tetrada elementelor cosmice (foc, aer, apă și pământ), a intervalelor pitagoreice (prima, octava, cvinta și cvarta), a ideii tetracordurilor și a celor patru scări modale autentice (mixolidian, lidian, frigan și dorian), acest principiu este înfăptuit în structurarea pe patru voci a scriiturii de *organum*: vocea inferioară – tenorul – servește drept bază pentru alte trei „etaje” ale vocilor *duplum*, *triplum* și *cvadrumplum*. Ideea „etajării” trimite la imaginea unei catedrale gotice, iar tehnicile contrapunctice de imitație, secvență și, la limită, de canon, ar putea reprezenta imaginea bolților arcuite și a „nervurilor” vegetale care converg înspre capitellurile coloanelor de suport.³¹⁶ Tot patru sunt procedeele de operare cu materialul muzical: originalul (tema), inversarea (pe verticală), recurența (pe orizontală) originalului și recurența inversării, în accepția operării cu spațiul. Prin procedeele augmentării și diminuției duratelor, ca extindere sau contracție temporală, care sunt aplicate celor patru forme de spațialitate, sunt obținute opt posibile forme ale expunerii imitative. Văzută prin aceste șase tipuri de proceduri de operare, compoziția muzicală polifonică poate fi considerată câmp de modelare simbolică a spațio-temporalității imaginare (de substanță numerală sau creștină) în calitatea ei de ontologie secundă. Conținutul textului sacru în limba latină și referențialitatea angelică a sonorității unui *organum*, motet sau misă se suprapun peste stratul semnificațiilor ezoterice ale elementelor naturale. Astfel, tema (originalul) poate fi asociată cu focul, recurența cu apa, inversarea cu pământul, iar recurența inversării cu aerul. Tot astfel stau lucrurile și cu cele patru voci ale scriiturii polifonice, însă în practica muzicală a Renașterii *cantus*-ul este asociat cu focul, *altus*-ul cu aerul, *tenor*ul cu pământul și *bassus*-ul cu apa. Funcționarea invariantului tetramorf la aproape toate nivelurile de organizare conceptuală a compoziției muzicale polifonice – intervale, tetracorduri, moduri, cele patru procedee imitative și până la organizarea scriiturii și a ansamblului de interpreți – trimite atât la cele patru elemente cosmice, cât și la accepția compoziției muzicale ca proiecție și model al ordinii naturale. S-ar putea presupune că și relaționarea pur tehnică a vocilor ar urmări să reproducă simbolic sensul ezoteric al relațiilor de „simpatie” sau „antipatie” stabilite între cele patru elemente atât în natură,

³¹⁶ *Ibid.*, p. 59.

cât și, mai ales, în constituirea psiho-fiziologică a omului. În consecință, sensul unei lucrări polifonice medievale ar putea fi definit drept muzical prin raportarea la două idei: (a) doar convențional, atâta timp cât substanța invariantului realizat în materia muzicii este unul pre- sau meta-muzical; și (b) doar într-o accepție contemporană a termenului „muzică”, una slabă și formulată deja în termenii unor canoane reziduale (stilistice). În accepția originală, una deja iremediabil pierdută (Martînov, Trubețkaia), atât sensul unei lucrări muzicale, cât și cel al activității de interpretare reprezintă reluarea referențială, pe baza textului sacru în limba latină, a mitului Genezei. Compoziția polifonică este concepută ca model al realității (divine), iar interpretarea ei ca reproducere ritualică a întregului proces prin care este menținută vie atât realitatea, cât și legătura dintre om și divinitate. Acceptând ideea lui Vladimir Martînov că practica muzicii de cult (ca și arhitectura sacră și pictarea icoanelor) este o disciplină devoțională³¹⁷, s-ar putea conchide că actul interpretării este o acțiune de *consubstanțiere* a interpretului cu materialul muzical, și în final, cu simbolistica sacră a conținutului, prin care este reiterat un anumit model (normativ) al realității ordonate, unul în care comunicarea între om și divinitate este posibilă. Un ultim sens – în egală măsură suprem și intim al interpretării ca act sacru – este implicarea în menținerea unui anumit model al ordinii (cosmice, umane și divine) prin care poate fi garantată supraviețuirea umanității omului. Considerând această stare de lucruri ca fiind, la rândul ei, una normativă pentru evaluarea concepției canonice și existenței ei istorice, se poate afirma că lucrările lui Palestrina reprezintă ultima formă autentică a canonului gândirii muzicale în sensul tare al accepției. Moartea compozitorului în 1594 depășește doar cu șase ani momentul în care Giulio Del Bene decide mutarea muzicii din quadrivium în trivium – 1588 –, reformulând într-un mod radical imaginarul, conștiința, gândirea și percepția muzicii și deschizând calea înspre formulări stilistice slabe ale canonului muzicii europene.

³¹⁷O formă tardivă și explicit slabă a atitudinii devoționale poate fi recunoscută în calitatea vocațională a profesiei de muzician, bineînțeles, în accepția modernă și contemporană a termenului. Deplasarea în direcția slăbirii de la devoțional la vocațional corespunde mutației de la religios către laic și de la sacru la profan, cu toată cavalcada reformulărilor ulterioare.

Comentariul 7

Urmărind cursul celor opt perioade considerate stilistice – care în ecuația textului nostru figurează ca opt ipoteze canonice – și secționând întreg traseul evolutiv în punctul renașcentist al creației lui Palestrina, ultimul model canonic în accepția tare a termenului, obținem două mari bazine canonice care se diferențiază între ele prin recursul la doi invarianti diferiți.

Primul bazin canonic, al mentalității și ideologiei de tip religios, apelează un referent transcendent, de substanță sacră – imaginea cosmosului (antic grec) sau a Divinității (creștine), compoziția și interpretarea fiind asumate ca acte devoționale. Al doilea bazin, de substanță laică, recurge la imaginea artistului-muzician prin vocație, „canonizându-i” creația drept artă reprezentativă în termenii unui canon stilistic. Dacă exceptăm Antichitatea greacă și o înțelegem ca pe o perioadă a inventării și implementării norme canonice în câmpul mai multor activități de producție materială sau spirituală, derularea tipologiilor canoanelor muzicii europene propriu-zise va începe cu secolele Evului Mediu. De la cântarea gregoriană (canonul muzicii monodice modale), tipologiile canonice vor continua cu inventarea polifoniei în perioada *Ars antiqua* (subdivizibilă în Școala de la Notre-Dame și activitatea lui Petrus de Cruce și Franco de Cologne, inventatorii motetului), urmând apoi elaborarea misei în perioada *Ars nova* (prin Philippe de Vitry și Guillaume de Machaut). Urmează Renașterea, prin cele cinci generații de compozitori ai școlii franco-flamande (Dufay/Binchois, Ockeghem, Josquin des Prés, Willaer/Arcadelt și Lasso), viața și activitatea celui din urmă fiind sincronă cu viața și creația lui Palestrina, apogeul Renașterii muzicale și ultimul model canonic care se conformează, în sens tehnic, concepției pitagoreice și, în sensul conținuturilor, textelor sfinte creștine. Este vorba despre cinci etape sau modele ale invariantului canonic, care se succed pe parcursul a cel puțin nouă secole de istorie muzicală europeană (între secolele al VII-lea și al XVI-lea).

Al doilea bazin canonic, cel al canoanelor stilistice, ar putea începe cu activitatea lui Claudio Monteverdi ca figură ambivalentă, aparținând sfârșitului Renașterii și începutului barocului muzical. Primul model canonic postrenașcentist poate fi considerată, pentru epoca barocului, creația lui Bach, acesteia urmându-i

modelul lui Beethoven pentru perioada clasicismului vienez, al lui Wagner pentru romantismul austro-german, al lui Schönberg pentru modernismul european, întreg traseul încheindu-se cu perioada postmodernismului muzical, situat în opoziție simetrică față de Antichitatea greacă. Mizând pe neîncrederea absolută în orice tip de autoritate (instituțională, doctrinar-ideologică sau, în general, metanarativă) postmodernitatea se autoexcluează atât într-un sens ideologic, cât și în unul estetic din ambele genealogii – stilistică și canonică – prin supraproducția inflaționară de tipologii și ansambluri taxonomice. În ideologia și estetica postmoderne, semnificația conceptului de stil trimite la idiosincrazie, iar conceptul de canon nu este și nici nu poate fi reprezentat altfel decât ca instrument al excluderii, ceea ce atrage eliminarea sa, odată cu celelalte metanarațiuni, de pe agenda culturală. Întreaga istorie a muzicii europene ca desfășurare a sensului prin număr, dar și în spațiu și timp, se încheie printr-o explicabilă fragmentare și autoexcludere a concepției canonice în momentul în care aceasta își atinge alteritatea. După cum observă Marina Trubețkaia, canonul ca principiu al ordonării și ca principiu normativ implementat în materialul artei se raportează la mit și ritual.³¹⁸ Or, accentul pus pe mit caracterizează prima tipologie canonică, implicit ritualică și de substanță sacră, pe când în cea de a doua tipologie, stilistică, lucrurile se inversează prin instaurarea politicului ca ritual și a ideologicului ca mit, în calitatea lor de emulații reziduale ale originalului. În primul caz este vorba despre focalizarea pe norma valorică transcendentă, pe când în cel de-al doilea pe autoritatea valorii consensuale. De la norma valorică a sacrului lucrurile evoluează înspre propria alteritate formulată în autoritatea politicului drept instrument al excluderii.

Comentariul 8

Dat fiind statutul arhetipal al conceptului de canon în calitatea lui de invariant, disoluția pe care acesta o suportă în postmodernitate apare ca un paradox și la limită drept o situație imposibil de explicat prin simplul fapt al mutației de la canonic la stilistic sau ca

³¹⁸ Trubețkaia, *op. cit.*, p. 85.

o înlănțuire a mai multor accepții și tipologii istorice ale canonului artistic european. Altfel spus, ar fi insuficientă o explicație formulată în termeni implicați fenomenului canonic și în special ai celui artistic, deoarece atât conceptul de canon, cât mai ales domeniul lui de aplicare – câmpul gândirii și practicilor artistice (muzicale) europene – reprezintă doar o funcție constitutivă a unui fenomen mult mai extins (istoric și geografic), dar și exponențial mai complex al existenței și dinamicii sociale.

Anticanonicitatea postmodernismului artistic oferă posibilitatea unei atitudini evaluative detașate, situate în afara evoluțiilor anterioare ale conceptului de canon. Doar într-o astfel de poziționare devine posibilă comparația diferențelor între canon și alteritatea lui radicală – anti-, non- sau pluralitatea microcanonică postmodernă –, însă de această dată, doar ca un coeficient al conștiinței și imaginarului colective și ca funcție a tipului de organizare socială, canonul fiind tocmai proiecția arhetipală sau conceptuală a acestora. Astfel, se poate afirma ideea nevoii de canon în termeni de omogenitate și invariabilitate, nevoie ce se articulează în funcție de voința de structură, ordine și normă a coeziunii și stabilității sociale. În acest sens, nu este deloc surprinzător că atât societățile Antichității și Evului Mediu, cât și regimurile totalitare ale secolului al XX-lea aderă la stabilizarea existenței sociale prin sacru sau politic. Utopiile normative ale lui Platon (*Republica*), Tommaso Campanella (*Orașul-Soare*) sau Thomas Morus (*Utopia*) își găsesc astfel o împlinire în nazismul german și stalinismul bolșevic rus.

Această imagine devine cu atât mai clară cu cât este privită din perspectiva societăților *transparente* sau *fluide* ale perioadei postmoderne, a căror organizare este caracterizată prin descentrare (sau chiar excentricitate), prin disoluție a frontierelor, a conștiinței naționale, a tradițiilor drept coeficienți ai identității (individuale sau de grup), prin metisaj cultural determinat de amestecul populațiilor, etniilor și raselor (din motive economice, cataclisme naturale sau sociale). Consecința este coagularea treptată a unui nou tip de societate globală non-, pluri- sau meta-tradiționalistă. În astfel de condiții ar fi greu de imaginat o nevoie de canon în termenii unor societăți medievale, renașcentiste sau chiar moderne. Metaforic vorbind, dacă asociem conceptul de canon cu imaginea unei catedrale gotice situate în epicentrul unei aglomerări urbane ca simbol al sensului sacralului unificator al tradiției, atunci megalopolisurile

contemporane (New York, Tokyo, Londra, Hong-Kong), cu biserici și catedrale pierdute în desișul de zgârie-nori, pot fi considerate un răspuns concludent la procesul de fragmentare și disoluție a ideii canonice. Într-un asemenea context, nu atât canonul ca idee și concept, cât nevoia de canon ca funcție a centrului, stabilității, coeziunii și integrității identitare își pierde exclusivismul referențial, dispărând, practic, din prim-planul imperativelor actualității. Prin opoziție, este explicabil recursul la procedura de canonizare a repertoriilor liturgice întreprinse de papa Grigore cel Mare ca strategie salvatoare în contextul unei Europe pustiite de invaziile barbare. Cu atât mai evidentă este nevoia de canon ca structură determinantă a conștiinței colective în Grecia antică, cu o orientare înspre autoformulare și autodefinire în termenii unui organism social articulat instituțional.

Comentariul 9

Într-un sens mai profund, nevoia de canon ar putea fi înțeleasă prin asumarea sau respingerea unui ansamblu necesar de transformări. În termenii memoriei colective, sensul dialectic al traiectului temporal parcurs de o comunitate este situat între limitele punctului de pornire, originea, și, la celălalt capăt, destinația finală. Or, în funcție de opțiunea fie pentru conservarea originii (prin mit și ritual), fie pentru uitarea acesteia, societățile pot fi separate în două grupuri tipologice: tradiționaliste *anistorice* (considerate abuziv drept primitive) și *istorice* (considerate civilizate). Identificate drept statice (Antichitatea) și dinamice (moderne) (Guizot), aceste două tipuri de societăți pot fi reprezentate și prin tehnicile de formulare a propriei culturi. Astfel, opțiunea comunităților statice și anistorice este pentru *bricolaj*, fiind respinsă orice idee de noutate sau progres, văzută ca perturbare și viciere a memoriei originilor; în al doilea caz, opțiunea este pentru *compoziție* și accentul cade pe inovație și acumulare a diferenței (Martînov, Lévy-Strauss, Eliade).³¹⁹ În fapt,

³¹⁹ Argumentele provin de la Vladimir Martînov, *Конец времени композиторов* [Sfârșitul vremii compozitorilor], Moskva: Russkii Puti, 2002; Claude Lévy-Strauss, *Antropologia structurală*, București: Editura Politică, 1978; *Mitologice I: Crud și gătit*, București: Babel, 1995; și Mircea Eliade, *Mitul eternei reîntoarceri: arhetipuri și repetare*, București: Univers enciclopedic, 1999.

nu este vorba doar despre respingerea sau acceptarea transformării, ci despre respingerea sau acceptarea uitării, consecință implacabilă a unei transformări ireversibile și analogie a unei pierderi irecuperabile a memoriei sacre a originilor. Conservarea acestora din urmă implică și păstrarea unei distanțe de proximitate față de ea, însă cu prețul renunțării la progres și îndepărtării de un nucleu sau genom esențial al propriei umanități. Acceptarea progresului și istoriei se dovedesc până la urmă o formă de autoînșelare, atâta vreme cât istoria nu înseamnă memorie, ci doar o proiecție asupra trecutului a unei ficțiuni în scopul legitimării prezentului, iar progresul nu înseamnă confortul, siguranța și emanciparea promisă de filosofii iluminiști, atâta vreme cât prețul plătit pentru el s-a dovedit a fi inuman de mare, concretizându-se în industriile morții de la Auschwitz și Gulag.

Postmodernitatea este consecința finală a Iluminismului și nu proiectul neterminat al lui Habermas. De abia în acest ultim punct al ciclului cultural, nostalgia originilor uitate erupe într-o obsesie recuperativă în egală măsură compulsivă și defulatoare, deși până la urmă totul se dovedește a fi doar o activitate de reciclare a unor forme cu conținuturi rătăcite și, în definitiv, pierdute. În consecință, sensul fraudulos al istoriei se dovedește a nu avea nimic de-a face cu memoria individuală sau colectivă, ci reprezintă doar o formă de inventare a trecutului prin mitologizarea lui ulterioară, adică o simplă unealtă de manipulare a conștiinței colective.

Chiar dacă ar fi vorba despre istoria culturii în general și a culturii muzicale europene în special, în calitatea ei de fragment al unei istorii umane universale, gândirea muzicală de pe Vechiul continent a îmbinat ambele modele, plecând de la anistorismul static al Antichității și epuizându-și energia evolutivă prin situarea fermă în dinamismul hiper-istoricist al postmodernității. Sensul punctului de echilibru și de sinteză între cele două tipologii canonice (originară și reziduală) în care se situează Palestrina ar putea fi imaginat prin analogie cu situarea lui Bach în punctul de echilibru și intersecție între declinul tradiției polifonice și instaurarea omofoniei. Paradoxul creației și personalității lui Palestrina este descifrabil în imaginea simultaneității a două modele canonice, o ipostază statică și totodată dinamică obținută prin recursul la textul sacru ca mijloc de afirmare a propriei personalități creatoare. În muzica lui își găsesc punctul de echilibru două energii divergente

ca orientare – nevoia păstrării referinței la origini și, în același timp, irezistibila chemare pentru intrarea în istorie și progres.

După cum au demonstrat-o evenimentele care au urmat (Camerata florentină și Monteverdi), acumularea diferențelor nu a mai lăsat loc altor posibilități în afara intrării în istorie. Prin comparație cu puterea și relevanța modelului palestrinian pentru întreaga istorie muzicală a Europei, ideea „beethovenocentrismului” culturii europene se dovedește a fi una deja slabă și, într-un anumit sens, irelevantă ca semnificație și exemplaritate canonică. În absența unui referent canonic transcendent, suprimat prin efortul cumulat al filosofiei raționaliste și al enciclopedismului științific al Iluminismului, locul rămas gol a fost ocupat de proiectarea identitară în canon a personalității compozitorului. Iar tot ceea ce i-a urmat lui Beethoven – canoanele stilistice Wagner și Schönberg – s-a constituit ca tot atâtea modele ale unei slăbiri și pierderi progresive a memoriei originilor. Formulând un canon în egală măsură ego- și germano-centric, Wagner lansează sintagma devenită reprezentativă mai degrabă pentru modernismul avangardist schönbergian – *Das Kunstwerk der Zukunft* („opera de artă a viitorului”). Paradoxal, această concepție este înfăptuită prin proiectarea în viitor a unei semnificații recuperate a mitului (în formă de libret poetic-literar) cu sensul de simbol al originii. Aceeași imagine a ancestralității imemoriale o invocă și Stravinski în *Sacre du Printemps* (Sărbătoarea primăverii), proiectând mitul și ritualul în ecuația unui limbaj avangardist.

Modernismul artistic al începutului de secol al XX-lea radicalizează ideea proiectării în viitor prin exclusivismul atitudinii „tabularasiste”, de rupere cu trecutul și cu tradiția și de instituire a unei noi genealogii culturale. Metaforic vorbind, nostalgia modernistă nu vizează trecutul tradiției interzise prin manifest estetic, de care se debarasează fără prea multe menajamente, ci mai degrabă finalitatea escatologică pe care intenționat sau nu și Russolo, și Marinetti, și Schönberg, și Varèse o invocă și o impun parcă grăbindu-i înfăptuirea. Un alt paradox este faptul că acea finalitate escatologică sosește, în cele din urmă, și se instaurează sub forma postmodernismului, iar culmea ironiei este că la acest final de ciclu cultural cu o inimaginabilă putere se declanșează operațiunea de recuperare chiar a acelor origini abandonate prin refuz și tabuizare. În aceste condiții, nu este deloc surprinzător ca una sau mai multe încercări de readucere în prezent a tuturor trecuturilor culturale excluse să poată

fi realizate doar ca proiectare a prezentului în trecut, atâta timp cât memoria propriu-zisă a unei prezumabile origini pur și simplu nu mai există. Înspre fiecare trecut mai îndepărtat se ajunge prin traversarea unor trecuturi intermediare. Cu cât este mai departe trecutul căutat, cu atât mai „difuză” îi va fi imaginea și cu atât mai multe trecuturi de „pasaj” se vor interpune între punctele extreme ale acestui traseu imaginar. Altfel spus, până la Guillaume de Machaut se va ajunge doar parcurgând înapoi „amprente” lăsate de Messiaen, Hindemith, Schönberg, Wagner, Beethoven, Bach, Palestrina și Lasso, Obrecht și Ockeghem, Dufay și Binchois, în căutarea de a restaura pas cu pas sensurile originare ale imaginii lui Machaut.

Evident că o asemenea întreprindere nu poate fi decât utopică. De aceea nu este surprinzător că muzicologii americani Edward Elias Lowinsky (1908-1985)³²⁰ și Richard Sherr (n. 1947)³²¹ valorizează figura lui Josquin des Prés drept *geniu* al Renașterii muzicale, însă după cum reiese din critica muzicoloagei britanice Paula Higgins³²², ambii afirmă măreția și valoarea universală a muzicii lui Josquin, chiar și în afara contextului istoric renescentist, prin aplicarea retroversă a unei retorici universalizante a geniului, canonicându-l pe Josquin prin aceeași procedură prin care romanticii l-au canonizat pe Bach. De asemenea, interpretul și muzicologul american Joshua Rifkin (n. 1944) afirmă perenitatea lui Josquin citându-i pe Martin Luther sau chiar pe Henricus Glareanus care afirma genialitatea lui Josquin pe care-l compara cu Vergiliu. Nu este greu de înțeles această tendință cu atât mai mult cu cât figura lui Josquin se pretează, totuși, la includerea sa în șirul geniilor Renașterii, alături de Rafael, Leonardo și Michelangelo. Însă dacă în discursul muzicologului american s-ar opera o substituție a termenilor de *motet* și *chansons* cu *simfonie* și *sonată*, de descendență romantică, Rifkin s-ar pomeni proslăvindu-l pe Beethoven.³²³ Or, concluzia o formulează muzicologul american Rob C. Wegman:

³²⁰ Edward E. Lowinsky, „Musical Genius—Evolution and Origins of a Concept”, *The Musical Quarterly* 50, nr. 3 (July 1964), p. 321-340.

³²¹ Richard Sherr, *The Josquin Companion*, Oxford: Oxford University Press, 2000.

³²² Paula Higgins, „The Apotheosis of Josquin des Prez and Other Mythologies of Musical Genius”, *Journal of the American Musicological Society* 57, nr. 3 (Autumn 2004), p. 443-510.

³²³ Bradley Stroka, „The Musical Genius as an Invented Tradition in Josquin Scholarship”, text postat pe Internet la adresa: <http://bradleysroka.tumblr.com/post/17163283496>.

„Adevăratul” Josquin și „autenticul” lui canon (în cazul în care acestea pot fi recuperate) [...] reflectă interesele prezentului și nu pot fi asemă-nate de la distanță cu receptarea compozitorului în secolul al XVI-lea [...] „Adevăratul” Josquin [...] nu poate fi în niciun caz cunoscut într-un sens absolut: el este real doar în măsura în care este real pentru noi, pentru contemporanii lui sau pentru el însuși.³²⁴

Or, în lipsa unei tradiții, postmodernitatea oferă suficiente resurse pentru a inventa una, fie printr-o „resuscitare”, fie printr-o „reciclare”.³²⁵ Însă ambele proceduri³²⁶ implică, deloc paradoxal, chiar modelul invariantului canonic. Până la urmă, de apreciat ar fi persistența ideii canonice chiar și în ipostaza „reprobabilă” de simulacru și chiar în calitate de proiectare „frauduloasă” a prezen-tului peste un trecut deja inaccesibil.

Dând la o parte accepțiile conjuncturale ale canonului și, mai ales, sensurile implicate ideologic ale procedurii de recanoni-zare, se poate constata că sensul tare, de invariant, al conceptu-lui de canon rămâne invariabil. Iar acest fapt poate fi exemplificat prin mai multe sensuri și funcții simbolice pe care ideea de canon le deține și le exercită, indiferent de transformările evolutive ale contextului istoric, a mentalității și valorilor colective sau a tipu-rilor de discurs.

³²⁴ Rob C. Wegman, „Who was Josquin?”, in: Richard Sherr, *The Josquin Companion*, p. 46.

³²⁵ Eric Hobsbawm, „Introduction: Inventing Traditions”, in: *The Invention of Tradition*, Eric Hobsbawm și Terence Ranger (ed.), New York: Cambridge University Press, 1983.

³²⁶ Tentativa lui Edward Lowinsky de a-l canoniza pe Josquin ar putea fi înțe-leasă în cea mai pură cheie postmodernă de lectură drept o acțiune pur publici-tară, în care produsul numit „creația lui Josquin des Prés” este reambalat canonic într-o imagine inteligibilă – cea beethoveniană formulată de romantici – și ofer-ită astfel spre consum intelectual. Un prim sens al acestei înțelegeri ar fi cel de reciclare, adică de probare a unui subiect „vechi” (renascentist) în termeni „noi” (romantici). Un al doilea sens ar viza resuscitarea personalității și creației lui Josquin ca semn al puterii pe care o deține indiferența postmodernă, pe de o parte, de a anihila specificul, exoticul, diferența și alteritatea și, pe de altă parte, de a se autoproiecta înspre perioade istorice tot mai îndepărtate, în scopul rea-ducerii în actualitate, ca „spectru” sau simulacru, a trecutului chemat la noi re-suscitări culturale.

Comentariul 10

Ca jumătate vizibilă a unui întreg, canonul stă ca semn pentru jumătatea invizibilă – realitatea dinamică a perioadei temporale în care a fost formulat – și reușește să persiste în timp ca listă a numelor și titlurilor reprezentative ce reflectă substanța unui segment cultural-istoric dat. Ca reflex indus prin educație, recursul la perioada barocului muzical va fi realizată în sens invers, de la sfârșitul perioadei înspre începutul acesteia, mai degrabă prin „gemenii” Bach și Händel, decât prin Nicola Porpora (1686-1768), Georg Philipp Telemann (1681-1767), Johann Kuhnau (1660-1722), Giovanni Legrenzi (1626-1690) sau Alessandro Stradella (1639-1682). Tot așa stau lucrurile și cu Renașterea muzicală, pentru care drept „blazon” ar sta numele lui Palestrina și Josquin și de abia în spatele lor s-ar plasa numele unor compozitori precum Willaert, Ockeghem, Obrecht sau Busnois.

Al doilea sens simbolic al canonului ca invariant este cel de genom cultural, deoarece în această accepție nume precum Palestrina, Bach sau Beethoven își depășesc sensul de simple nume, dând sens unui ansamblu de conținuturi refolosibile, în scopul de a stimula și susține continuitatea progresiei evolutive a gândirii și practicii muzicale.

Al treilea sens simbolic al acelorași nume, cu aceleași semnificații metanominale, trimite la accepția de standard valoric superior cu valoare absolută, ca structură de rezistență pentru întreg edificiul istoric al culturii muzicale europene. Este vorba despre cultura ca „organism” a cărui supraviețuire au asigurat-o, prin activitatea lor, personalitățile devenite canonice. Excelența valorică apare astfel drept o condiție primordială a vieții înseși, dacă prin termenii viață sau existență se înțelege conștiința apartenenței la o anumită genealogie culturală.

De aici decurge și un al patrulea sens simbolic, deoarece canonul deține accepția de cod și referent identitar pentru toți membrii unei comunități date care îl împărtășesc. Dincolo de lista cu lucrări reprezentative, personalitățile canonice sunt exemplare și prin aderarea lor la ansamblul de valori comunitare pe care la rândul lor le modelează. Astfel, poate fi vorba despre exemplaritatea catolicismului lui Palestrina, a luteranismului lui Bach sau a pangermanismului lui Wagner ca dominante ale gândirii lor și, în opoziție cu infama

scriere a celui din urmă – *Das Judentum in der Music* –, a iudaismului declarat sau nedeclarat al unor Paul Dukas, Hanns Eisler, George Gershwin, Philip Glass, Leopold Godowsky, Mauricio Kagel, Emmerich Kálmán, Otto Klemperer, Erich Wolfgang Korngold, Fritz Kreisler, György Kurtág, György Ligeti, Gustav Mahler, Stan Getz, Lee Konitz, Fanny și Felix Mendelssohn-Bartholdy, Giacomo Meyerbeer, Darius Milhaud, Ludwig Minkus, Tony Levin (formația *King Crimson*), Moritz Moszkowski, Jacques Offenbach, André Previn, Leonard Bernstein, Anton și Nikolai Rubinstein, Bob Dylan, George Rochberg, Artur Schnabel, Theodor W. Adorno, Giuditta Pasta, Serge Gainsbourg, Alfred Schnittke, Benny Goodman, Arnold Schönberg, Johann Strauss (tatăl și fiul), Aaron Copland, Jascha Heifetz, Kurt Weill, Salomone Rossi, Jordan Rudess și Mike Portnoy (formația *Dream Theater*), Fritz Kreisler, John Zorn, Steve Reich, Isaak Dunaievski, Arthur Rubinstein, András Schiff, Vladimir Spivakov, Rosalyn Tureck, Bruno Walter, Yehudi Menuhin, Anatol Vieru, Alexander von Zemlinsky, Pinchas Zukerman, Mischa Maisky, Gidon Kremer, Leonard Cohen, Jacqueline du Pré, Heinrich Schenker, Morton Feldman, Wanda Landowska, Radu Lupu, Guido Adler, Yuri Bashmet, și mulți alții. Poate fi vorba despre reflectarea canonului identitar în canonul repertorial începând cu tradiționala sintagmă ebraică *Kol Nidre* (cu sensul: toate jurămintele), care apare în *Kol Nidre* pentru cvartet de corzi (1996) de John Zorn, în *Kol Nidre* op. 39 pentru cor și orchestră (1938) de Arnold Schönberg sau *Kol Nidrei* op. 47 (1880), pentru violoncel și orchestră cu harpă de Max Bruch. Temele vechi-testamentare devin subiecte pentru *Abraham și Isaac*, baladă sacră pentru bariton și orchestră (1962-’63) de Stravinski, pentru opera *Moise și Aaron* (1954) de Schönberg, opera *Samson și Dalila* (1877) de Saint-Saëns, opera *Nabucco* (1841) de Verdi, opera *La Juive* (1835) de Fromental Halévy, opera *Mosé în Egipt* (1818) de Rossini și până la oratorii ca *Judas Maccabaeus* (1746), *Samson* (1741) sau *Israel în Egipt* (1739), de Händel. De asemenea, poate fi vorba și despre proiectul cu titlul generic *Masada* – *Masada string trio*, *Masada* și *Electric Masada* –, precum și casa de discuri *Tzadik Records* a compozitorului american de origine ebraică John Zorn, ciclul vocal *Din poezia populară evreiască*, op. 79 (1948) de Șostakovici, *Uvertura pe teme evreiești*, op. 34 (1919) de Prokofiev, *Deux mélodies hébraïques* (1918) de Ravel, simfonia *Israel* (1916), *Shelomo*, rapsodie ebraică pentru violoncel și

orchestră mare (1916), *Baal Shem* pentru vioară și orchestră (1939) și *Suita ebraică* pentru violă și orchestră (1951) de Ernst Bloch, sau muzica tradițională *klezmer* în partea a III-a a Simfoniei nr. 1 în Re major (1887-'88) de Mahler.

Componenta pur muzicală a canonului înțeles drept cod identitar se manifestă cu o deosebită putere în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, atunci când emergența școlilor naționale nord- și est-europene s-a transformat într-o rescriere radicală a canonului până atunci exclusiv vest-european. Se impun o serie de tradiții canonice naționale: maghiară (de la Liszt la Bartók), poloneză (de la Chopin la Szymanowski), rusă (de la Glinka la Rahmaninov), cehă (de la Smetana și Dvořák la Janáček și Martinů), românească (Enescu), finlandeză (Sibelius), daneză (Nielsen) sau norvegiană (Grieg).

În același sens, poate fi vorba despre canonul muzicii franceze, italiene sau germane ca tradiții în care listele repertoriale oglindesc atât sensibilitatea, cât și conținuturile imaginarului colectiv – rafinamentul francez (Rameau-Debussy) exprimat într-un arc istoric evolutiv cuprins între opera barocă și impresionismul modernist, pasionalitatea italiană (Vivaldi-Rossini-Puccini), situată între polii operei baroce și a verismului modernist sau psihologismul și metafizicul austro-germane (Bach-Beethoven-Bruckner-Mahler), între genurile polifonice baroce și cele simfonice ale postromantismului. Însă această aparentă eterogenitate de etosuri își găsește realizarea completă în concepțiile de fuziune, spre exemplu, în cazul sintezei medievale Machaut-Landini-Ciconia, în cazul Bach – sinteza barocă franceză-italiană-engleză-spaniolă sub „umbrela” germană sau în cazul lui Wagner – conceptul dramei muzicale ca sinteză romantică totalizatoare a genului de operă formulat de Monteverdi.

Chiar dacă atât ca arhetip, cât și în ca invariant, ideea canonului supraviețuiește în continuare, o face nu altfel decât ca un ansamblu de artefacte istorice stocate într-o arhivă, muzeu, bibliotecă sau depozit al memoriei culturale europene sau, la limita postmodernă a fragmentării, subzistă într-o formă latentă și clandestină în așteptarea saltului paradigmatic prezis de Friedrich Blume, cu declanșare în jurul anului 2050, care s-ar putea sau nu să-i ofere o șansă pentru a emerge și a se impune ca semn al unui nou ciclu cultural.

PARTEA A III-A

Imagini

Canonul muzicii europene. Tipologii și evoluții

CANON. ACESTA ESTE TERMENUL ANTIC grecesc folosit pentru a semnifica norma, punctul ideal al echilibrului între constituenți, pe care îl putem înțelege ca armonia absolută care definește relaționarea acestora într-un întreg. Forma inițială a termenului este κανών și înseamnă liniarul geometric ca instrument de măsurare. Rigla ca imagine a etalonului, standardului, dar și ca simbol al valorii sau autorității. Încă de la nivelul semnificației literale devine vizibilă diferențierea semantică în două planuri: primul reprezintă sensul literar de liniar, pe când al doilea se referă la sensul mai general de normă. Iar această semnificație presupune un grup sau o instituție care ar formula și ar deține această normă, ar implementa-o și, în consecință, ar crea un cadru (la rândul lui normativ) pentru a o menține. Sintagma canon legislativ sau juridic este grăitoare în acest sens.

Oricare ar fi uzanțele semantice ale termenului, mai ales în domeniul culturii și artei, norma atrage implacabil imaginea, conceptul și instituția autorității, cu toate consecințele care decurg de aici. Norma este formulată, implementată și susținută ca formă specifică a existenței și gândirii colective. Norma valorică reprezintă un termen implicat în procesul unei coerciții constante, chiar dacă voalate, și folosește un spectru extrem de larg de eufemisme – de la accepțiile cele mai altruiste ale educației (incluzând aici conceptul de maieutică) și până la cele mai intolerante și violente forme ale îndoctrînării. În practicarea canonului ca discurs legitimator al autorității, se poate observa implicarea a cel puțin doi actanți: un grup care formulează conținuturile concepției canonice și, prin acest fapt, își asumă statutul privilegiat de grup dominant, și comunitatea care se conformează acestei concepții ca mod de gândire, acțiune și existență în general.

În opoziție cu imaginea imanentă și transcendentă asupra canonului ca valoare dată pentru totdeauna, prin canon se poate înțelege și consecința unei înțelegeri, a unui acord, consens sau contract social, atât în privința semnificațiilor și formelor de practicare ale canonului, cât și a conținuturilor și limitelor valorilor sale, împreună cu restricționarea posibilităților de negociere în cazul unui dezacord. În mod normal, canonicitatea este o valoare non-negociabilă. Un exemplu relevant pentru canonul ca sursă a puterii și prestigiului unui grup dominant îl reprezintă modelul Scripturii ca standard al autorității și, în același timp, ca o colecție de scrieri (cărți) acceptate ca fiind inspirate de Dumnezeu însuși. Unul dintre primele contexte legate de selecția textelor scripturistice ebraice este situat în secolul VII î.H. Însă, după cum menționează Griselda Pollock, citându-l pe istoricul american Ellis Rivkin (1918-2010), aceste alegeri nu au intrat ca prioritate în sarcina cărturarilor, cercetătorilor sau editorilor care au căutat tradiții neglijate despre experiențele pustiei, ci au oglindit, mai degrabă, o luptă pentru putere între clasele comunității ebraice din acea vreme.¹

Canoanele pot fi înțelese, prin urmare, ca o coloană vertebrală a procesului de legitimare retrospectivă a identității culturale și politice, o narațiune consolidată a originii, care conferă autoritate asupra textelor selectate pentru a naturaliza această funcție. Canonicitatea se referă atât la calitatea asumată de un text inclus și la statutul pe care acest text îl dobândește, pentru că acesta face parte dintr-o colecție de referință. Religiile conferă sanctitate textelor canonizate, ceea ce deseori implică dacă nu un autor divin, cel puțin o autoritate divină.²

Tot astfel, în opoziție cu canonul religios, Griselda Pollock consimnează proliferarea canonului laic odată cu apariția academiilor și universităților – o listă (sau corp) de titluri literare, istorice sau muzicale, a căror valoare este declarată de aceste instituții drept exemplară și care formează astfel panteonul canonic. Considerate depozitare ale valorii estetice supraistorice, canoanele diverselor tipuri de practici culturale formulează și impun ceea ce este considerat a fi important în mod absolut și, în același timp, ceea ce trebuie studiat ca model al disciplinei respective. Nu în ultimul rând,

¹ Ellis Rivkin, *The Shaping of Jewish History: A Radical New Interpretation*, New York: Scribner, 1971, p. 30, *apud* Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London: Routledge, 1999, p. 3.

² *Ibid.*, p. 3.

consensul canonic stabilește limita culturală superioară a educației școlare generale, mai ales în ceea ce privește formarea elitelor.

Putem înțelege astfel că o colecție de cărți înzestrată cu autoritate divină poate să însemne în același timp o recomandare privind un ansamblu de norme în ceea ce privește, de exemplu, reprezentarea omului ca fiind creat după chipul și asemănarea divinității, existența însăși fiind asumată de creatură ca obediență funciară în virtutea omniscienței lui Dumnezeu. În același sens, cărțile sfinte pot fi recomandate și ca texte exemplare, deoarece ele conțin exemplele modului corect de a crede în Dumnezeu – normele credinței însăși. Împinsă la limită, valoarea Scripturii poate fi – și a și fost – folosită în calitatea ei de standard în evaluarea altor cărți sau colecții de cărți, nemaivorbind despre aplicarea recomandărilor scripturale unor sisteme de gândire, concepții sau opere artistice și științifice.

Raportându-ne doar la istoria creștinismului, consensualitatea concepției canonice iese cu atât mai mult în evidență prin referirea la cele trei imagini ale Antichității clasice grecești: 1) modul în care se reprezentau grecii antici pe ei înșiși, împreună cu accepția canonică elaborată în acea perioadă; 2) modul în care era reprezentată Antichitatea păgână în învățătura creștină a Evului Mediu, ca o cultură răătăcită din cauza necunoașterii lui Dumnezeu și 3) modul în care le reprezentăm în contemporaneitate pe ambele, în calitatea lor neutră de discursuri descriptive ale unor perioade istorice.

Acest termen, canon, nu poate fi interpretat însă printr-o singură etimologie acceptată, compusă din sinonimele termenilor normă, etalon, standard. Mai curând, este vorba aici despre implicarea mai multor termeni, ceea ce duce la imaginea unei evoluții convergente a mai multor nuclee etimologice care până la urmă s-au stabilizat într-o singură accepție consensuală. Această fuziune este înfăptuită pornind de la două forme, greacă și ebraică, ale unui termen cu semnificația de „stuf”: *ganeh*, respectiv *kanna*. Forma grecească, *kanna*, își găsește o continuare în italianescul *canna*, catalanul *canya*, spaniolul *caña*, galicianul *cana*, portughezul *cana*, pe când ebraicul *ganeh* – în termenul azer *qamış* sau, surprinzător, în rusescul *kamîș* sau turcescul *kamış*. Ar trebui, astfel, să înțelegem, că bastonul din mâna pedagogului, prin care acesta impunea norma, și liniarul (aritmetic sau logaritmic) destinat măsurării erau confecționate din stuf.

Paradoxal și deopotrivă fascinant este însă faptul că evoluția istorică a termenului nu i-a afectat forma lexică, exterioară, de canon, aceasta rămânând neschimbată pe parcursul a peste douăzeci și cinci de secole de la prima formulare în cadrul culturii antice grecești. Nu i-a fost afectată nici forma interioară, semnificația de normă, în calitatea ei de unitate de măsură sau referent, chiar dacă sensul literal nu mai este unul relevant. Amândouă formele, exterioară și interioară, au reprezentat, în fapt, doar punctul de plecare, diferențierea istorică intervenind la nivelul modurilor de realizare practică a sensului original în fiecare context istoric.

Putem înțelege apariția și menținerea acestei semnificații în cadrul civilizațiilor antice de tip staționar, în care termenul canon este formulat și stă drept semn pentru ideea normativității, a reducerii la referința absolută și a modului în care multitudinea formelor vieții sociale este organizată în funcție de un reper transcendent. Le putem considera a fi culturi ale canonului, tradiții cu rădăcinile împletite în jurul semnificației de normă, și astfel încremenite timp de milenii. Mai greu de înțeles însă este cum această semnificație persistă, de exemplu, și în cadrul culturii și civilizației europene medievale, care se articulează deja ca una dinamică (din punct de vedere sincron), evolutivă (din punct de vedere diacronic) și fluctuantă (din punct de vedere morfologic-structural), în sensul în care, începând cu Evul Mediu, fiecare nouă etapă istorică în evoluția culturii și civilizației Europei prezintă un context social, economic, politic diferit, conservând totuși termenul și semnificația canonului în accepția lui originală, de reper normativ. La acest nivel al imaginii istorice este amorsat un paradox, o contradicție fecundă și utilă în calitatea ei de producător al unor tensiuni generative, semantice, euristice și cognitive deopotrivă.

Depășind contextul continentului european, dihotomia *static-dynamic* definește – nu doar la modul diacroniei, ci și la modul sincroniei – juxtapunerea culturilor de tip tradițional ale Orientului (musulman-arab, budist-indian/japonez, daoist-confucianist chinez etc.) cu modelul cultural al țărilor occidentale (din spațiul euro-american), chiar dacă termenul canon își păstrează semnificația. Diferențele specifice intervin în sensul modului de apropiere sau de incorporare specifică a algoritmului canonic în câmpul conștiinței individualist-raționaliste de tip european sau al conștiinței de tip fundamentalist-transcendentalist oriental.

Un exemplu în acest sens îl oferă filologul Christopher Clausen³, atunci când juxtapune cele două imagini ale lui Homer, figură canonică a literaturii universale, inițiind astfel o legitimă interogație critică asupra problemei canonului ca garant al exemplarității și, mai mult, al continuității și constanței valorice în timp: prima imagine, ca semn și simbol al contextului original al Antichității grecești, și a doua, ca accepție și sens în toate contextele istorice ulterioare. Prin această opoziție este chestionat statutul canonului însuși în contemporaneitate.

Chiar la începutul textului, cercetătorul descrie conflictul declanșat înainte de 1990, data primei publicări a articolului, în departamentele de filologie ale universităților engleze, între două grupuri opozante – susținătorii și detractorii a ceea ce era considerat a fi canonul (literar).

Cea mai vocală parte în acest conflict declara că acest canon este într-un mod copleșitor conservativ, alb, masculin, european și învechit; că scopul celor care predau canonul este, conștient sau nu, să insuflă studenților lor valorile societății occidentale imperialiste; iar aceste standarde ale meritului literar sunt simple raționalizări în vederea perpetuării dominației bărbaților burghezi albi asupra tuturor celorlalți.⁴

Grupul susținătorilor, din contră, afirma valoarea canonului, mizând pe argumentul că Homer și Shakespeare sunt cei mai des citați, iar scopul „revizionistilor” este mai puțin literar decât politic și, în același timp, nu se referă atât la educație, cât mai ales la îndoctrinare. Al treilea grup,

ignorat de aproape toți ceilalți, evidențiază faptul că nu a existat și nu există nimic suficient de rigid în departamentele americane de engleză care s-ar numi canon; că selecția și caracterul cărților predate sau scrise despre canon se schimbă într-un mod constant, aproape haotic; și că această controversă fără o bună parte a jargonului teoretic se desfășoară de mai mult timp decât există înseși departamentele de engleză.⁵

În ceea ce-l privește pe Homer, a cărui valoare culturală se află chiar în epicentrul dezbatărilor, există două ipoteze ale canonicității

³ Christopher Clausen, *Canon, Theme and Code*, in: Virgil Nemoianu, Robert Royal (ed.), *The Hospitable Canon (Essays on Literary Play, Scholarly Choice, and Popular Pressures)*, Philadelphia & Amsterdam: John Benjamins Publ. Co, 1991, p. 199-214.

⁴ *Ibid.*, p. 199.

⁵ *Ibid.*, p. 199.

lui. Prima se referă strict la ceea ce este considerat drept valoare intrinsecă a unei opere de artă, iar răspunsul poate fi obținut prin intermediul unei cercetări istorice:

...este clar că în anumite perioade lucrările produse de membrii anumitor grupuri sociale sau lucrările care nu se încadrează într-un set restrâns de criterii estetice vor fi neglijate sau subevaluate de instituțiile culturale ale vremii. [...] Dacă Homer supraviețuiește în Grecia antică din anumite raționamente instituționale – deoarece a satisfăcut gusturile unor persoane autoritare – atunci ar trebui să explorăm în detaliu de ce scrierile lui au satisfăcut gusturile mai degrabă decât alte scrieri [...]. Ar trebui să revenim din nou la ideologie, cu sarcina suplimentară de a explica de ce aceste două poeme au servit mai bine, ca set de scopuri ideologice, decât ale oricărui altor potențiali concurenți.⁶

Însă, dacă totul a depins doar de accidentul de a fi satisfăcut gusturile unor elite, atunci amândouă eposurile lui Homer ar fi trebuit să rămână închise în perioada Antichității, ca un canon eminamente antic. Cu alte cuvinte, acele două scrieri ale lui Homer ar fi putut să fie considerate canonice doar ca lucrări privilegiate prin intermediul criteriilor estetice și al dezideratelor ideologice sau instituționale ale unui grup social deținător al puterii de a formula și de a susține o aserțiune valorizantă. Astfel, lucrările lui Homer nu dețin o valoare universală, ci una contingentă și relativă la o perioadă istorică restrânsă, care este clasicitatea antică greacă.

Însă aici apare a doua ipoteză referitoare la cauzele supraviețuirii în timp a anumitor opere literare și în special a operelor lui Homer.

Clasa conducătoare a Greciei antice a putut să-l facă clasic pe Homer din motivele ei instituționale sau ideologice, dar această clasă conducătoare este moartă de mai mult de 2.000 de ani. În același sens, cultura care l-a „produs” pe Homer și în care noi încercăm (cu un succes variabil) să-l recontextualizăm este moartă de și mai mult timp, iar oamenii continuă să-l citească, și nu doar în universități. Problema pe care o explorăm nu este de ce o anumită carte are succes în propriul ei timp și în propria ei cultură, ci de ce anumite cărți continuă să fie utile și admirate într-un timp și într-o cultură drastic diferite. [...] Atunci când cineva citește sau predă o carte premodernă, în orice caz, primul aproape că prin definiție îi afirmă relevanța continuă pentru prezent, pe când celălalt își dorește să o descrie.⁷

⁶ *Ibid.*, p. 202.

⁷ *Ibid.*, p. 202.

Situația prezentată de Cristopher Clausen este una exemplară pentru expunerea acestei dialectici între conotațiile literale și istoric-conjuncturale ale termenului canon, situație complexă și în egală măsură confuză, însă dinamică totodată, prin însuși faptul că se articulează în calitate de context generator de întrebări, care prin simpla lor formulare desfoliază imaginea aparent monolitică, simplă și clară, a fenomenului studiat. Astfel, de la bun început, canonul se prezintă ca fiind ancorat în intersecția celor două dimensiuni – momentul de actualitate al contextului originar (orizontala sincronă) și succesiunea contextelor de resemnificare și reevaluare în plan istoric (verticala diacronă).

Datele etimologice inițiale ale termenului *canon* sunt aproximativ identice în contextele tuturor culturilor și civilizațiilor de tip staționar (culturile și civilizațiile antice ale Mediteranei și Asiei). Pentru acestea, cuvântul-cheie este identitate, înțeles ca omogenitate invariabilă, asigurată printr-o continuă referire la norma canonului ca tradiție transmisibilă, una infiltrată până în cele mai intime detalii ale existenței sociale.

Cazul culturii și civilizației europene – al cărei model este fondat pe stimularea alterității – oferă o imagine paradoxală, deoarece, pornind de la sensul literal al termenului canon și de la etimologia elaborată în cadrul unei culturi de tip staționar – clasicitatea antică grecească –, semnificația canonului este reformulată la fiecare schimbare a paradigmei istorice, ceea ce determină schimbarea în avalanșă a tuturor paradigmatelor constitutive ale unui model cultural particular. Cu alte cuvinte, este evident paradoxul care pune lucrurile în mișcare: ideea canonului, concepută ca nucleu al unei culturi de tip staționar, în vederea asigurării și menținerii unei stabilități și rezistențe la schimbări, în plan istoric se articulează ca o idee incompletă. Iar această „completitudine” a canonului îl relevă ca pe o structură deschisă și permeabilă la noi și noi idei, concepții și conținuturi. Într-un alt sens, putem vorbi și despre o semnificație euristică, deoarece în planul transmisibilității de idei, conținuturi și practici de la un model cultural către altul, canonul se dovedește mult mai încăpător decât s-ar fi crezut la o primă vedere. Între accepția antică a canonului, ca măsură, proporție și armonie a unei structuri, imagini a unui comportament sau caracter, și definiția medievală a canonului, ca normă a credinței, etalon al virtuții și, în general, referent valoric moral, există totuși o diferență considerabilă.

Liantul slab al structurii canonice se dovedește a fi însă nu atât criteriul normei sau al etalonului, care în linii generale este păstrat în toate accepțiile cultural-istorice ale concepției canonice, cât un principiu secundar, însoțitor și complementar, reprezentat de ideea ebraică a listei de scrieri dogmatice, selectate în urma unui consens drept cărți sfinte. În această accepție, lista poate conține doar titlurile cărților referențiale – Tora sau Talmudul –, nu și numele autorilor. Spre deosebire de accepția ebraică, una cantitativă, extensivă și, în fapt, metonimică, semnificația grecească a termenului canon este focalizată pe formularea și definirea unor abstracțiuni ideatice, norma sau etalonul, în calitatea lor de referenți absoluți. Posibilitatea unei liste nu există nici măcar ca idee.

În istoria culturală a Europei, Antichitatea reprezintă un prim model al culturii și civilizației, în sensul contemporan al termenului, ca ansamblu de etimologii și ca tipuri de practică socială. Antichitatea nu este o cultură de tip referențial, precum Evul Mediu sau Renașterea, deoarece ea nu moștenește o paradigmă culturală anterioară, cu toate că au existat contacte culturale cu civilizațiile egipteană și feniciană, de unde grecii au achiziționat cunoștințe în domenii precum medicina, matematica, filosofia, astronomia sau jurisprudența. În linii generale, Antichitatea greacă și latină nu moștenește și nu reformulează, deoarece ea însăși se edifică drept o cultură și o civilizație generatoare de paradigme, devenind astfel referențială pentru toate contextele culturale ulterioare europene. Ea însăși formulează definițiile (concepțiile religiei, științei, artei, politicii), configurează modelele (democrația, tirania, oligarhia) și probează practic (polisul grecesc, metropola romană) tot ceea ce ulterior este valorizat ca moștenire pentru toată istoria culturii și civilizației europene. Din această cauză, nu este surprinzător ca ea să se fi articulat ca o civilizație de tip staționar.

Evul Mediu constituie un model diferit de cel antic datorită faptului că se edifică pe ruinele Antichității, din care se naște sub forma unei civilizații continentale de o cu totul altă factură decât civilizațiile mediteraneene ale Greciei și Italiei, ambele fiind peninsule. Moștenindu-le în planul infrastructurii materiale, Evul Mediu își formulează o proprie paradigmă ideologic-religioasă – monoteismul creștin, în opoziție cu politeismul păgân al anticilor –, determinând reconfigurarea întregului ansamblu de idei, concepții și

practici sociale, administrative, politice, militare, artistice etc.⁸ Evul Mediu nu uită Antichitatea⁹, ci doar se desprinde fără regret de aceasta, dovedindu-se o civilizație de tip progresiv-dinamic, date fiind originile sale „barbare” și caracterul său energic, războinic și expansiv.¹⁰

Renașterea este al treilea model cultural european, care vine în succesiunea Evului Mediu, moștenindu-l la nivelul tuturor parametrilor existenței sociale, însă dezicându-se de el în favoarea Antichității. Renașterea este astfel un prim model cultural nostalgic, cu o ideologie fundată aproape integral pe fetișizarea Antichității, în calitatea ei de „vârsta de aur”, situată la antipozii perioadei interstițiale a secolelor obscure grupate sub titulatura sugestivă de Ev Mediu sau, mai precis, intermediar. Însuși numele perioadei este grăitor, deoarece semnifică procesul de restabilire în drepturi, de reiterare valorică și imagistică, de renaștere a unei Antichități suprimate ilegal de barbaria triumfătoare, după secole de obscurantism religios creștin, cruciade, Inchiziție, ruguri, anateme și procese ale vrăjitoarelor. Este vorba aici despre un prim model de recuperare culturală. Caracteristica fundamentală a mutației petrecute în Renaștere este deplasarea de la paradigma teocentrismului la antropocentrismul umanist, comportând, în același timp, deplasarea de la concepția geocentrică a lui Ptolemeu la cea heliocentrică a lui Copernic. Un indiciu relevant este modelul artelor plastice, cu

⁸ „Între prăbușirea Imperiului Roman și deșteptarea secolului al XII-lea, lumea occidentală aderă la ceea ce chiar trebuie să se numească Evul Mediu. Omul se cufundă în valorile spirituale și trăiește numai pentru Dumnezeu: banul și rațiunea emigrează în lumi mai bune și se refugiază în Bizanț, în imperiul musulman și printre evrei. Sub dubla presiune a eticii creștine și a izolării militare, omul din Occident a renunțat vreme de șase secole la cele două puteri care par să reprezinte cel mai bine răsăfurile materiei și ale gândirii, ispita spiritului lumesc”, Ernesto Sábato, *Eseuri*, București: RAO, 2004, p. 122.

⁹ La trimiterea 51 găsim următoarea observație: „Aceasta ținând cont de faptul că era cunoscut rolul erudiților arabi și bizantini care au contribuit la transmiterea moștenirii greco-latine spre Occident. Comentariile lui Averroes (1126-1198) despre Aristotel au fost traduse din arabă în latină înainte ca textele grecești ale lui Aristotel să fie cunoscute în Occident”, Marc Signorile, *Art et propagande, Europe, Antiquité-XVII^e siècle*, Paris: Éditions Sulliver, 2012, p. 220.

¹⁰ „Europa, scria Marc Bloch, este o creație a Evului Mediu timpuriu» – și lucrul este foarte adevărat. Se face oare această creație cu prețul unei regresii culturale și morale, ca urmare în special a unei pătrunderi a moravurilor germanice?”, Dominique Barthélemy, *Anul o mie și pacea lui Dumnezeu: Franța creștină și feudală în anii 980-1060*, Iași: Polirom, 2002, p. 50.

refocalizarea privirii de la bidimensionalitatea simbolică a icoanei la tridimensionalitatea mimetică realistă, prin inventarea perspectivei, dar mai ales prin deplasarea accentelor, în interiorul aceluiași tematizări biblice și evanghelice, de la imaginea divinității înspre redescoperirea și, practic, reinventarea imaginii omului.¹¹

Aceste trei contexte sunt relaționate în imaginea unui ciclu cultural complet. Totul pornește de la staticismul Antichității originare politeiste, tranzitează prin dinamismul Evului Mediu creștin și își găsește un final apoteotic prin orientarea recuperativă a Renașterii – o reiterare a Antichității ca deziderat ideologic. Iar sintagma „ciclu cultural complet” ar trebui să dețină semnificația de „ciclu cultural încheiat”, „închis” sau „epuizat”.

După Antichitatea politeistă și Evul Mediu creștin, edificarea celei de a treia etape, a Renașterii – ca recuperare fetișizantă a unei perioade păgâne, politeismul Antichității filtrat prin experiența creștinismului dogmatic al Evului Mediu –, introduce un factor de „distorsiune”. Pe de o parte, Antichitatea nu mai poate fi restaurată în termenii săi proprii și, pe de altă parte, această recuperare, precum și restaurarea și fetișizarea păgânismului, ca opoziție față de valorile și imperativele creștinismului, nu apar în imaginea unei religiozități (de tip creștin) și nici nu au ca scop reiterarea Antichității în sensurile ei religioase. Sunt vizate mai degrabă sensurile laice, iar mitologia este „revizitată” în calitatea ei de culegere de legende și nu într-un sens „scriptural”. Narațiunile mitologice sunt utilizate în variantele laice ale unei concepții alternative celei liturgice, în contextul teatrului ca replică a templului (calchiind, practic, dihotomia instituțională antică), iar tentativele de reconstituire a tragediei antice determină nașterea operei ca gen muzical.

Această orientare a Renașterii europene înspre imaginea unei Antichități laicizate și intens idealizate, hiperbolizate sau alegorizate a avut și reacții cu consecințe grave: dezastruosul secol al XIV-lea european, cu Războiul de 100 de Ani, cu crizele interne care măcinau creștinismul european, împingându-l înspre reformulări

¹¹ „În 1500, la toate capitolele, am găsi o Europă mai performantă decât fusese Imperiul Roman. «Renașterea» atât de aclamată atunci este un slogan al intelectualilor dornici să se demarce de generațiile scolastice care i-au precedat în mod direct și cărora le datorează însuși elanul ce le-a permis să meargă mai departe. Pentru ei, întreaga semnificație pozitivă a întoarcerii la Antichitate constă într-o anumită revendicare a libertății de spirit, a deschiderii spre alte limbi decât latina (greaca, ebraica) și spre plăcerile trupului.” *Ibid.*, p. 51.

doctrinare precum Reforma sau înspre reacții conservatoare violente precum Contrareforma. Altfel spus, crizele sfârșitului de Ev Mediu și ale începutului de Renaștere au determinat compensatoriu recurgerea la imaginarul unei vârste de aur, Antichitatea, privilegiată datorită caracterului său organic și fecund.

Imaginea și caracterul interstițial al Evului Mediu, un întreg mileniu median sau intermediar, este o invenție pur renașcentistă, izolând perioada cuprinsă între secolele V și XV, între cele două Antichități, una originară și cealaltă rememorată sau realmente reinventată.¹² Evul Mediu apare ca o perioadă istorică enclavizată, o mie de ani ai creștinismului european fiind văzuți de intelectuali umaniști ai Renașterii drept evul întunecat în comparație cu solaritatea intelectuală și artistică a Greciei lui Pericle.¹³

În succesiunea etapelor istorice ale culturii europene, Renașterea se edifică în dubla ei identitate, de participant, pe de o parte, la un prim ciclu cultural – împreună cu Antichitatea și Evul Mediu – și, pe de altă parte, în calitatea ei de primă modernitate în lanțul modernităților europene laicizante, împreună cu modernitatea de tip iluminist și cu modernismul propriu-zis al sfârșitului de secol XIX și al începutului de secol XX.

¹² „Noțiunea de Ev Mediu a început să fie întrebuințată în mod curent abia prin 1835. Voltaire nu a folosit-o nici măcar o dată în al său *Eseu despre moravuri* din 1755; cel care o popularizează este Michelet, prin cartea sa de Istorie a Franței (1833). Se construiește apoi, spre folosința manualelor și a universităților, o perioadă de o mie de ani ce se întinde de la căderea Imperiului Roman de Apus (476: îndepărtarea lui Romulus Augustulus) pînă la Renaștere, marcată de descoperirea Americii (1492), inventarea tiparului (1438) sau începutul războaielor din Italia (1497). În total o mie de ani, cuprinși între 500 și 1500, cu anul 1000 așezat exact la mijloc. Or, însăși ideea de Ev Mediu presupune o lungă paranteză de barbarie cuprinsă între două civilizații: romanitatea dispare vreme de o mie de ani, după care renaște. Dacă totuși vrem să aruncăm o privire mai de aproape asupra perioadei, să-i adăugăm evoluții și nuanțe, ne simțim ispitiți să facem puțină geometrie: ceea ce mai rămănea din civilizația romană în anul 500 – trebuie să mai suporte încă cinci secole de degradare, în timp ce Renașterea poate germina deja de cinci secole. Anul o mie devine atunci un nivel de referință: este momentul în care se atinge pragul cel mai de jos, iar tendința se inversează.” *Ibid.*, p. 48-49.

¹³ O spectaculoasă recuperare a imaginii Evului Mediu este înfăptuită de medievistul francez Jacques Le Goff în lucrări precum: *Un long Moyen Âge* (Tallandier, 2004), *Le Dieu du Moyen Âge* (Bayard, 2003), *L'Europe est-elle née au Moyen Âge?* (Seuil, 2003), *Un autre Moyen Âge* (Gallimard, 1999), *La Civilisation de l'Occident médiéval* (Flammarion, 1997), *L'Imaginaire médiéval* (Gallimard, 1985), *Pour un autre Moyen Âge* (Gallimard, 1977), *Les Intellectuels au Moyen Âge* (Le Seuil, 1957) ș.a.

O particularitate a civilizației europene este accentuarea succesiunii perioadelor istorice și, în același timp, extrapolarea susținută a binomului relațional antic-modern. Contextul original al acestui binom îl constituie chiar relaționarea Antichității în accepția de antic și a Evului Mediu cu sensul de modern.

Or, această imagine a celor trei perioade istorice încapsulate într-o structură unitară, articulată ca un *ciclu cultural complet*, poate fi interpretată prin intermediul primelor trei ipoteze canonice.

Este vorba, întâi, de ipoteza canonului antic format pornind de la etimologia termenului canon, ca normă, etalon, unitate de măsură, standard, având ca suport teoria filosofică și artistică a *mimesis*-ului (Platon, Aristotel și Plotin).

Ipoteza canonului medieval conservă aceeași semnificație, însă având ca suport învățătura creștină – ideea vieților exemplare ale sfinților creștini, ideea canonului scriptural ca listă de cărți sfinte, precum și activitatea reformatoare a papei Grigore cel Mare și, respectiv, a lui Carol cel Mare, autori ai celor două programe de implementare a ideii canonice.

Ipoteza canonului renescentist descrie înlocuirea exemplarității martirului și sfântului cu exemplaritatea artistului creator, iar ideea Scripturii cu antologia de biografii exemplare. De abia la acest nivel se relevă și se impune conceptul de canon laic, ca o continuare a ideii gregoriene de canon ca program de acțiune, însă cu o deschidere incomparabil mai mare, fără nicio restricție impusă pe baza criteriilor creștine dogmatice, și cuprinzând întreg domeniul de activități artistice existente în epocă. În Renaștere, schimbările de mentalitate și de perspectivă se evidențiază mai întâi în artele plastice, pe când în muzică este vorba, în continuare, despre articularea unei situații similare cu contextul canonizării monodiei gregoriene. Reprezentativă este în acest caz personalitatea lui Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/'26-1594), canonizat ca salvator al polifoniei în muzica bisericească.

Tipologiile extrinsece. Două antinomii istorice și rolul lor în formarea canonului modern

ÎNTR-O ISTORIE A FORMĂRII CANONULUI, Antichitatea clasică, Evul Mediu și Renașterea dețin funcția unui laborator alchimic, în care sunt configurate, elaborate și desăvârșite cele trei accepții ale formelor de practicare ale ideii de canon, în calitatea lui de prototip și „ofertă” intelectuală pentru istoria culturală ulterioară a Europei. Este vorba aici despre trei tipologii: canonul transcendent antic, canonul scriptural și procedural medieval și canonul laic renascentist, situat în opoziție cu primele două tipologii.

În interiorul acestui ciclu cultural, termenul grecesc *kanon* cunoaște o evoluție de la semnificația antică de prototip și unitate de măsură către cea renascentistă de listă normativă. Evenimentele care se desfășoară între aceste două extreme vizează valoarea și ceea ce este valorizabil, în scopul atingerii scopului ultim – folosirea canonului ca instrument pentru atingerea unui statut privilegiat al autorității, influenței și puterii. Toate cele trei perioade istorice conlucrează la formularea unei imagini complete a canonului, ca formă practică de realizare a unor deziderate consensuale, implementabile în conștiința colectivă sub forma unei triade de constituenți interdependenți – etalon (normă), valoare, autoritate.

Însă cele trei tipologii nu includ nicio specificație referitoare la gândirea și practicile muzicale și, în virtutea acestui fapt, ele se prezintă drept tipologii extrinsece fenomenului muzical, chiar dacă muzica participă ca un constituent activ la încercările de formulare și implementare succesivă a celor trei variante istorice ale ideii de canon.

Antinomia antic-modern și diferența dintre idealul antic și programul de acțiune medieval

În termenii alăturării între Antichitatea greco-romană și Evul Mediu, germanic la începuturile lui, antinomia antic-modern apare nu atât sinonimă cu binomul vechi-nou, cât mai degrabă cu perechea terminologică static-dinamic. Acești doi termeni reprezintă însă două modele istorice de înfăptuire a semnificației aceluiași concept care este canonul.

Cu atât mai surprinzătoare este această antinomie, cu cât în Antichitatea greacă este formulată atât semnificația de bază a canonului, etimonul de normă, cât și cele două derivate ale acestuia, *valoarea* și *autoritatea*. Toate aceste trei accepții au fost soluționate de antici într-o asemenea diversitate de aplicații, încât am putea afirma, împreună cu filologul american Jan Gorak¹⁴, că întreaga Antichitate europeană, pornind de la clasicitatea greacă și până la imperiala *Pax Romana*, poate fi considerată o autentică civilizație a canonului.

O hartă a aplicării timpurii a cuvântului s-ar extinde cu siguranță într-o varietate uimitoare de activități, în timp ce utilizatorii săi ar figura în orice antologie a celor mai importanți autori clasici, incluzându-i pe Platon, Aristotel, Euripide, Demostene, Epicur, Polycletus, Plutarh, Epictet și Lucian. În perioada clasică, canoanele stau la baza primelor capitole ale manualelor de „Cum să” și explică realizarea de capodopere sculpturale. Canoanele reglementează activitățile practice, cum ar fi construirea unui templu, și preocupări artistice, cum ar fi decorarea; preocupări contemplative, cum ar fi filosofia morală, și primele formulări științifice ale legilor naturii. Canoanele joacă un rol important în compoziția de muzică și discursuri, construcția de clădiri și sculptură, în alegerea autorităților pentru scris istorie, filosofie și retorică, în organizarea timpului în unități semnificative de măsură, precum și în încadrarea de modele de a reglementa comportamentul ființelor umane și al corpurilor cerești.¹⁵

La prima vedere, imaginea câmpului de activități în care este implicat canonul apare mai degrabă ca un puzzle – arhitectură, muzică, retorică, decorarea clădirilor, legi ale naturii și sculptură.

¹⁴ „Herbert Oppel a considerat că «acest cuvânt *kanōn* a luminat întregul parcurs al civilizației grecești»”, Jan Gorak, *The Making of the Modern Canon: Genesis and Crisis of a Literary Idea*, London: Continuum International Publishing Group, 2002, p. 9.

¹⁵ *Ibid.*

Un prim strat, foarte general, al sensurilor de normă, valoare și autoritate pare inaplicabil listei de activități enumerate mai sus. Ar fi nevoie de o sumă de criterii care să ia în seamă particularitatea fiecărui domeniu, dar și să stabilească „punți” semantice pentru a înțelege elementele comune care ar putea exista, de exemplu, între arhitectură, sculptură și dans sau între muzică, retorică și poezie. Într-o astfel de situație, muzica apare ca paradigmă unificatoare, deoarece furnizează, practic, elementele particulare prin care putem înțelege profilul specific imaginarului antic grecesc. Aceste elemente sunt trei: numărul, *pathé* (patima) și moralitatea (imperativul moral). În felul acesta, (supra)categoriile generice ale *normei*, valorii și autorității își găsesc câte un corespondent în (infra)categoriile aplicabile ale numărului – ca normă –, ale patimii – ca valoare – și ale moralității – ca instrument al autorității. Aceste două trinoame categoriale ajung să definească totalitatea complexă a conceptului de canon antic.

În ceea ce privește numărul, cea mai vizibilă și aplicabilă dintre categorii, grecii au creat în jurul acestui termen o adevărată cosmogonie mistică. Așa cum notează Ernesto Sábato,

Făcând experiențe cu monocordul, Pitagora a descoperit că două sunete concomitente, al unei coarde și al alteia a cărei lungime e jumătate din prima, formează un acord perfect; acesta e sunetul armonios pe care îl formează o notă și octava ei. Noi experiențe au dezvăluit că, întotdeauna, toate acordurile erau produse de corzi care păstrau între ele raporturi de lungime date de numere mici și întregi. Brusc, inefabila și subtila armonie muzicală se arăta rigid guvernată de numere.¹⁶

În conștiința lui Pitagora, numărul reprezenta liantul perfect pentru explicarea legăturii dintre „muzica” celestă a universului și muzica umană, a lumii terestre. Oricât de greu ar fi fost de imaginat într-o perioadă anterioară, se putea vorbi acum despre „legătura care poate exista între un monocord și sistemul planetar”.¹⁷ Această descoperire, o afacere aparent puerilă și, în același timp, nelipsită de un caracter ludic, a însemnat, în fapt, o spectaculoasă achiziție cognitivă care a determinat un salt calitativ în multiple domenii ale cunoașterii. Inteligibilitatea universului devine astfel, pentru grecii antici, o constantă obiectivă fundată metodologic, însă una care, prin raportarea universului și a sferelor planetare la

¹⁶ Sábato, *Eseuri*, p. 79-80.

¹⁷ *Ibid.*, p. 80.

constituirea ființei umane, contribuia activ la înțelegerea unor stări de lucruri în egală măsură profunde și subtile ale constituirii psihofiziologice, dar și a posibilităților de manipulare a sensibilității.

Descoperirea monocordului a fost începutul orgiei numerologice: numerele întregi și mici erau magice și sacre, guvernau cosmosul ca pe un mare instrument muzical. 1 era numărul mistic prin excelență, pentru că stătea la originea tuturor celorlalte și, prin dedublare, dădea naștere multiplicității lumii; 2 era semnul dedublării, adică, al opoziției, ca în teza și antiteza lui Hegel; 3, suma originii și a duplicării, trebuie să fie, în mod necesar, un număr sfânt; 4 e pătratul lui 2, suma lui 3 cu 4 dă 7, număr prestigios în multe religii și cluburi internaționale. Combinarea anxioasă a acestor cifre stă la originea atîtor rezultate, încît aproape nu rămîne niciun număr mic – nici mare – care să nu poată aspira la magie.¹⁸

Al doilea pas a fost făcut odată cu conștientizarea efectelor pe care le au *proporțiile* și *armonia*, două atribute ale numărului, asupra sensibilității omenești. De această dată, înseși fenomenele acustice, ca exponenți reali, sensibili, ai abstracțiunilor numerice, ajung să fie semnificate prin stări de confort sau disconfort psihic. Consonanța și disonanța devin coeficienți ai plăcerii și neplăcerii, atîta timp cît terța, cvinta și octava exprimă starea de empatie, relativă sau absolută, care se stabilește între sunete, pe cînd, spre exemplu, secunda și septima, afișează starea conotativă de dezacord. Organizarea scărilor modale este o extrapolare logică a ideii de verticală intervalică în imaginea orizontalei plane a unei succesiuni de sunete, al cărei efect cumulativ evocă efecte psihice și, implicit, emoționale, mult mai complexe. Este vorba aici despre conotația retorică a modurilor muzicii antice grecești cu imaginea unui sentiment care îi este alocat ca tipologie psihoafectivă evocată de modul sonor-muzical. Este momentul în care Platon¹⁹ formulează cele două imagini ale muzicii ca activitate umană implicată social.

Plasată în diapazonul armoniei cosmice, ea conferă curaj și încredere în cercetarea adevărului, însă poate la fel de bine să împingă sufletul înspre bestialitate, determinându-l astfel să-și piardă rațiunea propriei sale existențe. Pentru Platon există deci două feluri de muzică foarte specifice, cu roluri politice și sociale opuse.²⁰

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Iată cîteva trimiteri la observațiile lui Platon asupra muzicii: dialogul *Republica* – cartea III, 242c și 398b; cartea VII, 530d; cartea X, 616-617; dialogul *Legile* – cartea II, 654 și 667; cartea VII, 802; *Banchetul* – 215c sau Timaios – 47c și d.

²⁰ Signorile, *Art et propagande*, p. 28.

După cum notează Marc Signorile, de o parte se află muzica edificată pe raporturi matematice precise, care exprimă controlul animalității prin voință și rațiune. O muzică serenă și optimistă pentru Platon, vehementă pentru Aristotel, ea este asociată cu scara modurilor dorian și frigian, scări construite pe intervale caracteristice. Acest tip de muzică raționalizată, care trimite la noțiunile de ordine, măsură și control, poate să fie calificată drept apolinică în sensul estetic al acestei noțiuni, acreditat de Nietzsche în *Nașterea tragediei*.

De cealaltă parte se află o muzică definită prin ritmuri neregulate și o armonie imprecisă, pe care o putem atașa cultului lui Dionysos și lamentațiilor funebre.

Acest al doilea gen este simbolizat prin aulos, cu sonoritățile stridente ale satirului Marsyas, și în opoziție față de lira lui Apollo. El determină un eșec al rațiunii, în sensul în care provoacă un delir extatic, beție și voluptate, dezlănțuind forțele imprevizibile ale pasiunilor. Platon asociază muzica dionisiacă modurilor lidiene, descrise ca fiind relaxate și orgiastice, în timp ce ritmurile complexe invită la nebunie și vicii. Aristotel acordă acestei muzici virtuți catartice, însă este în egală măsură convins că ele corup caracterul. El propune, atunci, să fie evitată, ca și Platon, pentru care, ținând cont de aceste consecințe morale și politice, ea trebuie să fie eliminată din cetate.²¹

Norma semnifică nu altceva decât puterea de control exercitat asupra patimilor în vederea accederii la adevăr.

Obținem aici al treilea trinom, de nivel superior, care conotează semnificația și rolul politic și social al muzicii în calitatea ei de metodă a unei coerciții formative și, decurgând de aici, manipulatorii: *control – configurație identitară – adevăr*. Acest nivel reprezintă punctul terminus al întregului traiect evolutiv care ține de procesul de formulare și formare a canonului antic grecesc. Îl putem reprezenta, astfel, prin cele trei „etaje” conceptuale și funcționale:

1) nivelul conceptual al generalității categoriale:

normă valoare autoritate

2) nivelul conceptual al categoriilor aplicabile:

număr patimi morală

3) nivelul conceptual al conotării ideologice:

control identitate adevăr

²¹ *Ibid.*, p. 29.

Prin gruparea termenilor pe orizontală obținem ordonarea lor pe paliere ierarhice, în trei clase de fenomene, organizate pe criteriul funcțional al gradelor de obiectivizare a ideii (cauză) în fenomen (efect, scopuri perspective realizate). Palierul superior este nivelul abstracțiunilor ideatice sau, eventual, al conceptelor generative. Palierul median este nivelul mijloacelor, prin care ideea poate fi transferată în realitatea obiectivă. Palierul inferior, ultimul, corespunde nivelului scopurilor perspective realizabile și realizate.

Prin gruparea termenilor pe verticală, obținem regrouparea lor pe criteriul înruderii semantice, însă respectând cele trei grade ale transferului ontologic (de la abstracțiunea deziderativă până la instaurarea dezideratului ca obiectiv realizat): 1) normă – număr – control, 2) valoare – patimi – identitate, 3) autoritate – morală – adevăr. Astfel, ideii de normă îi corespunde numărul în calitatea lui de mijloc în vederea realizării controlului. Implicarea ideii de număr presupune dozaj, cuantificare și proporționare eficientă (armonioasă) a constituenților.

Al doilea grup este grupul conținuturilor (valoare – patimi – identitate), iar printr-o adiție a termenilor din primele două grupuri, ideea normei valorice este formalizabilă printr-un quantum proporționat (controlat) al patimilor în vederea realizării unui control al configurației identitare. Sensul termenilor din primele două grupuri este orientat înspre realizarea lor în forma conceptuală a termenilor din cel de-al treilea grup.

Ultimul pas îl facem prin adăugarea termenilor din ultimul grup (autoritate – morală – adevăr): norma valorică, în calitatea ei de proiecție a autorității, este gestionată prin cuantificarea dozată a patimilor și stabilizarea lor în limitele unei morale consensuale, în vederea realizării unui control al configurației identitare și racordării acesteia la sensul unui adevăr unanim acceptat.

Se poate observa acum că semnificația termenilor din ultimul grup reprezintă căutarea nivelului optim al unui echilibru consensual, ca proiecție deziderativă a conștiinței colective. Cu alte cuvinte, este vorba despre practicarea canonului în calitatea lui de garant al coeziunii și coerenței pe care o pot dobândi și deține atât conștiința, cât și existența colectivă în cadrul unui polis grecesc.

Important devine *cine* formulează definițiile și *cine* le aplică și le menține în vederea realizării anumitor scopuri sau, altfel spus,

cine deține controlul și cărui grup social îi aparțin imaginile sensurilor și scopurilor formalizabile în conceptul de canon.

Însă deschiderea mistică spre transcendent a ireprezentabilului pe care o deține numărul, ca sugestie și simbol al raporturilor între sferele cerești, determină configurarea imaginii unui referent imuabil, față de care realitatea terestră apare ca fiind secundară, descendentă și imperfectă, în structura unei „genealogii” mimetice. Este ceea ce Platon consideră a fi Ideile transcendente, în calitatea lor de prototipuri și referenți care, într-un mod mediat, definesc imaginea și substanța realității, existenței și identității umane. Cuvântul-cheie este *mimesis*, concept care definește procesul de preluare prin asemănare a unei sume de caractere definitorii. Ideile în sine nu sunt suficiente pentru a determina transferul în materie, procedura fiind ceva mai complexă. Realitatea terestră este concepută astfel ca o consecință a acțiunii unui demiurg, care acționează asupra materiei informe prin intermediul numerelor. Lumea prinde viață ca o consecință a coborârii transcendentului în lume, proces prin care adevărurile superioare, în calitatea lor de prototipuri inteligibile, se materializează prin intermediul demiurgului în realități obiective.

Avem de-a face aici cu trei ipoteze ale conceptului de *mimesis*, la Platon, Aristotel și Plotin. Aceste trei concepții le putem reprezenta în imaginea unui proces de apropiere între prototipurile transcendente și conștiința contemplativă, fiind vorba despre trei etape de eficientizare a acestei relații prin eliminarea gradată a treptelor intermediare dintre adevăr și rațiune. În fapt, prin problematizarea concepției mimetice putem înțelege încercarea de identificare a unui ansamblu de legități universale care guvernează atât ordinea lucrurilor din realitatea obiectivă, cât și ordinea lucrurilor din realitatea subiectivă a conștiinței umane, aceasta din urmă fiind parte integrantă a celei dintâi. A doua accepție ar putea fi reprezentarea acestora ca legități imuabile sau, altfel spus, canonice, interdependența între cele două realități necesitând acțiunea de formulare a unui set de norme prin care poate fi edificată o relație armonioasă între acestea și, implicit, poate fi garantată integritatea ființei umane.

Platon instaurează o distanță ontologică mediată la maxim, pe când la Plotin cei doi poli, practic, se confundă. Situată între cele două concepții opuse, atitudinea lui Aristotel apare ca una

echilibrată și tratând problema *mimesis*-ului în limitele unei accepții plauzibile.

În opinia lui Platon, sensul artei poate fi rezumat la realizarea unei copii a realității obiective, aceasta din urmă fiind la rândul ei o copie a lumii Ideilor. Acest radicalism tranșant își pierde însă din violența conceptuală dacă ne gândim că termenul *copie* nu este de origine greacă, ci latină. După cum observă Piotr Jaroszynski, în cartea lui *Metaphysics and Art*²², atâta timp cât traducătorii lui Platon utilizează termenul latin (*copie*), la Platon există trei termeni, care conotează nu atât procedura de copiere, cât similaritatea, ceea ce reduce mult din implacabilitatea imaginii unei proceduri de replicare.

Toți trei termenii sunt folosiți în dialogul *Timaios*: *apeikazia* (*Tim* 29c) – cu sensul de a face ceva asemănător, *aphomoioima* (*Tim* 31b) – conotând similitudinea însăși –, și *eikona* (*Tim* 29c) – cu sensul de imagine. Cercetătorul polonez formulează un șir antonimic relevant între idei și analogiile lor materiale: (1) ideile sunt simple, pe când lucrurile produse sunt compuse; (2) ideile sunt eterne, pe când lucrurile sunt trecătoare; (3) ideile sunt generale, lucrurile concrete; (4) ideile sunt imuabile, pe când lucrurile sunt schimbătoare; (5) ideile sunt perceptibile doar cu ajutorul intelectului, pe când lucrurile sunt percepute prin simțuri; (6) ideile nu au un început, pe când lucrurile devin existente și ulterior dispar. Astfel, lucrurile mimează mai degrabă *forma* ideilor, nu și semnificațiile acestora. Într-o altă accepție, lucrurile sunt doar reflexii îndepărtate, și nu copii ale ideilor, asemănătoare unor umbre mai degrabă decât unor ființe complete.

Care este verdictul platonician pentru activitatea artistică? Arte precum muzica, poezia și dansul (*triuna chorea* grecească) imită lumea sensibilă sau, altfel spus, imită obiceiuri, caractere, gesturi și acțiuni umane, pe când, spre exemplu, pictura imită culorile și formele. Valoarea unui artefact este evaluată astfel prin proximitatea situării față de Ideile transcendente, adică prin numărul treptelor de mediere între Idei și produsul material final. Îndepărtarea de spațiul Ideilor semnifică scăderea implicite a valorii artefactului, în virtutea faptului că Ideile sunt sursa adevărului și binelui în lume. Această reprezentare privilegiază

²² Piotr Jaroszynski, *Metaphysics and Art* (seria Catholic Thought from Lublin, vol. 11), New York: Peter Lang, 2002.

meșteșugarul, deoarece acesta, prin copierea naturii (ea însăși o copie a Ideilor), se situează față de lumea Ideilor într-un mimetism de gradul doi, pe când cine imită produsul meșteșugarului se situează deja la al treilea grad de mimetism sau, altfel spus, la al treilea grad de falsificare și deformare a originalului.

Se structurează astfel o ierarhie în vârful căreia sunt situate Ideile imateriale și transcendente ale Adevărului și Binelui. Cu o treaptă mai jos în ierarhia mimetică este situată natura, pe când arta – copie a naturii – se află la nivelul inferior al capacității imitative. Dat fiind faptul imaterialității Ideilor, este evident că nu poate fi vorba despre nicio procedură de copiere directă, ci doar de o reproducere similară care ar avea ca scop reținerea (conservarea și păstrarea) și reproducerea cât mai multor însușiri ale lumii Ideilor. Într-o astfel de percepție, atât natura, cât și arta dețin, deși în grade diferite, rămășițe, urme sau dovezi ale unei realități superioare originare. Și în virtutea unei incapacități generice de a menține, structural, prin capacitatea de absorbție, atât Adevărul, cât și Binele, artele sunt orientate spre formulări ale Frumosului ca posibilități obiective de realizare a perfecțiunii Ideilor transcendente. Incapabile să imite realitatea așa cum este altfel decât deformând-o, artele ar trebui s-o imite așa cum aceasta ar trebui să fie. Cu alte cuvinte, devine vizibil imperativul educațional al esteticii platoniciene, care, transferat asupra caracterului și temperamentului omenesc, va forța arta să se îndepărteze de imitarea realistă a moravurilor și atitudinilor, în favoarea unei ipostazieri idealizate, scoțând în evidență potențialul coercitiv-formativ al activităților artistice.

Accepția lui Aristotel este una diferită, deoarece, fără a face o referire la Ideile transcendente, filosoful din Stagira formulează posibilitatea unui acces la adevărurile superioare, iar descrierea acestei metode o găsim în celebrul său tratat *Poetica*, în care, contrar așteptărilor lui Piotr Jaroszynski, nu este prezentată o teorie completă a artei și nici o „descompunere” analitică a genului tragic, ci o analiză detaliată a tragediei grecești.

În esență, este vorba despre un ansamblu de „noduri” semantice care definesc atât coeziunea structurală, cât, mai ales, forța înrâuririi genului tragic. Etimologia termenului „tragedie” nu servește înțelegerea sensului pe care îl deține acest gen teatral în ecuația existenței sociale a polisului grecesc, deoarece se rezumă la

imaginea ȋapului de sacrificiu, *tragos*, care ın cel mai bun caz poate fi interpretată ca metaforă a implacabilității unui sfârșit iminent.

Scopul deziderativ primordial al ıntregii acțiuni tragice este realizarea funcției *catartice*, având sensul primar de *purificare*. Ce este această procedură, ın ce scop este intenționată și ıntreprinsă și, ın final, prin ce mijloace este realizată? Purificarea ınseamnă curățarea sensibilității de patimile impure ce determină ındepărtarea de la stările morale (juste și astfel ideale), singurele care asigură integritatea conștiinței și sensibilității. Exercițarea acestor două patimi impure de milă și frică este o pârghie de importanță majoră ın obținerea efectului purificator, ınsă ıntr-un context determinat de respectarea a două condiții: distanțarea de acțiunea scenică plină de amenințări și pericole, prin intermediul diferențierii funcționale ıntre public și actanți, și identificarea necondiționată cu actantul principal, ca epicentru ınspre care converg forțele iraționale ale unui destin distrugător.

Posibilitatea unei implicații protejate este prima condiție a soluționării eficiente a efectului catartic. ın ce mod ar putea fi ınțeles rolul pe care îl au frica și mila și care ar fi semnificația lor, dat fiind că ambele stări sunt destinate exclusiv publicului receptor? Este vorba aici despre un truc teatral, care se rezumă la diferențierea publicului și actanților ın termenii dihotomiei conștientă-ınconștientă, prima fiind asigurată prin detașarea distanțată a publicului, iar a doua prin implicarea nemijlocită a actanților. Frica decurge din identificarea publicului cu destinul crud al personajelor tragice, destin vizibil ın consecințele lui doar pentru public, nu și pentru actanți. Mila este o consecință a identificării, dar și a unui sentiment de recunoștință și ușurare trăit de public pentru faptul că toate nenorocirile li se ıntâmplă exclusiv personajelor de pe scenă.

Un aspect semnificativ îl reprezintă conținutul specific al stărilor de milă și frică, decisive ın articularea purificării catartice, ca mutații emoționale trăite ın timp real, imediat, de către public. Nu este vorba aici despre calitatea normală, cotidiană, a acestor două sentimente, ci despre forma lor copleșitoare, posibilă doar ın condițiile spațiului și convențiilor teatrale, singura ın stare să asigure o transformare sesizabilă ın sensibilitatea publicului receptor. Imaginea fricii copleșitoare o poate asigura doar sugestia unor amenințări și pericole hiperbolizate, ımpinse mult dincolo de limita condiției umane normale. La fel este și cu imaginea milei, care este suficient de puternică pentru a determina atât identificarea cu personajul

de pe scenă, cât și transformarea interioară a receptorului. Or, în această situație poate fi vorba doar despre un personaj care deține o condiție umană și socială cel puțin egală cu condiția publicului. Personajul Oedip întrunește cei doi parametri necesari pentru a stârni patimile destinate purificării: pe de o parte, *inconștiența* neasumării propriului statut regal, dar și a modului în care traversează uciderea propriului tată sau incestul comis cu propria mamă, fapt care nu îl va absolve însă de pedeapsa divină iminentă (frică și detașare înspăimântată în public); pe de altă parte, *sublimul* momentului în care se produce conștientizarea de către Oedip a valorii morale a actelor comise și decizia de a se automutila (compasiune puternică și spontană, admirație și identificare completă și necondiționată în public). Forța juxtapunerii acestor două stări – inconștiența și asumarea – îl prezintă pe Oedip ca victimă involuntară a unui destin nedrept, însă ceea ce decurge de aici este superioritatea condiției lui umane, chiar și în ipostaza decăzută de victimă. Este o a doua juxtapunere, de această dată violentă, care determină în rândul publicului trăirea directă a unui sentiment de sublim deopotrivă eliberator și purificator. Doar în situația în care personajul realizează conștientizarea, urmată de o evidentă asumare, ambele stări determină o limpezire sau o iluminare, precum și restaurarea echilibrului și armoniei.

Concepția aristotelică asupra genului tragic este nu doar un raport asupra stării de lucruri în actualitatea teatrală trăită de filosof, ci și formularea unui model conceptual valabil nu doar pentru activitățile teatrale, ci și pentru domeniul activităților artistice în general. Spre deosebire de atitudinea exclusivistă a lui Platon, Aristotel afirmă posibilitatea și chiar, poate, necesitatea unui model de includere unificatoare pe care arta ar trebui să-l exercite ca activitate fundată pe virtuțile procedurii mimetice. Înțelegerea acesteia din urmă nu doar în accepția ei slabă, de copiere fidelă a realității, ci ca revelare a unei realități de ordin superior, împinsă înspre idealitatea perfecțiunii, constituie o certă contribuție aristotelică la concepția canonului antic.

A treia ipoteză a concepției mimetice îi aparține lui Plotin, un reprezentant al filosofiei elenistice, care, în opinia lui Piotr Jaroszynski, este o ultimă etapă, de vârf, în teoretizarea *mimesis*-ului ca procedură artistică. În virtutea faptului că Ideile sunt localizate direct în Intellect, și astfel pot fi generate de acesta, atât

filosoful, cât și artistul pot accede la conștientizarea lor prin intermediul contemplației. Acest lucru devine posibil în virtutea faptului că Intelectul, spre deosebire de Sufletul lumii, nu aparține lumii materiale, ci este „interfață” care asigură ființei umane accesul la Unul divin. În fapt, reformularea lui Plotin vizează ideea conform căreia intelectul uman, pentru a accede la lumea inteligibilă, are nevoie de purificare de materie, devenind astfel capabil să contemple Ideile și astfel să atingă trăirea unui extaz care l-ar ridica până la unirea cu Unul originar. Redobândirea accesului la lumea Ideilor capătă astfel semnificația de *anamnesis* (reamintire) a unei stări originare din care ființa umană decade doar datorită căderii în trupuri.

Dacă filosoful și artistul realmente dețin acest privilegiu de a contempla Ideile, iar acestea reprezintă într-adevăr originalele divine după care este croită natura însăși, atunci atât filosoful, cât – mai ales – artistul sunt capabili de a formula, fiecare cu mijloacele specifice, modele ale Frumosului care ar fi superioare modelelor deja existente în natură. Astfel sunt anulate toate treptele de mediere care în concepția lui Platon definesc raportarea realității obiective la realitatea ideală.

Particularitatea accepției mimetice plotiniene rezidă în faptul că întreaga existență este concepută ca emanație substanțială a Unului originar, acest fapt definind interconexiunea și interdependența tuturor emanațiilor. Îndepărtarea sau apropierea de sursa generatoare definește gradele de puritate pe care le deține consistența acestor emanații. Îndepărtarea de Unul originar determină o cu atât mai puternică ancorare în materie, pe când apropierea semnifică o dematerializare gradată. Altfel spus, este vorba despre diverse grade de alterare a imaginii sursei din care, în opinia lui Plotin, provin și la care revin toate.

Într-o accepție artistică, mimetismul plotinian poate fi definit ca fiind unul transcendent, deoarece pentru a crea o operă de artă, spre exemplu, pictorul sau sculptorul nu apelează, ca la Aristotel, modelul deja existent în natură, ci, prin contemplație, accede direct la prototipul ideal și îl transferă în realitatea materială obiectivă. Acest mod de a conștientiza mimetismul artei prezintă opera de artă ca dovadă materială a existenței lumii Ideilor transcendente, iar artistul-creator apare atât în ipostaza de depozitar sau deținător al acestei lumi, cât și în calitatea lui de operator valorizant al conținuturilor ideale transcendente.

Trei modele ale conceptului de *mimesis* – diferențierea eliminativă la Platon, includerea unificatoare la Aristotel și întrepătrunderea generativă la Plotin – sunt, în esență, trei modele arhetipale de formulare canonizantă a relației între individul uman și propriul lui potențial creator. Importante rămân accepțiile activităților artistice, însă nu în sensul contemporan al cuvântului, ci în sensul antic, al orientării conștiente înspre practicarea unei moralități integrative, pe care astăzi o înțelegem prin conceptul antic de *kalokagatheia* – uniunea Adevărului, Binelui și Frumosului într-o unitate.

Concepția medievală asupra procedurii de formare și practicare a canonului nu păstrează nimic din contemplativitatea și detașarea intelectuală a gânditorilor și artiștilor antici. Prioritățile unui context istoric situat între decăderea Antichității și emergența unei noi ordini sociale, una încă extrem de fluctuantă la limita secolelor V-VI d.H., oglindesc orientarea prin excelență pragmatică a concepției canonice, în calitatea ei de instrument al stabilizării și ordonării ideologic-sociale a unei identități culturale moderne, una total diferită de cea antică.

Năvălirile popoarelor barbare de la periferiile Imperiului Roman și culminarea acestora prin căderea Romei la 476 d.H. determină două stări de lucruri, simultane și interdependente: destrămarea Imperiului Roman și, împreună cu el, sfârșitul întregii Antichități, dar și prezența unei structuri sociale noi, fondate pe concepția religiei creștine, în ambele ei aspecte – ideologic și instituțional. Pierzându-și statutul de capitală imperială, Roma devine capitala noii culturi a creștinismului paneuropean, imaginea lumii cunoscute fiind supusă unei redefiniri radicale:

Lumea antică fusese construită sub egida Romei în jurul Mediteranei. Suportând greutatea constrângerilor politice și religioase, Evul Mediu sparge unitatea care exista în jurul lui *Mare nostrum* și operează o diviziune în trei zone care vor deveni spații fluctuante și mitice cerând să fie structurate: Occidentul, Orientul și Africa. Datorită unor crize repetate, este posibil să presupunem că încoronarea lui Carol cel Mare în anul 800 consfințește simbolic independența Occidentului în raport cu Orientul. Religia creștină menținea o legătură între cele două entități, dar aceasta va dispărea la rândul ei odată cu schisma de la 1054 între Roma și Constantinopol. Sciziunea în raport cu Africa a fost mai brutală și mai radicală, deoarece invaziile sarazine au smuls creștinătății o jumătate bună din perimetrul mediteranean, acesta fiind abandonat islamului.²³

²³ *Ibid.*, p. 61.

Preocuparea pragmatică pentru formularea unui cod canonic, prin care era urmărită obținerea controlului asupra unor populații descentrate și lansate în lupta pentru un statut dominant, devenea astfel o prioritate a moștenitorilor creștini ai Antichității. Ca obiectiv prioritar se impunea omogenizarea ideologică, prin care energia nomazilor să poată fi stăpânită și orientată într-un sens constructiv, supunând-o unei reformulări educative în limitele unei organizări administrative bisericesti. Acest proces de omogenizare putea fi realizat însă doar prin formularea și propagarea unor practici (în esență religioase) cu caracter universal, obiectivul suprem fiind realizarea unificării (teritorial-administrative și ideologice) într-un spațiu geopolitic definit ca Occident. Acest proces a fost inițiat prin reforma cântului liturgic, realizată de papa Grigore I cel Mare (590-604), și a culminat prin edificarea primului imperiu european – Sfântul Imperiu Roman de Națiune Germană, sub conducerea lui Carol cel Mare (768-814).

Fiind ales papă în 590, Grigore „a reușit în două rânduri să salveze Roma de amenințarea devastării longobarzilor”.²⁴ Însă acestea au fost doar două situații de amenințare iminentă, care au putut fi soluționate repede. În ceea ce privește natura contextului în care Grigore devine papă, nu atât problema textelor scripturale, cât mai ales problema accepțiilor multiple ale ritualului liturgic s-a dovedit a fi mult mai complexă, impunând soluționarea a cel puțin două obiective pe termen lung. Fiecare dintre aceste două obiective scoate și mai mult în evidență pragmatismul acțiunilor întreprinse de papa Grigore I.

Primul obiectiv reclama structurarea doctrinară a ritualului liturgic, în vederea exportului credinței în spații etnice cu tradiții foarte diferite de contextul Italiei secolului al VI-lea. Și nu era vorba despre imaginea unui model ritualic liturgic obținut în urma unui acord consensual, ci despre impunerea unui model liturgic unic și, împreună cu acesta, a unei autorități bisericești cu sediul

²⁴ Ovidiu Drimba, *Istoria culturii și civilizației*, vol. III, București: Saeculum IO, 2008, p. 150. În capitolul intitulat „Muzica”, autorul oferă o descriere detaliată a contextului în care s-a desfășurat reforma gregoriană. În descrierea noastră apelăm la acest model de formulare și argumentare, care abundă în repere istorice precise, precum și într-o terminologie muzicală adecvată tipologiilor de genuri și practici muzicale ale perioadei istorice descrise.

la Roma. La prima vedere, problema se prezenta ca una insurmontabilă din cel puțin trei motive. În primul rând, pentru că „timp de patru secole Biserica romană a rămas neîntrerupt sub influența celei bizantine (până la sfârșitul secolului al III-lea limba liturghiei romane a fost limba greacă)”, limba latină ca bază a ritualului liturgic fiind o achiziție relativ nouă. În al doilea rând, deoarece

Până la această dată [sfârșitul secolului al IV-lea], comunitățile creștine din Occident adoptaseră, odată cu limba greacă, și cânturile grecești, bizantine și orientale. În decursul secolului al V-lea și sub influența acestora, la Roma se constituie un tip de cânt religios – numit, până în sec. VII, „cânt roman” –, din care va rezulta apoi cântul gregorian. (Denumirea aceasta este folosită pentru prima dată abia către sfârșitul secolului al VIII-lea).²⁵

În al treilea rând, fiindcă „...în evoluția cultului creștin din Occident au apărut de fapt patru liturghii diferite: cea din Roma, cea din Milano (sau «ambroziană»), cea din Gallia și cea din Spania (sau «mozarabă»)»²⁶, în această situație fiind de presupus apariția unei rezistențe față de modelul liturgic roman.

Francii și germanii nu au apreciat cântul gregorian. Nici Italia, mai târziu, nu l-a receptat fără a-l altera (iar Biserica milaneză a continuat să reziste până la capăt). Gallia, care poseda o liturghie foarte dezvoltată, a rezistat de asemenea timp de două secole; pentru ca, în cele din urmă, intervenția autoritară a lui Carol cel Mare să impună liturghia gregoriană. Și Spania și-a apărut tradiția muzicală mozarabă (ilustrată de mai mulți compozitori care au ocupat înalte funcții de episcopi și arhiepiscopi), până când regele Alfonso de Castilia a impus cântul gregorian, dar aceasta, abia în sec. XI. (Ritul mozarab continuă totuși, până azi, în bisericile din Toledo și Valladolid).²⁷

Posibilitatea unei reforme sau, altfel spus, a unei omogenizări rămânea totuși plauzibilă atâta timp cât fondul comun al cântărilor – pe textele *Psalmilor* și *Aleluia*, la care putem adăuga și genul imnic – definea conținutul celor patru tipuri de liturghie bisericească europeană.

Ațiunea papei Grigore I s-a focalizat într-o măsură decisivă asupra sarcinii de a structura un repertoriu deja existent, „de aproximativ 3.000 de compoziții care s-au păstrat până azi, de autori în cea mai mare măsură anonimi, datând din epoci diverse

²⁵ *Ibid.*, p. 150.

²⁶ *Ibid.*, p. 148.

²⁷ *Ibid.*, p. 152-153.

și compuse în regiuni diferite”.²⁸ O altă sarcină a fost aceea de a-l omogeniza, prin curățarea muzicii liturgice de fantezii și inițiative care o îmbogățeau cu elemente pe gustul și în spiritul unor tradiții naționale, suveranul pontif adunând din diferite țări și regiuni piese sau fragmente eterogene. Nefiind compozitor, putem presupune că Grigore I deținea cel puțin o cultură muzicală suficientă care să-i permită compilarea unei culegeri precum *Antiphonarium cento*, care conținea peste o mie de melodii pentru toate sărbătorile anului bisericesc.

Aspectul pur pragmatic al întregii reforme este demonstrat de convergența mai multor factori.

1) Este vorba despre configurația fluctuantă și eterogenă a contextului istoric și a constantei ideologic-religioase care determina o formulare cu atât mai rigidă a unui canon văzut ca normă universală, rezistent la contestări diverse și capabil să se impună ca model unic.

2) Existența mai multor modele ale ritualului liturgic în spațiul geografic european.

3) Predominanța limbii grecești în practica liturgică europeană, influențată de creștinismul răsăritean, intră mai târziu în contradicție cu tendința impunerii limbii latine ca limbă de bază a ritualui catolic.

4) Acțiunea papei Grigore I a fost mai puțin muzicală, cât mai degrabă administrativă și întreprinsă în vederea realizării unei selecții eliminatorii și a organizării unui repertoriu fix al liturghiei de tip roman (doar pentru secțiunea *Ordinarium* a misei), una bazată pe limba latină și, în același timp, a formulării și fixării unui repertoriu pentru toate sărbătorile anului bisericesc.

5) În fapt, reforma a vizat mai degrabă organizarea textelor decât a melodiilor, atâta timp cât, în ceea ce privește latura muzicală, era vorba despre cel puțin două inconveniente. Cel dintâi consta în inexistența unei notații comprehensibile și precise, în general fiind vorba despre o cultură orală și învățarea cântărilor liturgice de la un magistru-cunoscător, de vreme ce neumele urmau să fie inventate de abia în secolul al VIII-lea, notația propriu-zisă începând cu secolul al IX-lea, iar portativul cu patru linii negre și trei spații – *tetragrama* lui Guido d’Arezzo (cca 997-cca 1050) – de abia

²⁸ *Ibid.*, p. 150.

în secolul al XI-lea. Al doilea inconvenient era dat de faptul că melodiile serviciului divin erau concepute ca oglindind fidel ritmica limbii latine, deoarece „această muzică este direct legată de o lectură meditativă și ritmată a Sfintei Scripturi, și în acest sens, ea era realmente atât de aproape de recitativul pe care îl practica anticii, cuvântul și fraza latină posedând propriul lor ritm și propria lor melodie”.²⁹

Unificarea repertoriilor textuale și melodice ale Bisericii occidentale, întreprinsă de papa Grigore cel Mare, își găsește o replică tardivă, însă una culminantă ca intenție și orientare, în proiectul administrativ al regelui Pépin cel Scurt și mai apoi în cel imperial al fiului său, Carol cel Mare. Ca o continuare a omogenizării sub numitorul comun al tradiției romane și al limbii latine,

tradițiile galicane vor dispărea în favoarea tradițiilor romane. Acest fapt corespundea voinței lui Pépin cel Scurt și a lui Carol cel Mare, conștienți de faptul că cimentul catolicității ar reuni sub același drapel provinciile disparate geografic și cultural. Funcția cântării gregoriene fiind finalmente mai degrabă politică decât liturgică [...]”³⁰

Problema notației muzicale revine în acest context cu o deosebită acuitate: urmărindu-se scopul cimentării teritoriilor și tradițiilor sub egida unei singure norme, adică a unui singur canon scriptural, era clar că doar un text verbal putea fi canonizat, în măsura în care fixa precis sensul discursului scriptural și permitea, în același timp, reproducerea lui fidelă. Prin urmare, nu este surprinzător că apariția primelor forme ale notației muzicale este datată în secolul al IX-lea, fapt determinat de o puternică intenție canonizantă, de aici decurgând și inventarea notației muzicale ca posibilitate de a genera documente (muzicale) scrise, deci canonizabile.

Pe lângă faptul că a anticipat cu cel puțin două secole Renașterea carolingiană, prin coeziunea interioară și coerența structurării repertoriilor muzicii bisericești, reforma gregoriană s-a impus ca un autentic canon, nu doar pentru Evul Mediu.

Cântul gregorian a fost una dintre problemele principale dezbătute cu ocazia Conciliului Tridentin (1545-1563), preocupat, pe de o parte, de solidarizarea creștinătății împotriva pericolului turcesc, și, pe de altă parte, de intenția revigorării cântului gregorian în

²⁹ *Ibid.*, p. 66.

³⁰ *Ibid.*, p. 67.

accepția lui originală, de această dată în contextul Contrareformei, ceea ce însemna unificarea creștinătății catolice împotriva mișcărilor reformate. Această revigorare a cântului gregorian a reprezentat un obiectiv principal în agenda de lucru a papei Pius al V-lea, fost mare inchiizitor, însă implicarea salvatoare a lui Palestrina a determinat renunțarea la acest proiect, ceea ce i-a adus compozitorului titlatura de „salvator al polifoniei bisericești”. Desigur că, în contextul secolului al XVI-lea era vorba despre o notație mult mai precisă, ceea ce a determinat și preocuparea papalității pentru o nouă ediție a codicelui gregorian, realizată în 1595 la ordinul papei Clement al VIII-lea.

În decursul secolului al XVII-lea, cântul gregorian suportă una dintre cele mai grave alterări, luându-și numele de *cantus planus*, o tipologie melodică pseudomodală, armonizată după criteriile muzicii tonale. De abia la sfârșitul secolului al XIX-lea putem identifica a treia tentativă de recuperare a cântului gregorian. Călugării benedictini de la Solesmes procedează la o restaurare treptată a formei originale și, după cum notează Ovidiu Drimba, cântul gregorian este reabilitat după 1880, când apare lucrarea lui Dom J. Pothier, intitulată *Melodii gregoriene*. În același timp, papa Pius al X-lea declară cântul gregorian ca având o importanță primordială pentru Biserica Romano-Catolică și comandă o nouă ediție a antifonarului gregorian, care prin calitatea sa excepțională poate fi considerată o referință textuală absolută. Odată cu Conciliul Vatican II, cântul gregorian este recunoscut ca un „cânt propriu liturghiei romane [...] care, în acțiunile liturgice, trebuie să ocupe locul de frunte”.³¹

Într-o foarte mare măsură, atât corpusul cântărilor gregoriene, cât și concepția canonului bisericesc se aseamănă în virtutea faptului că se impun aparent ca entități monolite ca structură și rigide ca reguli de organizare în ceea ce privește includerea de noi melodii sau texte. Supraviețuirea sintagmei „canonul tradiției gregoriene” timp de peste paisprezece secole relevă, din contră, o impresionantă flexibilitate și permeabilitate a canonului gregorian la succesiunea și transformarea contextelor stilistice, estetice sau interpretative, ceea ce îi confirmă actualitatea, dar și ideea că întreaga tradiție se află încă departe de a-și fi epuizat resursele interioare.

³¹ Citat din documentele conciliului ecumenic Vatican II, *Constitution sur la sainte liturgie, sacrosanctum concilium*, articolul 116, Roma, 1963, *apud ibid.*, p. 68.

Revenind la cele două diferențe între Antichitate și Evul Mediu – static-dinamic și antic-modern – și făcând o sinteză între cele două perechi categoriale, putem trage o concluzie asupra unei stări de lucruri evidente: *anticizarea*, în sensul de învechire, intervine atunci când contextul istoric-cultural se *staticizează*, pe când *modernizarea*, în sensul de noutate, întotdeauna este definibilă prin *dinamism*. Funcționând ca legitate în succesiunea generațiilor, acest principiu se articulează, poate, într-un mod mult mai dinamic în succesiunea „vârstelor” culturale. Genealogia acestui model poate fi urmărită până la ultimele consecințe ale postmodernității, sub forma unei succesiuni de contexte istorice particulare, pornind chiar de la juxtapunerea Antichității înseși cu Evul Mediu, unde anticului îi corespunde chiar Antichitatea statică, pe când, pentru Evul Mediu, „barbar” stă drept semn al noutății și dinamismului. Funcționarea principiului poate fi constatată atât în ceea ce privește succesiunea perioadelor istorice, cât și la nivelul fenomenelor artistice concrete. Altfel spus, această relație antic-modern este o formă specifică de manifestare a contextelor de schimbare a paradigmei culturale sau, cu alte cuvinte, a recanonizării.

Un exemplu în acest sens îl reprezintă alăturarea școlilor *Ars antiqua* și *Ars nova* în cadrul Evului Mediu, atributele de *antiqua* și *nova* fiind elocvente prin ele însele. La nivel de epocă, următorul context îl constituie emergența Renașterii laicizante și dinamice, în comparație cu un Ev Mediu religios-dogmatic epuizat de războaie și molime.

La fel, principiul polifonic al muzicii culte renescentiste se prezintă ca semn al *staticismului* și învechirii, în comparație cu emergența omofoniei (a monodiei acompaniate) prevestitoare a barocului. Disputa dintre compozitorul și teoreticianul Giovanni Maria Artusi (1540-1613) și compozitorul Claudio Monteverdi (1567-1643) asupra conținuturilor muzicii, asupra relației text-muzică, a supremației uneia dintre ele, asupra eficienței și pertinentei noilor mijloace tehnice și expresive, dar și asupra actualității și valorii tradiției, este doar o emanație tardivă a disputelor privind problemele teoriei muzicii, care s-au desfășurat între Nicola Vicentino și Vicente Lusitano (în 1550) și, mai ales, între Gioseffo Zarlino și Galileo Galilei (în 1580). Este relevant titlul textului de „atac” al lui Galilei – *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581).

Reacția lui Artusi, elev al lui Zarlino, este una conservatoare și este formulată în textul *L'Artusi, ovvero delle imperfettioni della moderna musica* (1600). Trimiterea foarte generală la *moderna musica* nu înșela pe nimeni, deoarece singurul destinat al criticilor aduse modului de tratare a disonanțelor și operării mai libere cu modurile putea fi doar Claudio Monteverdi. Răspunsul acestuia s-a materializat în publicarea în 1603 a culegerii de madrigaluri intitulată *Il quarto libro de madrigali a cinque voci* și, respectiv, în 1605 – *Il quinto libro de madrigali a cinque voci*. În prefața la aceasta din urmă, Monteverdi își declară intenția de a formula baza teoretică a concepției *seconda pratica* într-un tratat cu titlul *Seconda pratica, ovvero, Perfezioni della Moderna Musica*, proiect care însă nu a fost încheiat. În linii generale, disputa s-a desfășurat în contextul unei laicizări proliferante a societății, între apărătorul tradiției muzicii bisericești care a fost Artusi și inovatorul Monteverdi. Acuzelor aduse de Artusi în ceea ce privește tratarea incorectă a disonanțelor sau rezolvarea eronată a întârzierilor în madrigalele lui Monteverdi, compozitorul le opune miza pe coerența, coeziunea și, ce este mai important, pe comprehensibilitatea textului ca element prioritar al relației text-muzică. Aceste opțiuni au fost formulate în concepția *seconda pratica*: pe lângă comprehensibilitatea și expresia textului mai degrabă decât complicațiile tehnice ale muzicii, Monteverdi adaugă opțiunea pentru monodia acompaniată mai degrabă decât pentru contrapunctul modal. Miza acestei înclăștări conceptuale este depășirea unei paradigme culturale deja învechite. Procesul de recanonizare viza ineficiența contrapunctului modal și a convenționalismului textului liturgic latin într-un context social-istoric nou, reprezentat prin nevoia de o nouă expresivitate, una accesibilă, inteligibilă și, din această cauză, mult mai eficientă.

Nu a întârziat și o altă dispută, de această dată în domeniul literaturii. Este vorba despre celebra *Querelle des Anciens et des Modernes*, care s-a desfășurat în ultimul deceniu al secolului al XVII-lea în Franța lui Ludovic al XIV-lea, între Boileau, *anticul*, susținătorul unei concepții conservatoare conform căreia valoarea literaturii rezidă în imitarea clasicilor antici, și Charles Perrault, *modernul*, apărătorul valorilor literaturii contemporane, care pune un accent puternic pe inovație și pe o creație literară corespunzătoare unei noi mentalități.

În limitele aceluiasi model, antic-modern, se manifestă și relația conceptuală între Johann Sebastian Bach și fiii lui, reprezentanți ai preclasicismului. Conflictul între „brahmsieni” și „wagnerieni” se desfășoară în preajma dispersiei romantismului, primii, neoclasici, optând pentru muzica pură, cei din urmă – pentru prioritatea „operei de artă a viitorului”, ceea ce constituie o reluare, într-un alt context istoric și la un alt nivel de complexitate, a disputei Artusi-Monteverdi, însă fără acuitatea și claritatea polarizării între antici și moderni. Disputa a anticipat dispersia întregii epoci romantice, iar recanonizarea întreprinsă de Arnold Schönberg a plasat definitiv romantismul târziu la polul antic, el însuși situându-se la polul modern. Tot astfel, în contextul anilor '60, reacția lui Iannis Xenakis, John Cage și a celor patru minimaliști americani (Terry Riley, La Monte Thornton Young, Steve Reich și Philip Glass) s-a articulat ca o reacție dinamică a *modernilor*, în opoziție cu „încremenirea” clasicizantă a panserialismului postwebernian. În toate aceste contexte accentul pus pe recanonizare este prezent cât se poate de vizibil, păstrându-și funcția de arhetip.

Antinomia sacru-profan și reformularea staticismului religios medieval în termenii dinamismului laic renascentist

Ca și în cazul primei antinomii, însă la un alt nivel istoric, diferențierea priorităților se produce prin privilegierea constituenților care dețin un potențial evolutiv mai avansat. Spre sfârșit, Evul Mediu ajunge devastat de Războiul de o Sută de Ani și de ciuma neagră care a decimat peste douăzeci și cinci la sută din populația Europei în timpul „urgisitului secol XIV”.³² Același secol al XIV-lea aduce însă o mentalitate diferită, mult mai deschisă către cunoaștere, mirată de frumusețea lumii și curioasă în ceea ce privește vastitatea spațiului, o conștiință de tip nou, dacă o comparăm cu cea din comunitățile feudale închise din timpul primelor cruciade. O energie sporită și o dinamică a existenței sociale mult mai accelerată, cu o mai mare deschidere înspre transformare și

³² Barbara W. Tuchman, *O oglindă îndepărtată: Urgisitul secol XIV*, trad. de Alexandru Vianu, București: Editura Politică, 1988.

schimb, mult mai ancorată în caracterul trecător, și deci temporal, al lumii, se deosebesc de monotonia unei existențe monastice. Forța acestei nevoi de schimbare este de o asemenea natură că se poate vorbi despre mai multe începuturi ale Renașterii, și despre mai multe Renașteri, diferite ca substanță și orientare.

O primă ipoteză s-ar putea referi la anul 1492, când Cristofor Columb descoperea insula Haiti, considerând-o ca fiind Indiile mult căutate. Imaginarul capătă astfel o nouă și suplimentară dimensiune a lumii, una diferită de o Europă care și-a trăit mileniiul Evului Mediu între năvălirile barbare, la începuturile sale, și un război de un secol, urmat de proliferarea pericolului otoman, spre sfârșit. Pornind de la o Europă creștină, parte a fostului Imperiu Roman, apăreau posibilități exponențial mai ample de a aplica energia expansivă, care ulterior se va concretiza în mai multe proiecte imperiale – spaniol, francez, britanic, german și rus, mai multe tentative de extrapolare a proiectului carolingian. Într-un sens mult mai restrâns, percepția spațiului însuși este redefinită prin efortul lui Piero della Francesca (1415-1492), inventatorul geometriei descriptive, ceea ce a determinat, până la urmă, inserția perspectivei în pictură, de această dată prin eforturile cumulate ale lui Filippo Brunelleschi (1377-1446) și Leon Battista Alberti (1404-1472), cu tratatul său *De pictura*, apărut în 1435.

A doua ipoteză aduce în prim-plan anul 1453, dată până la care poate fi constatată o masivă afluență a erudiților greci în Italia, fapt care, în opinia lui Ernesto Sábato, înseamnă un adevărat început al Renașterii, deoarece această emigrare a însemnat renașterea lui Platon și, prin el, a lui Pitagora. Această plecare precipitată a elitei intelectuale bizantine a fost determinată de iminenta cădere a Constantinopolului, care se și produce la 29 mai 1453. Se poate astfel trasa o linie de continuitate între dispariția Imperiului Bizantin și emergența umanismului neoplatonician florentin. Însă încă înainte de a se fi produs dezastrul,

„europenii inventaseră sau reinventaseră praful de pușcă, tiparnița, armele de foc, busola, pictura în ulei, catedralele, moara de vânt, ochelarii, cîrma, ecluza, forja cu foale, medicina și chirurgia, ceasornicul mecanic, bazele științei experimentale, vitraliile, emailurile, hărțile matematice, navigația în larg, industria țesăturilor și a sticlei.”³³

³³ Sábato, *Eseuri*, p. 121.

Sosirea intelectualilor greci a însemnat, poate, un ultim impuls care a contribuit la propagarea unei cunoașteri închise până atunci, în urma Marii Schisme, în spatele zidurilor Constantinopolului. Ca un ecou al prăbușirii Imperiului Bizantin, în același an 1453, însă la capătul vestic al Europei, pe 19 octombrie se sfârșește Războiul de o Sută de Ani. Odată cu predarea orașelor Bordeaux și Calais de către englezi, ultimele lor posesiuni de pe continent, ostilitățile sunt încheiate.

A treia ipoteză se referă la inventarea în jurul anului 1440 de către Johannes Gutenberg (1398-1468) a tiparului, un al doilea salt calitativ major după trecerea de la oralitate la scriere între secolele al VI-lea și al V-lea î.H. în spațiul european. Așa cum a observat filosoful englez Francis Bacon (1561-1626) în *Novum Organum Scientiarum* (publicat în 1620, Cartea I), inventarea tiparului face parte din cele trei mari descoperiri care au schimbat fața și starea lucrurilor în întreaga lume: tiparul, praful de pușcă și compasul. Primul în literatură, al doilea în arta războiului și al treilea în navigare. Răspândirea incomparabil mai dinamică și intensă a cunoașterii, în comparație cu lumea antică sau medievală, rămâne, totuși, argumentul cel mai puternic în calitatea lui de determinantă a multiplelor transformări în planul mentalității colective care au dus la Renaștere.

A patra ipoteză, urmând ideea lui Marc Signorile, este că Renașterea, însă de această dată cea muzicală, începe spre anul 1420, atunci când

o nouă expresie stilistică se degajă din lucrările lui Dunstable și Ciconia, atașați școlii franco-flamande, ai cărei protagoniști sunt aproape toți originari din nordul Franței, din Belgia sau din Țările de Jos. [...] Pe lângă școala franco-flamandă, reprezentată, printre alții, de Dufay, Ockeghem sau Josquin des Prés, aceea de la Roma, cu Clemens non Papa, Palestrina sau Victoria, și de la Veneția, unde exersează Willaert, Zarlino, care se situează la originile [tehnicii] de *basso continuo*, sau [cei doi] Gabrieli, ocupă avanscena.³⁴

Diferența calitativă constă în faptul că toți acești compozitori nu mai sunt sau, mai mult, nu se mai simt atașați univoc de imaginarul religios și nici, în sensul controlului autorității, nu mai sunt în totalitate aserviți Bisericii Catolice. Această aservire își pierde sensul exclusiv, transformându-se într-o „aservire” mai mult sau

³⁴ Signorile, *Art et propagande*, p. 114.

mai puțin convențională, deoarece pe lângă lucrările pe care le furnizează în continuare serviciului religios, acești muzicieni se pot orienta acum înspre contextul sărbătorilor nobiliare sau princiare, existând posibilitatea de a concepe muzică profană.

Toate aceste patru ipoteze – 1420 (în muzică), 1440 (inventarea tiparului), 1453 (căderea Constantinopolului și sfârșitul Războiului de o Sută de Ani) și 1492 (descoperirile lui Columb) – influențează modul în care sunt formulate constantele referențiale în domeniul credințelor, științelor și artelor. Însă, mai ales în ceea ce privește arta și în special elementul de noutate în formularea unui canon artistic, abia anul 1550 este de o importanță crucială. Este anul în care Giorgio Vasari publică o istorie a artei, tentativă unică și prima de acest gen în întreaga perioadă a istoriei europene care a urmat Antichității. Textul său este util în înțelegerea modului specific în care problema canonului artistic este reformulată în Renașterea italiană: *Le vite dei piu eccellenti pittori, scultori et architetti*. Textul este reluat într-o ediție lărgită în 1568. După cum observă Selma Kraft,

nu este întâmplător faptul că Vasari, un artist format și lucrând în orbita unor artiști care erau divinizați ca și cum doar Dumnezeu îi depășea în creativitate și geniu, a luat arta lor, arta clasică a Renașterii înalte, ca standard al excelenței, norma canonică cu care era măsurată orice altă formă de artă.³⁵

Antologia lui Vasari se referă în exclusivitate la câteva generații de artiști, de la Cimabue și Giotto la Michelangelo, care-i sunt mai mult sau mai puțin contemporani, și fără nicio referire la artiști mai „vechi” din perioada Evului Mediu. Această structurare a bibliotecii nominale poate fi văzută și ca o trecere în revistă nu atât a numelor importante, în sensul realizărilor artistice, cât, mai ales, a numelor reprezentative ale Renașterii, care, concomitent cu afirmarea propriei excelențe, subliniază, mai presus de toate, excelența valorică a Renașterii înseși.

Pe de altă parte însă, nu putem să nu receptăm și un al doilea mesaj pe care culegerea lui Vasari îl transmite într-un mod neotentativ, mesaj pe care Jacques Chailley îl formulează nu fără o oarecare cruzime:

³⁵ Selma Kraft, „Interdisciplinarity and the Canon of Art History”, *Issues in integrative studies*, nr. 7 (1989), p. 58 (trad. n.).

Într-adevăr, până la jumătatea secolului XVIII nu a existat decât un singur fel de muzică vie, capabilă de a stârni interesul: muzica modernă. Revanșa posterității, „opera vieții mele”, nu sunt decât născociri romantice pentru uzul compozitorilor dezamăgiți. Încă în vremea lui Bach, muzica, după cum s-a exprimat foarte just Roland Manuel, era un „produs de sezon”, destinat consumării imediate și dispărând după aceea fără ca cineva să se mire sau să manifeste cea mai mică părere de rău. Aproximativ cincizeci de ani – aceasta era, în cel mai bun caz, durata de utilitate a unei lucrări. După aceea, ea era uitată, dată la o parte și înlocuită. La ce bun să fie păstrată amintirea ei? Ea devenea o materie moartă, care nu mai prezenta interes pentru nimeni. [...] Însă pentru Schumann muzica lui Rameau era muzică vie? și, când Lully începea să-și acordeze viorile, cine se mai gândea la Goudimel sau la Costeley? Aceștia, la rândul lor, se interesau oare de Binchois sau de Dufay? Cătuși de puțin, după cum nici acestora din urmă nu le păsa de Guillaume de Machaut și după cum, pentru Machaut, muzica lui Pérotin era de multă vreme literă moartă.³⁶

Într-adevăr, acest catalog al lui Vasari nu cuprinde decât maeștri care-i sunt mai mult sau mai puțin contemporani, toți fiind cuprinși în perioada celor cincizeci de ani indicată de Jacques Chailley.

Al treilea sens al întreprinderii lui Vasari este încercarea nu doar de a formula într-un mod explicit imaginea și conținutul unei structuri canonice, ci de a o cuantifica prin referirea nominală la persoane concrete, definibile mai degrabă în termenii existenței lor obiective decât prin calitățile artistice superioare. Această idee a cuantificării este o altă noutate a Renașterii, fiind vorba despre o raportare pragmatică atât la realitate și existență, cât și la interesele și preocupările reale ale omului concret. Prin pragmatism înțelegem atât mentalitatea mercantilă, ca semn al importanței crescânde pe care încep să o aibă banii și, implicit, comerțul într-o lume tot mai deschisă înspre un exterior dinamic, cât și mentalitatea științifică, a savantului și a inginerului. Atât Leonardo, savant și inginer mai degrabă decât pictor, cât și Michelangelo, sculptor, pictor, poet, dar și arhitect, sunt modele reprezentative în acest sens. Implicarea ideii numărului adoptă ipostaze specifice în ceea ce privește importanța atât a geometriei în tehnica perspectivei sau în arhitectură, cât și a calculului matematic, prin cuantificarea valorii lucrurilor în echivalența lor abstract, pur numeral, care sunt banii. Numitorul comun

³⁶ Jacques Chailley, *40.000 ani de muzică: Omul descoperind muzica*, București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, 1967, p. 13-14.

al acestor activități este conceptul de exactitate, care nu are de-a face cu idealurile, religia sau morala.

La rândul ei, această exactitate este aplicată unei naturi care până atunci era intangibilă în calitatea ei de lume creată de Dumnezeu, fapt care determină o nouă stare de lucruri: din intuitivă și mai degrabă contemplativă, cunoașterea devine experimentală și pozitivă. Reprezentarea întregii naturi devine un imens mecanism constituit din angrenaje care funcționează după propriile lor legi, care pot fi cunoscute, iar pe această cale întreaga natură poate fi dominată. Astfel, interesul pictorilor renascențiști pentru nud implică intensificarea interesului pentru anatomie (schițele lui Leonardo), ca știință care studiază angrenajele și funcționarea acestora în ansamblul integral al unui mecanism care este corpul omenesc.³⁷

Or, aici devine vizibilă mutația înspre încercarea de a înțelege și a asuma excelența în alți termeni decât doar prin exclusivitatea supremației pe care în Evul Mediu o dețineau figurile sfântului, martirului sau misticului, care dobândeau această excelență printr-o susținută ascultare față de voința divină și prin renunțarea la valorile lumii și existenței materiale. Mutația rezidă în reformularea atitudinii din una pasivă, a sacrificiului și victimizării voluntare asumate, în una activă, prin asumarea puterii creative ca abilitate practicabilă într-o ordine obiectivă a lucrurilor și, prin acest fapt, concurându-l pe Dumnezeu însuși. Ideologiei medievale a abandonului îi urmează una renescentistă a implicării. Astfel, „sfânt” și „mistic” devine „martiriul” unei genialități realizate în termenii unei biografii artistice. În acest fapt rezidă *excelența* și *exemplaritatea* nu doar a creației unor artiști de geniu, precum Leonardo sau Michelangelo, amintiți mai sus, sau a lui Rafael, Botticelli și Tițian, ci și a vieții lor, detaliu surprins atât de bine de titlul biografiilor lui Vasari.

În ceea ce privește concepția *Vieților*, aceasta este fundată pe o accepție specifică a istoriei artelor, ca

³⁷ „Întoarcerea la natură e trăsătura esențială a începuturilor renescentiste și se manifestă în limbajul popular și în artele plastice, în literatura satirică și în știința experimentală. Pictorii și sculptorii descoperă peisajul și nudul. Redescoperirea nudului e influențată nu numai de tendința generală spre natură, ci și de avântul luat de studiile anatomice, de spiritul egalitar al micii burghezii: pentru că nudul, la fel ca moartea, e democratic.” Sábato, *Eseuri*, p. 124.

model al vieții omenești ca un proces evolutiv de la copilărie și tinerețe înspre maturitate, degradare până la bătrânețe și moarte și renaștere subsecventă. Vasari divide arta trecutului în perioade evolutive separate distincte. El vede arta Renașterii înalte drept culminație, etapă matură, a perioadei renașterii artei care urmează declinului acesteia din timpul Evului Mediu. Această concepție a istoriei artei ca un proces evolutiv și ciclic al dezvoltării stilistice începe să fie încorporată în viitoarea disciplină a istoriei artei. Vasari nu postulează cauzele unei schimbări stilistice, altele decât idiosincraziile individuale ale artistului.³⁸

În cea de a doua semnificație, una canonică,

accepția corpului de lucrări de artă create de un număr mic de bărbați italieni care lucrau pentru cel mai elitist patronat al acestui loc și spațiu (ambele seculare și religioase), un corp de lucrări impregnate cu semnificații complexe despre ființe umane într-o lume ordonată, rațională și măsurabilă, a avut o influență enormă asupra a ceea ce istoricii artei ar trebui să studieze. Corpul de lucrări delimitate cu precizie de Vasari – orientat pe marile teme umane, extinse, naturaliste, idealizate și presupunând de a fi reprezentate dintr-un punct de vedere privilegiat – a continuat să constituie (până în actuala criză a disciplinei) un canon prin care era evaluată valoarea celorlalte arte.³⁹

Această reprezentare a artei ca organism viu, mai degrabă prin imaginea dinamică a evoluției psihofizice a unei ființe umane, decât ca o creație raportată la Dumnezeu, a însemnat, într-o primă instanță, un cod determinant de o covârșitoare importanță pentru evoluția ulterioară a activităților artistice. Deplasarea exemplarității referențiale de la imaginea martirului la imaginile artistului și savantului determina un proces de reformulare integrală a modului de a reprezenta prioritățile valorice într-o configurație totalmente inedită în comparație cu starea lucrurilor din perioada Antichității greco-romane sau a Evului Mediu european. Aceasta se caracterizează prin:

- (1) lucrarea artistului devine operă, iar activitatea lui artă;
- (2) artistul însuși se transformă dintr-un artizan aservit meșteșugului într-un creator de valori estetice, prin excelență spirituale, mai degrabă decât doar materiale, iar această valoare a operei artistice nu mai este un echivalent al valorii materialelor folosite (mai ales în cazul artelor plastice – pigmenți,

³⁸ Kraft, „Interdisciplinarity and the Canon of Art History”, p. 58.

³⁹ *Ibid.*, p. 59.

pânză, lemn, marmură, bronz) sau al funcției utilitare pe care produsul o putea satisface;

- (3) în funcție de nivelul înzestrării și al capacității creative, persoana artistului ajunge să reprezinte o valoare în sine, tot astfel precum și cunoașterea biografiei lui devenea una dintre condițiile necesare pentru înțelegerea lucrărilor produse de acesta. Altfel spus, valoarea operelor realizate putea fi reprezentată doar în funcție de valoarea personalității artistului și doar în ideea unei relații de determinare în care valoarea vieții artistului, ca valoare în sine, devenea semnificativă pentru valoarea operelor acestuia.

Alăturând aceste trei perioade istorice – Antichitatea, Evul Mediu și Renașterea –, ne întrebăm despre care Antichitate, Ev Mediu și Renaștere este vorba? Despre un șir de imagini pe care ni le sugerează Homer, Dante și Shakespeare sau Platon, Augustin și Cusanus? Succesiunea celor trei perioade trădează o deplasare de la filosofie spre estetică în calitatea lor de discipline care oferă criterii dominante în formularea unui discurs canonic.

Putem apoi constata orientarea către o atitudine tot mai pragmatică în ceea ce privește reprezentările canonului și ale canonizării, deoarece o primă dihotomie – antic-modern (Antichitate-Ev Mediu) – este soluționată prin cenzurarea inteligibilului transcendent în favoarea unui pragmatism ideologic și prin reformularea staticismului civilizației antice în dinamismul începuturilor „barbare” ale Europei. A doua dihotomie afișează o slăbire a determinismului ideologic-religios din cadrul relației sacru-profan (Ev Mediu-Renaștere), amplificând orientarea pragmatică prin privilegierea realului estetic și științific renescentist (aici fiind incluse și formele mixte, dar și mercantilismul proliferant), în defavoarea idealului moral și dogmatic medieval.

În sensul în care am putea trasa o posibilă analogie între reprezentările canonului artistic și problematizarea din câmpul istoriei artei, ar trebui să ne întrebăm, împreună cu Selma Kraft, atât asupra destinului canonului, cât și asupra destinului disciplinelor istoriografice contemporane în general:

Există oare evenimente privilegiate în istorie, scrieri în literatură, instituții în științe sociale, experimente în știință care să reprezinte norme prin care subiectele și metodele lor sunt evaluate? Oare canonul disciplinar determină substanța întrebărilor care i se adresează? Dacă da, și dacă aceste canoane se schimbă, oare se schimbă și subiectul interogației împreună cu modul de a răspunde? Mai face oare parte istoria socială a familiei din istorie (definită în mod tradițional drept „mari realizări ale unor mari bărbați”)?⁴⁰

⁴⁰ *Ibid.*, p. 68.

Tipologiile intrinsece: Joseph Kerman, William Weber, Mark Everist, Carl Dahlhaus și Marcia J. Citron

SPRE DEOSEBIRE DE ETIMOLOGIILE NORMATIVE generale elaborate în Antichitatea clasică greacă și în Evul Mediu creștin, tipologiile intrinsece ale canonului muzical sunt un ansamblu de norme care vizează formele specifice ale gândirii și practicii muzicale. Aceste specificații reprezintă o sumă de reguli și legități care au ca scop în primul rând asigurarea continuității, omogenității și purității unui tip de practică artistică și, în al doilea rând, definirea diferenței și specificului practicilor muzicale în comparație cu alte tipuri de practici artistice.

În mod spontan, gândirea este asociată cu teoria, iar practica se referă la acțiunea concretă, accentul fiind pus pe al doilea termen – transferul intuiției, al raționamentelor și al concepției artistice, ideatice, abstracte în esența lor, în concretețea și „palpabilul” textului notat în partitură și, ulterior, în actul obiectiv al interpretării. Hiperbolizând imaginea unei astfel de relații, devine clar că nu este posibil de imaginat o formă absolută și pură a practicii, una detașată de actul anterior al gândirii, nici chiar în cazul tradițiilor orale, improvizatorice sau, în contemporaneitate, în cazul *performance*-ului muzical ca gen al compoziției spontane.

Relația gândire-acțiune se articulează în analogie cu cazul dihotomiei formă-conținut, unde este evidentă irelevanța separării în două concepte a unui întreg simbiotic, dar și a explicitărilor care urmăresc fie prezentarea formei drept coeficient al conținutului, fie invers. Actul gândirii nu semnifică doar aspectul pre-producției lucrării muzicale sau a unui text analitic, chiar dacă îl presupune și îl include. Ambele sunt forme implicite ale acțiunii creatoare. În fapt, gândirea muzicală este

singurul element a cărui prezență este necesară pe durata tuturor etapelor de „scriere” a lucrării muzicale: intuiția, formularea concepției, cristalizarea integralității articulate coerent, interpretarea intuițiilor organizate sub forma unui ópus și continuarea existenței acesteia în planul judecății de valoare. Așa se explică modelul compozitorilor interpreți și muzicologi, dar și nevoia muzicologilor de a fi interpreți și compozitori sau a interpreților de a deține aptitudini analitice sau componistice. Completitudinea fiecărei specializări reclamă prezența tuturor elementelor.

Astfel, devine evident secundariatul produsului concret, interpretabil, turnat într-o formă „palpabilă”, în comparație cu obiectul intuitiv și mental care există în conștiința compozitorului. Gândirea înseamnă acțiune pe întreg traiectul creator al unei lucrări muzicale și, poate, chiar mai mult, gândirea muzicală reprezintă în egală măsură câmpul, atmosfera, dar și un *modus vivendi* al artistului-muzician.

În acest sens, gândirea de tip muzical nu își găsește o analogie potrivită în gândirea de tip conceptual. Mai mult, gândirea însăși, ca act sau, mai degrabă, ca mediu existențial-intuitiv este un ansamblu de gândiri, din care se impune ca dominant un singur model specific, ce definește apoi personalitatea, caracterul, imaginația și conștiința deținătorului. Întâlnim astfel, gândirea de tip plastic-imagistic, coregrafic, pur conceptual-literar sau muzical. Această specificare presupune, la rândul ei, o departajare și o normativitate riguroasă a fiecărei forme specifice de manifestare a gândirii muzicale, care pe parcursul evoluției istorice au fost formulate ca tipologii sau, mai precis, ipostaze particulare constitutive ale existenței muzicale: ipostazele compozitorului, interpretului, analistului, pedagogului și receptorului. Este vorba aici despre un ansamblu de funcții implicite care asigură creația, propagarea, implementarea, persistența și transmisibilitatea acestui tip de gândire, cu formele aferente de realizare practică. Altfel spus, pe parcursul evoluției istorice, pentru fiecare ipostază și funcție sunt elaborate tot atâtea structuri normative formulate sub formă de canon.

Joseph Kerman și virtuțile canonului repertorial

Textul intitulat „A Few Canonic Variations”⁴¹, aparținând criticului și muzicologului american Joseph Kerman (1924-2014), este o primă și exemplară abordare a temei canonice într-o scriere muzicologică. După cum a observat William Weber, „Joseph Kerman a fost deschizător de drumuri [*pioneer*] în inițierea problemei canonului într-un astfel de mod, deși scris în general pentru un public literar”.⁴²

Acest text este exemplar nu doar prin înțâietatea cronologică⁴³ în declararea interesului științific pentru imaginea canonului, ci și prin valoarea aserțiunilor formulate. Ideile sunt prezentate captivant, în enunțuri relativ scurte, cu valoare de definiție pe alocuri, putând fi organizate ele însele într-o listă canonică. Aceasta reprezintă, de fapt, un model normativ în abordarea conceptului și fenomenului canonic, urmărind obținerea unui efect narativ maxim printr-un minimum de mijloace.

Chiar prima propoziție cu care începe expunerea și-a dobândit deja o binemeritată celebritate atât prin aparenta simplitate, cât mai ales prin multitudinea deschiderilor narrative pe care le sugerează: „Pentru muzicieni «canon» înseamnă altceva”.⁴⁴ Diferențierea gândirii muzicale de alte tipuri de gândire în general și, în special, de alte tipuri de gândire artistică, alteritatea tipologiilor canonice muzicale față de canoanele altor arte sunt doar două idei care implică și o alteritate a istoriei canonului muzical față de istoriile altor practici creatoare. Imediat după prima frază, urmează alta, nu mai puțin celebră, în limba germană: „Wir haben ein Gesetz”⁴⁵, pe de o parte, sugerând fundarea muzicologiei ca știință în cultura

⁴¹ Joseph Kerman, „A Few Canonic Variations”, in: Robert von Hallberg (ed.), *Canons*, Chicago-London: The University of Chicago Press, 1984, p. 177-195. Trebuie menționat faptul că acest studiu a devenit el însuși canonic (exemplar și chiar paradigmatic) pentru întreg domeniul de tematizare a problemei canonice în câmpul gândirii și practicilor muzicale.

⁴² William Weber, „A History of Musical Canon”, in: Cook & Everist, *Rethinking Music*, p. 336-337 (trad. n.).

⁴³ Textul a fost publicat pentru prima dată în *Critical Inquiry*, nr. 10 (septembrie 1983).

⁴⁴ Kerman, „A Few Canonic Variations”, p. 177 (trad. n.). Această frază este citată în majoritatea textelor analitice care abordează canonul muzical.

⁴⁵ „Noi avem o Lege.” *Ibid.*, p. 177.

germană, iar pe de altă parte afirmând legitimarea canonului muzical drept cod normativ specific înțelegerii experienței artistice trăite, însă inamovibil, netransmisibil și impracticabil în câmpul altor tipologii de activități artistice.

Dacă în celelalte arte, atunci când este vorba despre canon, sunt invocate „exemplaritatea durabilă a unei colecții de cărți, clădiri sau picturi recomandate în diverse feluri pentru contemplare, admirație, interpretare sau ca determinante valorice”, canonul muzicii se referă la cu totul altceva, deoarece în cazul listelor de cărți, clădiri sau picturi „noi vorbim despre repertoriu sau repertorii, nu despre canon. Un canon este o idee; repertoriul este un program de acțiune”.⁴⁶

Cu un puternic accent pus pe această separație între ideea (canonului) și realizarea practică (a acestuia), Joseph Kerman formulează următoarea propoziție, și ea devenită celebră: „Este important de repetat că repertoriile sunt determinate de interpreți, iar canoanele – de critici”.⁴⁷

Păstrând referința la tipologia canonului repertorial pe parcursul întregului text, muzicologul american scoate în evidență diferențele legate, pe de o parte, de muzică, în calitatea ei de proces, acțiune, activitate, iar pe de altă parte, de conceptul de lucrare sau compoziție muzicală care poate să adopte ipostaza canonică doar în măsura în care aceasta este obiectivată. Or, singura modalitate de a o face obiectivă și, astfel, accesibilă este de a o nota sub formă de text scris, în partitură, ceea ce nu reprezintă o formă specific muzicală, ci, mai degrabă, o formă specific literară de existență și perpetuare. În opinia lui Joseph Kerman, doar partitura asigură în mod necesar (chiar dacă nu și suficient) perpetuarea unei tradiții. Și doar prin intermediul partiturii devine posibil ca muzicienii din generații succesive să poată vedea, învăța și, în consecință, repeta achizițiile tehnice și conceptuale notate și devenite astfel transmisibile.⁴⁸

⁴⁶ Forma originală a ultimelor două citate: „... enduring exemplary collection of books, buildings, and paintings authorized in some way for contemplation, admiration, interpretation, and the determination of value.” și “We speak of the repertory, or repertories, not of the canon. A canon is an idea; a repertory is a program of action”. *Ibid.*, p. 177.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 184.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 178.

Într-un alt sens, acest pas de la tradiția orală la tradiția scrisă a însemnat, practic, o revoluționare a gândirii muzicale, din patru considerente. În primul rând, ca obiect fizic, o partitură este transmisibilă de la o generație la alta ca dovadă și moștenire, iar notația este o formă puternică de supraviețuire, în comparație cu miza pe memorie în cadrul tradițiilor orale.

În al doilea rând, degrevarea muzicianului practician de nevoia memorării integrale a unui repertoriu extins a eliberat un considerabil quantum de energie creativă, amplificând concentrarea pe inventivitate și diversificare, cu alte cuvinte eliberând, pe de o parte, gândirea muzicală de menținerea balastului unei biblioteci repertoriale și, pe de altă parte, eliberând muzicianul de sub presiunea unei singure tradiții.

În al treilea rând, ca imagine a sonorității, partitura oferea posibilitatea unui recurs continuu la corpul lucrării muzicale în intenția perfecționării, reformulând la modul radical relația artistului-muzician cu propria operă, interpretul-compozitor putând depăși raportarea exclusivă la auditor. Partitura oferea generațiilor ulterioare de muzicieni posibilitatea unei comparații, a conștientizării diferențelor și, odată cu accesul instantaneu la oricare porțiune a textului muzical scris, posibilitatea de a determina o amplificare a complexității fiecărui parametru constitutiv al textului muzical notat. Depășirea ideii de *cantus planus* (cântarea gregoriană) a devenit posibilă doar în virtutea tehnicii de notare a sonorității, iar inventarea tehnicii de *organum* în secolul al XII-lea (Léonin) și dezvoltarea lui ulterioară în secolul al XIII-lea (Pérotin) reprezintă, în esență, mai degrabă o tehnică de amplificare grafică, decât o deducție pur muzicală.⁴⁹ Însuși termenul *com-pozitor*, cu semnificația lui de punere împreună, trimite mai curând la o activitate spațială, decât la una temporală și, implicit, la o activitate grafică, decât la una sonoră.

În al patrulea rând, partitura permitea notarea precisă a duratelor și înălțimilor, a indicațiilor de tempo și expresie, evoluția gândirii muzicale fiind direct impulsionată de această posibilitate vizuală grafică de operare cu sonoritatea evanescentă a lucrării

⁴⁹ „Muzica polifonică a secolelor ulterioare a fost scrisă de compozitori – Pérotin, Petrus de Cruce, Machaut, Dufay – pentru a fi cântată, mai mult sau mai puțin «din carte», de muzicieni care ar fi citit muzica la fel de bine ca și cuvintele.” *Ibid.*, p. 179.

muzicale. În consecință, ideea de carte (litera(tu)ritatea) și imaginea (iconicitatea) sunt, în opinia lui Joseph Kerman, două componente determinante ale canonului muzical.

O formă derivată a canonului repertorial este canonul interpretativ, ambele reprezentând, de fapt, două entități interdependente.

Încă de la acest nivel se evidențiază caracterul exclusiv al canonului muzical al tradiției notate, deoarece astfel rămân nesoluționate canonic și, în consecință, excluse, omise sau pur și simplu ignorate problema muzicii vechi (antice și medievale⁵⁰), problema muzicii tradiției populare orale, precum și tradiția improvizației, care, toate trei, nu presupun prin definiție prezența notației. Această situație reprezintă o reală problemă, deoarece într-un sens pur istoric canonul semnifică un fapt notat, deci canonizabil ca atare (spre exemplu, textele Scripturii), doar ca dovadă care presupune, admite și determină o confirmare consensuală. Or, dacă textul notat își poate dovedi valoarea atât prin deplasarea spațială într-un alt context, cât și ca persistență în mai multe contexte cronologice succesive, unicitatea faptului artistic al tradiției orale este descalificată, în virtutea lipsei unei posibilități de confirmare și reconfirmare a autenticității valorice pe care s-ar putea s-o dețină.

A doua mare problemă pe care o relevă accentul pus pe canonul repertorial-interpretativ (care în opinia lui Joseph Kerman e o contradicție în termeni) este aceea a literaturității funciare a ideii și conceptului de canon muzical. Cu afirmația conform căreia interpretii determină repertoriul, iar canonul este opera criticilor, muzicologul american scoate în evidență figura criticului muzical în calitatea lui de scriitor despre muzică, chiar dacă este de preferat ca acesta să fie muzician. Preferința pentru scrierea literală (despre muzică) și gândirea conceptuală determină mai degrabă o apropiere de modelul literar al canonului decât o tentativă de a elabora o idee canonică specifică muzicii.

Muzicologul american William Weber își exprimă dezacordul în legătură cu aceste două idei – literaturitatea canonului muzical și criticii drept edificatori ai acestuia:

⁵⁰ Avem în vedere aici doar muzica anterioară vieții și activității lui Guido d'Arezzo (992-1050), călugăr benedictin italian, inventator al portativului și, în esență, al sistemului de notație muzicală modernă.

Kerman a împins distincția mult prea departe: „Repertoriile sunt determinate de interpreți, iar canoanele de critici”. Afirmatia este simplistă: nu putem elimina muzicienii ca formatori ai canonului. Kerman nu ia destul de în serios rolul jucat de tradiția artizanală în activitatea criticului, un set de principii și standarde, o autentică legătură cu publicul –, în care muzicienii au jucat un rol major. Canonizarea a fost mai mult decât un proces literar, o separare a grâului muzical de pleavă în forma partiturilor preferate de intelectuali. Aceasta a fost influențată de o varietate complexă de forțe sociale. Ideologii și ritualuri, care destul de des ar putea fi diferențiate cu multă dificultate. În unele cazuri, literații pur și simplu au dat binecuvântarea lor intelectuală unor lucrări care deja din diverse motive erau venerate – Leigh Hunt sau Stendhal, de exemplu, scriind despre Rossini în anii 1820 sau regaliștii francezi, care au făcut din Rameau eroul lor la mult timp după ce publicul parizian își însușise deja muzica lui.⁵¹

După cum este prezentat în textul lui Kerman, E. T. A. Hoffmann îi glorifică pe cei trei compozitori ai Școlii clasice vieneze – Haydn, Mozart și Beethoven (cu accentul de superioritate pe ultimul nume) –, într-o analogie perfectă cu cei trei mari dramaturgi ai Antichității – Eschil, Sofocle și Euripide –, și nu cu imaginea unor muzicieni ai trecutului istoric muzical. Așa cum dramaturgii antici au fost canonizați pornind mai degrabă de la textele rămase, și nu de la o tradiție a montărilor scenice, și canonicitatea celor trei clasici vienezi este afirmată mai degrabă pornind de la partiturile notate rămase după decesul lor, decât de la o tradiție de interpretare. Putem deduce de aici că inițiativa canonizării clasicilor vienezi la începutul romantismului se bazează pe textul notat, spre exemplu, al simfoniilor și sonatelor lui Beethoven, în dubla lor calitate: pe de o parte, ca tot atâtea dovezi referențiale ale valorii, importanței și notorietății compozitorului, iar pe de altă parte, ca surse pentru resuscitarea interpretativă și, concomitent, pentru imitare și analiză. „Partiturile erau văzute acum ca text pentru critică, similar cu textele literare”.⁵²

În linii generale, lucrarea lui Joseph Kerman este concepută urmărind ideea sistematică a dihotomiei interpretare-evaluare, considerând aceste două tipuri de activitate ca fiind determinante pentru formarea canonului. Întrucât prioritatea cade pe activitatea criticului muzical (și a muzicologului-analist, în particular), acesta devine exponentul unei cereri și comenzi sociale care

⁵¹ Weber, „The History of Musical Canon”, in Cook & Everist, *Rethinking Music*, p. 349.

⁵² Kerman, „A Few Canonic Variations”, p. 182.

reclamă alegerea și afirmarea unei anumite personalități artistice ca dominantă estetic-ideologică a momentului în interiorul unui câmp cultural-istoric. Repertoriile interpreților sunt relevante prin frecvența apariției anumitor nume de compozitori sau titluri de lucrări, ceea ce oferă dominantele în privința nevoii colective de anumite conținuturi artistice.

În opinia muzicologului american, figura compozitorului este un dat secundar în acest proces de formulare și reformulare succesivă a imaginii canonului, deoarece

ideea unui canon a prins puternic în timpul secolului al XIX-lea, ca și canonul însuși, care s-a dezvoltat prin adăugarea treptată a tot mai multor muzici – proces a cărui evoluție nu a fost, desigur, niciodată liniară. În timp ce Beethoven a fost plasat într-un centru inamovibil, Haydn și Mozart au fost eliminați sau cel puțin estompați, pentru a fi repuși în drepturi mai târziu, iar o problemă majoră a fost dezvoltată în jurul includerii lui Wagner sau Brahms sau a amândurora. Solicitarea lui Liszt [pentru includerea în canon] nu a fost niciodată în mod corespunzător adjudecată.⁵³

Privind prin optica Kerman, această situație apare ca fiind cel puțin paradoxală, dacă nu chiar bizară. Revizitată, această frază paradigmatică – „Interpreții definesc repertoriile, canonul este definit de critici” –, pe lângă faptul că îi privilegiază pe critici în defavoarea interpreților, care nu definesc decât repertoriul, aproape că îi exclude pe compozitori, iar aceștia din urmă nu au de spus niciun cuvânt în formarea canonului. Lucrurile depășesc până și bizareria afirmației lui Kerman, deoarece putem să ne imaginăm, împreună cu Mark Everist⁵⁴, compozitori-critici precum Robert Schumann sau Hector Berlioz, a căror activitate publicistică este privilegiată în defavoarea activității lor componistice, aceasta din urmă intrând astfel sub incidența și, implicit, sub „jurisdicția” acțiunii evaluatoare a criticului muzical. Exemplar aici apare contextul în care, la 30 septembrie 1853, tânărul Johannes Brahms îi este prezentat lui Robert Schumann, iar acesta din urmă îi receptează lucrările cu un nedisimulat entuziasm. Relația este stabilită între primul, în calitate de compozitor, și al doilea, în calitate de critic.

Mark Everist califică afirmația lui Joseph Kerman drept una „curioasă”: „Această curioasă formulare atribuie un rol mai

⁵³ *Ibid.*, p. 184.

⁵⁴ Mark Everist, „Reception Theories, Canonic Discourses, and Musical Value”, in: Cook & Everist, *Rethinking Music*, p. 387-388.

important criticului și unul mai puțin important interpretului, decât fiecare ar părea să merite”.⁵⁵

Everist se limitează la a sublinia că modelele de compozitori-critici ca Schumann sau Berlioz nu fac altceva decât să demonstreze că ipostaza performativă (cu accepția de creatoare) poate fi îmbinată cu una critic-evaluativă în imaginea unei singure personalități.

Or, revenind la amintita bizarerie a afirmației lui Joseph Kerman, aceasta poate fi înțeleasă și în cheia în care propune, de fapt, o răsturnare a rutinelor uzuale de reprezentare. Ideea lui Kerman nu face altceva decât să dinamiteze cultul marilor lucrări și al marilor compozitori care, în fapt, nu sunt altceva decât un ansamblu de blazoane canonice, formulate și construite intenționat de criticii muzicali.

William Weber și dezideratul completitudinii

Textul intitulat „A History of Musical Canon”⁵⁶ vine ca o replică tardivă la șaisprezece ani după lucrarea de pionierat a lui Joseph Kerman. El aduce multiple și considerabile completări acestei lucrări, clasicizând-o și recunoscându-i lui Kerman întâietatea.

Conform lui Weber, canonul este o structură mult mai complexă în primul rând tipologic, nemaivorbind de amplificarea exponențială a problematicei, dacă includem aici și componenta funcțională a legăturilor care se stabilesc între tipologii. Acestea din urmă sunt enumerate în subcapitolul „Major Types of Canon”: tipologia canonului școlar (*scholarly canon*), tipologia canonului pedagogic (*pedagogical canon*) și tipologia pe care Joseph Kerman o nominalizează ca *repertory*, iar William Weber o consideră drept tipologia canonului interpretativ (*performing canon*).⁵⁷

Sinonimia termenilor *școlar* și *pedagogic* în limba română nu trebuie să ne inducă în eroare, ei având sensuri diferite în limba engleză.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 387.

⁵⁶ William Weber, „The History of Musical Canon”, in: Nicholas Cook, Mark Everist, *Rethinking Music*, Oxford-New York: Oxford University Press, 1999, p. 336-355.

⁵⁷ În textul lucrării, pe lângă aceste trei tipuri principale ale canonului, William Weber formulează și patru fundamente intelectuale ale canonului: (1) artizana-tul (*craft*), (2) repertoriul, (3) critica (*criticism*) și (4) ideologia.

Canonul școlar (instituțional-școlar) este definit de William Weber ca studiu pur teoretic al muzicii. Sub acest aspect, formularea unei liste de discipline pentru studiu, sub îndrumarea unor profesori specializați, poate fi văzută ca o listă canonică sau, altfel spus, ca o listă curriculară. Urmând firul narativ al textului, putem distinge mai multe modele istorice, care se rezumă la relația stabilită între filosofie și știință, ca instanțe creatoare de informații și, mai pe larg, producătoare de cunoaștere, și instituția de învățământ, ca instanță de transmitere a cunoașterii, de propagare a informațiilor și de formare a unui mod specific de gândire și reprezentare a fenomenelor studiate. Acest model relațional a fost formulat încă din Antichitatea greacă, unde, spre exemplu, practica filosofiei era concepută ca dialog peripatetic și în cadrul unei relații maieutice (între maestru și discipol).

În Evul Mediu, disciplinele de studii sunt grupate în arte liberale și în două arte practice (medicina și arhitectura). La rândul lor, artele liberale sunt subdivizate în două grupuri, intitulate, conform numărului de discipline din care sunt constituite, *trivium* (gramatica, logica și retorica), trei discipline reprezentând ciclul pregătitor pentru *quadrivium* (aritmetica, geometria, muzica și astronomia).

Quadrivium-ul poate fi considerat un model particular al formulării unui canon școlar. O primă sursă a acestuia este ansamblul traducerilor realizate de Boethius (480-524 d.H.): din Nicomachus (matematician grec, 60-120 d.H.) – tratatele de aritmetică și muzică, din Ptolemeu (astronom, geograf și matematician greco-roman, 90-168 d.H.) – tratatul de astronomie, și din Euclid (matematician grec, 323-283 î.H.) – tratatul de geometrie. La acestea se adaugă tratatul *De musica* al lui Boethius însuși, unde apar cele patru forme „canonice” ale muzicii – *musica mundana*, *musica humana*, *musica instrumentalis* și *musica divina*.

Al doilea coeficient canonic al acestor patru discipline îl reprezintă numitorul lor comun, idea de *număr*. Născută ca știință din speculațiile aritmetice ale lui Pitagora (580/570-495 î.H.), ca deschidere înspre microcosmosul acustic și în egală măsură înspre macrocosmosul astronomic, această „numeralitate” își găsește o formulare filosofică originală în scrierile lui Aleksei Losev (filosof rus, 1893-1988), care tematizează muzica pură sau absolută. În înțelegerea transcendentismului muzical, consideră Losev, „trebuie să eliminăm din rădăcină toate aceste materialisme și intelectualisme

spirituale sau voluntarisme, toate aceste reflexii despre creativitate în psihic, toate aceste concepții subtile despre «fluxul de conștiință», «evoluție creatoare», «creativitate absolută» etc. etc.” Substanța acestei muzici este definită printr-o identificare cu obiectul matematicii: „Doar idealitatea relațiilor numerice poate fi comparată cu desăvârșirea eidetică⁵⁸ a obiectului muzical”.⁵⁹

Tocmai prin această idee a identității obiectelor matematicii și muzicii poate fi înțeleasă și numeralitatea celor patru parametri ai sunetului muzical, a cărui înălțime, durată, intensitate sau timbru sunt traductibile ca analogii perfecte ale unor raporturi numerice. Același lucru se poate afirma și despre știința contrapunctului și armoniei. Numeralitatea explică și prezența muzicii printre cele patru discipline ale *quadrivium*-ului, fiecare componentă fiind definibilă ca o ipostază a procesului de obiectivare a numărului în lume: aritmetica – în ipostaza numărului în sine; geometria – în ipostaza numărului în spațiu; muzica – în ipostaza numărului în timp; astronomia ca intersecție a muzicii cu geometria – în ipostaza numărului în spațiu și timp.⁶⁰ Însă, după cum argumentează în continuare William Weber, pe întreg parcursul Antichității și Evului Mediu nu există un model al relaționării acestei tradiții filosofice și științifice cu practicile pedagogice și interpretative propriu-zise, totul trenând în empirism.

Formularea unei noi accepții a canonului școlar a fost impulsionată spre sfârșitul secolului al XVIII-lea. Recurgerea la studiul teoretic al armoniei și al muzicii vechi constituia un deziderat fundamental în configurarea unei noi forme de învățământ muzical. Cu influența canonizantă activă a muzicienilor romantici, în cano-nul studiului teoretic ajunge creația a cel puțin trei compozitori, considerați capabili să ofere o inițiere eficientă în arta muzicii, și

⁵⁸ Sintagma „desăvârșirea eidetică” este formulată de filosoful rus cu semnificația fenomenologică de *relevare maximă a esențialității*, care în opinia lui, pe de o parte, apropie obiectul muzicii de obiectul matematicii, iar pe de altă parte, prezintă această specie a muzicii – muzica absolută – ca fiind purificată la modul complet de orice „corp străin”, precum inserția de text sau analogiile poetice, plasticizante (pictural-sculpturale), coregrafice sau arhitecturale.

⁵⁹ Aleksei Fiodorovici Losev, „Музыка как предмет логики” [Muzica – obiect al logicii], in: *Из ранних произведений* [Din lucrări timpurii], Moskva: Pravda, 1990, p. 270-271 și p. 269 (trad. n.).

⁶⁰ Idee formulată în textul postat pe Internet la adresa: cosmopolis.com/villa/liberal-arts.html.

identificați abuziv cu muzica însăși, în sensurile ei superioare: Giovanni Pierlugi da Palestrina, pentru studiul stilului contrapunctic sever, Johann Sebastian Bach, pentru studiul stilului contrapunctic liber, și Ludwig van Beethoven, care înfăptuiește între-pătrunderea armonioasă a trinomului formă-gen-stil, oferind un model devenit exemplar pentru mai multe generații ulterioare de muzicieni.

Or, importanța creației beethoveniene pentru învățământul instituțional-școlar s-a impus ca determinantă în formarea academică a celor trei tipuri tradiționale de muzicieni: compozitorii, interpreții și muzicologii. Firește că acest „beethovenocentrism” nu este singura cale de acces către meșteșugul și arta muzicală, însă creația beethoveniană oferă ierarhii tipologice complete ale canonului muzicii clasicismului vienez, cel puțin în ceea ce privește formele și genurile muzicale, sistematica armoniei tonal-funcționale, precum și modelele – devenite aproape arhetipale – ale genurilor de sonată, cvartet, concert instrumental și simfonie. Ar putea fi vorba despre funcționarea, până în prezent, a unui foarte bine organizat canon instituțional-școlar al muzicii clasice, înțelegându-se prin aceasta cumulara mai multor elemente stilistice acceptate drept exemplare și aplicabile în formarea analitică-teoretică, empirică-imitativă și practică-interpretativă a noilor generații de muzicieni: contrapunctul baroc de tip bachian, logica organizării unei forme sau a unui gen de sonată clasică de tip beethovenian, expresivitatea și dificultatea virtuozității romantice de tip chopinian, lisztian, brahmsian sau rahmaninovian, cu limite situate între postromantismul skriabinian și impresionismul debussyan.

Canonul pedagogic, la rândul lui, este prezentat de William Weber în accepția de canon *componistic*. Cu alte cuvinte, este vorba despre activitatea de învățare empirică a meșteșugului compoziției, prin imitarea lucrărilor reprezentative ale compozitorilor din generațiile anterioare. Weber denumesc această tehnică drept scriere în stiluri mai vechi – *stile antico* –, și arată că ea a reprezentat o parte importantă în perpetuarea tradiției muzicii polifonice sacre. Fiind o practică închisă în spațiul mănăstirilor sau al marilor catedrale pe durata Evului Mediu și a Renașterii, ea este reformulată radical în contextul laic al Iluminismului, determinând o considerabilă deschidere mai ales prin atitudinea canonizantă a romanticilor aplicată lucrărilor lui Haydn, Mozart și Beethoven.

Diferențele sunt cât se poate de vizibile. Studiarea meșteșugului prin copierea manuscriselor sau imitația empirică, ambele practicate într-un mediu monastic închis, țin de respectarea tradiției măștrilor din vechime și este o atitudine conservatoare, fără a admite inovația, totul fiind redus la perpetuarea fidelă a unor concepții considerate a fi valoroase prin însăși vechimea lor. Valoarea este cu atât mai impunătoare cu cât lucrarea este mai veche, iar imaginea autorității sale este, în consecință, cu atât mai solidă.

Al doilea context, canonul muzicii clasicilor vienezi, este propagat, din contră, într-un mod deschis și intens, chiar dacă imaginea valorii celor trei compozitori vienezi are funcția de a-i înnobila și de a-i valoriza pe romanticii înșiși, ca descendenți și continuatori ai unei tradiții valoroase și din această cauză atât de necesare. Lucrările compozitorilor canonizați sunt popularizate atât în concerte, cât și prin diverse antologii cu destinație didactică. Chiar dacă nici Haydn, nici Mozart și nici Beethoven nu au lăsat un tratat de compoziție sau măcar un set de reflexii notate, mai ales lucrările lui Beethoven au devenit, în romantism, un model. Cuvântul-cheie îl reprezintă această tipizare sau, mai precis, standardizare a creației beethoveniene într-un model, fie că este vorba despre concepția compozitorului asupra formelor muzicale, fie că în cauză este viziunea lui despre genurile de sonată, cvartet, concert și simfonie sau despre modul de a elabora, implementa și asuma această organicitate a propriei muzici, în care se transpune fără formulări explicite sau comentarii asupra metodei de creație și a relației cu procesul compoziției și cu desfășurarea unei lucrări muzicale. Or, compozitorul trăiește deja în epoca partiturii tipărite, a manuscrisului muzical publicabil, și putem afirma că această multiplicare a imaginii muzicii beethoveniene a căzut întâi de toate în sarcina editorilor și a compilerilor de antologii muzicale. Consacrarea lui ca nume de referință cu valoare exclusivă pentru începutul secolului al XIX-lea constituie momentul culminant al unei culturi în care tipărirea lucrărilor muzicale sub formă de operă completă sau ca antologii de popularizare devine o constantă a existenței culturale europene.⁶¹

⁶¹ Această stare de lucruri trimite la argumentul lui Joseph Kerman, conform căruia canonul devine conștientizabil ca posibilitate și, ulterior, ca necesitate doar în contextul unei culturi generalizate a textului tipărit.

În ambele cazuri, este vorba despre funcționarea implacabilă a criteriului *stile antico*, în calitatea lui de principiu garant al funcționării procesului de învățare, însă cu o singură și semnificativă diferență. Spre deosebire de perpetuarea lucrărilor muzicale într-un mediu monastic închis, muzica beethoveniană a însemnat atât un arhetip și un fetiș chiar, cât și un model de actualitate pentru mai mulți compozitori, pe întreg parcursul secolului al XIX-lea. Această mutație pe care o suportă sensul sintagmei *stile antico* reprezintă, în fapt, o renunțare la semnificația de vechi, cum nu era veche muzica lui Beethoven pentru Brahms sau muzica lui Bach pentru Busoni. Perpetuarea unei tradiții stilistice, chiar dacă realizată în ideea unei recuperări valorice, era în realitate înfăptuită în ideea reactualizării sau chiar a contemporaneizării unor lucrări scrise nu doar de compozitorii unei generații anterioare, ci și de cei mult mai îndepărtați în istoria muzicii. La rândul ei, amplificarea acestei tendințe recuperative determină un proces de recuperare treptată a compozitorilor renascentiști sau chiar medievali, atât în virtutea unor intenții cognitive, cât mai ales pentru a lărgi bibliotecile repertoriale și, prin aceasta, pentru a diversifica modelele destinate imitației în contextul academic-școlar.

Canonul interpretativ este aspectul cel mai important, după cum opinează William Weber, sau de o importanță critică pentru formarea canonului muzical. De abia la acest nivel de practică poate fi vorba despre canon ca funcție care „implică prezentarea de lucrări mai vechi, organizate ca repertorii și definite ca surse de autoritate în ceea ce privește gustul muzical”.⁶² Spre deosebire de canonul școlar sau de canonul pedagogic – ambele axate pe studiu și asumare prin emulație, două forme, în esență, pasive ale preluării canonului ca un dat deja formulat și destinat însușirii –, canonul interpretativ se impune ca o formă activă, atât în consacrarea unor conținuturi standardizate, cât și în reformularea practică a acestora. De abia după confirmarea practică, interpretativă, a valorii unor nume de compozitori sau titluri de lucrări, acestea sunt preluate pentru o succesivă canonizare cu destinație propedeutică.

Situația se complică însă atunci când încercăm să imaginăm implicațiile pe care le presupune formarea și afirmarea unui standard

⁶² Weber, „The History of Musical Canon”, p. 340.

canonic prin intermediul interpretării. Iar dacă William Weber înțelege prin interpretare o activitate în sine, suficientă pentru a influența consensul în ceea ce privește canonizarea anumitor lucrări, compozitoarea britanică Lauren Redhead punctează că

acest lucru are de-a face, în egală măsură, cu un capital cultural, dar și cu unul financiar, și poate fi văzut, de exemplu, în programarea repetată de „nume mari” de compozitori, care vor vinde un număr de locuri, dar, de asemenea, și în ideea conform căreia cunoașterea sau aprecierea operelor unor compozitori este necesară pentru a determina aprecierea muzicii înseși.⁶³

Un astfel de context este descris de muzicologul englez John Irving în textul intitulat „The invention of tradition”⁶⁴ care începe cu descrierea felului în care creația lui Ludwig van Beethoven a început să fie promovată la Berlin, Viena și Leipzig în perioada imediat ulterioară morții acestuia. Contextul berlinez este ilustrat prin activitatea lui Karl Möser, viața muzicală vieneză e marcată de prezența lui Ignaz Schuppanzigh, Leipzigul impunând o notă valorică distinctă prin concertele organizate și dirijate la Gewandhaus de către Mendelssohn:

Începând cu anul 1812, interpretul și compozitorul Karl Möser (1774-1851) inițiază o serie de concerte care, către mijlocul anilor 1820, se transformă într-o autentică tradiție a concertelor cu muzică de cameră și simfonică. Aceste concerte ajung să impună un standard al vieții muzicale prin focalizarea repertorială pe așa-numitele lucrări „clasice”.

(1) *Allgemeine musikalische Zeitung* a relatat în 1832 că în concertele lui Möser „simfoniile celebre ale celor trei eroi ai muzicii germane [Haydn, Mozart și Beethoven] alternează cu lucrări mai recente ale genului simfonic”. Potrivit unei relatări ulterioare în *Berliner musikalische Zeitung* (1846), concertele lui Möser „au contribuit într-un mod considerabil la pregătirea terenului pentru simfoniile măștrilor germani [din nou Haydn, Mozart și Beethoven] la Berlin și pentru a câștiga în înțelegerea acestora”. Simfoniile celor „trei eroi ai muzicii germane” au fost în mod regulat interpretate la Berlin, fie în ciclurile lui Möser, fie altfel, într-una din numeroasele serii concurente de concerte care au caracterizat viața muzicală animată de la

⁶³ Lauren Redhead, *Relation Aesthetics and the Western Canon of Increasingly Historical Works*, text postat pe Internet la adresa <http://www.bpmonline.org.uk> (trad. n.).

⁶⁴ John Irving, „The Invention of Tradition”, in: Jim Samson (ed.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge University Press, 2001.

Berlin în anii 1820, 1830 și 1840, cuprinzând reprezentații solo, orchestrale, corale sau de cameră;⁶⁵

(2) În cadrul vieții concertante de la Viena, simfoniile lui Beethoven au fost deosebit deenerate (mai ales a Treia, a Cincea și a Șasea). Într-adevăr, pretențiile intelectuale ale acestor lucrări au fost parțial responsabile pentru crearea unui repertoriu orchestral „central” reluat frecvent, deoarece cunoașterea și înțelegerea acestor lucrări dificile s-ar fi putut într-adevăr produce doar prin intermediul unor interpretări repetate. Nu mai puțin proeminentă în spațiul public a fost muzica beethoveniană de cameră. Cvartetele pentru instrumente de coarde op. 59, „Razumovski” au fost promovate activ de cvartetul lui Schuppanzigh⁶⁶, care a oferit perspectivă unei impresionante performanțe profesionale ce l-a încurajat pe Beethoven să investească aceste lucrări cu caracterul lor cvasisimfonic, amploarea orchestrală a proporțiilor și sonorității, precum și cu cerințe tehnice avansate...⁶⁷;

(3) Lucrările „clasicilor vienezi” erau, de asemenea, centrale în repertoriul de concert la Leipzig. Leipzig s-a bucurat de o bogată tradiție de concerte publice sau semipublice întinzându-se înapoi până în secolul al XVIII-lea și incluzând Collegium Musicum asociat cu universitatea. Din 1781, acest mediu a fost dominat de o serie de concerte profesionale provenind de la Gewandhaus-ul proaspăt fondat, incluzând interpretările simfoniilor lui Beethoven – nr. 1 în 1801, *Eroica* în 1807 și a Cincea în 1809. Devenite cele mai cunoscute sub bagheta lui Mendelssohn începând cu anii 1820, concertele de la Gewandhaus au stabilit o tradiție a așa-numitelor concerte „istorice”, concerte în care muzica orchestrală modernă, cum ar fi Simfonia a noua de Schubert, prezentată în primă audiere de Mendelssohn în 1839, Prima și a Patra de Schumann, cu prima audiere în 1841, și propria lui simfonie a Treia (*Scoțiană*), susținută în 1842, au fost prezentate în paralel cu lucrări de Bach, Händel, Haydn, Mozart și Beethoven. Prezentate astfel, lucrările simfonice moderne erau ascultate în contextul capodoperelor recunoscute (cum ar fi Simfonia *Corală* a lui Beethoven, o preferință specială a lui Mendelssohn, deseori interpretată de el la Gewandhaus).⁶⁸

Cu alte cuvinte, interpretarea anumitor lucrări le impune prin frecvența programării și reprogramării, prin frecvența apariției anumitor nume de compozitori și titluri de lucrări pe afișele de concert. Lucrările prezentate vor depinde de selecțiile operate de factorii de decizie ai instituțiilor abilitate cu organizarea concertelor și, implicit, cu formularea conținuturilor propagate astfel. Un

⁶⁵ *Ibid.*, p. 178-179.

⁶⁶ Ignaz Schuppanzigh (1776-1830), violonist și dirijor austriac.

⁶⁷ Irving, „The Invention of Tradition”, p. 179-180 (trad. n.).

⁶⁸ *Ibid.*, p. 180.

veritabil „lanț trofic” alcătuit dintr-o suită de filtre instituționale și praguri decizionale care vor propulsa un nume sau un titlu spre poziția superioară a canonizării confirmate sau, din contră, vor ignora, omite sau pur și simplu vor elimina numele sau titlul din cursa pentru consacrare. Nu este greu de înțeles că deciziile care propulsează sau elimină sunt, la rândul lor, expresia voinței pentru anumite conținuturi, strict determinate, ale concepției canonice, așa cum poate fi identificată la un anumit moment al evoluției muzicale. Interpretarea apare astfel doar ca un coeficient al unei ecuații mai complexe care implică ideea de patronat al unei instituții înzestrate cu suficientă autoritate pentru ca deciziile pe care le-ar lua, în ceea ce privește destinul unei lucrări muzicale, să determine ascensiunea sau dispariția acesteia din prim-planul atenției publice.

Este vorba aici și despre ceea ce filosoful englez Anthony Savile numește „test al timpului”, oferind o descriere demistificatoare și dezvăluind realitatea pragmatică din spatele expresiei, cu accepții amenințătoare și deopotrivă emfatică:

Ceea ce este considerat în mod obișnuit drept „testul timpului” [...] nu este, așa cum semnificația expresiei o presupune, un mecanism impersonal și imparțial: pentru instituțiile culturale prin care acesta operează (școli, biblioteci, teatre, muzee, edituri și tipografii, consilii editoriale, jurii care acordă premii, cenzori de stat ș.a.m.d.) el este, desigur, administrat de *persoane* (care, prin definiție, sunt cele cu putere culturală, incluzând aici, de asemenea, și alte forme ale puterii); și, întrucât textele care sunt selectate și conservate prin „timp” întotdeauna vor tinde să fie cele care „se potrivesc” [...] cu caracterul nevoilor, intereselor, resurselor și scopurilor pe care acest mecanism de testare le va încorpora drept constituenți acumulați și astfel *intensificați* pe parcursul derulării temporale.⁶⁹

Însă, după cum menționează William Weber, lucrurile nu se opresc aici, mai ales în ceea ce privește dezideratele și rigorile unui studiu amănunțit al acestui aspect extrem de important al canonului interpretativ:

Istoricii muzicii abia au început să investigheze programele vieții de concert și de operă la modul cât se poate de sistematic, și din acest motiv vom pierde câte ceva atunci când vom încerca să evaluăm rolul pe care lucrările mai vechi l-au jucat în viața muzicală. Pentru a fi capabili să realizăm acest lucru în mod implicat, avem nevoie de un studiu mult mai

⁶⁹ Anthony Savile, *The Test of Time: An Essay in Philosophical Aesthetics*, Oxford-Toronto: Oxford University Press, 1982, p. 51 (trad. n.).

cuprinzător al repertoriilor, atât în contexte instituționale – capele regale, orchestre și teatre de operă –, cât și în *ad-hoc*-ul prezentărilor, spre exemplu, al concertelor de caritate. Mai mult decât atât, avem nevoie să cercetăm mult mai amănunțit înseși programele de concert, să analizăm configurația genurilor, lista artiștilor interpreți și a compozitorilor, precum și să ne întrebăm ce fel de practici muzicale și sociale au contribuit la o tot mai avansată accesibilitate a lucrărilor vechi în înțelegerile prin care programele erau concepute. O lucrare veche nu apare într-un program pur și simplu deoarece publicul o consideră celebră: alegerea ei a fost filtrată printr-o serie de convenții, circumstanțe și diverse gusturi, factori care deseori sunt destul de dificil de reconstituit.⁷⁰

În concluzie, iată o listă cronologică, lista lui Weber, cu principalele etape ale evoluției tipologiilor canonice începând cu Renașterea:

- (1) 1520-1700: formularea unui important canon *pedagogic*, mai ales în studiul lucrărilor lui Josquin des Prés, Palestrina și Frescobaldi, incluzând în practica interpretării și exemple izolate de lucrări ale compozitorilor mai vechi;
- (2) 1700-1800: apariția unor canoane interpretative, separat în Marea Britanie și Franța, pe baza autorității recunoscute a unor repertorii atât în sensul muzical, cât și în cel ideologic, dar cu un suport critic într-o formă publicată încă destul de limitat;
- (3) 1800-1870: edificarea unui canon internațional integrat, care a stabilit o autoritate mult mai puternică din punct de vedere estetic și critic, pentru ca la cca 1870 să se impună ca dominantă a vieții muzicale;
- (4) 1870-1945: o relație stabilă, deși nelipsită de probleme, între repertoriile canonice și muzica contemporană, prin care programele primelor concerte, iar apoi repertoriile de operă au fost dominate de clasici, dar cu toate acestea, lucrările noi și-au menținut o considerabilă importanță;
- (5) 1945-1980: o extremă și chiar intolerantă predominanță a muzicii clasice în fața celei contemporane în ambele tipuri de repertorii – de concert și de operă –, această situație fiind însoțită de apariția unor organizații independente conduse de compozitori în vederea interpretării de lucrări noi;

⁷⁰ Weber, *The History of Musical Canon*, p. 343-344.

- (6) 1980-: o reemergență limitată, însă importantă, a gustului pentru lucrări noi, în primul rând în cercurile avangardei artistice, izolate de tradiționalele săli de concert și de scenele de operă.⁷¹

Mark Everist și valorile receptării

În aparență, textul intitulat „Reception Theories, Canonic Discourses, and Musical Value” își asumă o sarcină ingrată: afirmarea unui canon al receptării sau, cel puțin, a modului în care această instanță reușește să influențeze, dacă nu să și determine formarea unui canon. Sarcină ingrată, dacă ne gândim la caracterul aparent pasiv al receptării, la absența unui agent activ sau, altfel spus, a unui exponent instituționalizat. În comparație cu instituția compozitorului, a interpretului sau a criticului muzical, fiecare cu exponenții săi exemplari, recunoscuți și celebri, nu putem imagina un exponent faimos, renumit (sau înzestrat cu un talent specific) al publicului.

Avem de-a face cu mai multe tipologii ale fenomenului receptării, din moment ce, în cazul particular al muzicii, nu este vorba doar despre un prim contact vizual declanșator, ca în cazul picturii; nici comprehensiunea auditivă, ca în cazul poeziei, nu este suficientă, cu toate că aceasta din urmă se situează mult mai aproape de muzică prin datul procesualității auditive, dar și prin metaforicitatea sensurilor și imaginilor apelate. În calitatea ei de practică artistică, dar mai ales de practică socială, muzica presupune un context și un număr de actanți cu roluri foarte bine precizate, fără de care ea nu s-ar poate articula în imaginea cumulativă a operei de artă muzicală. Aceste roluri pot fi structurate într-o succesiune pe care am putea-o defini drept una pluriprocusală, spre deosebire de procesualitatea dinamică a unei lucrări muzicale interpretate în cadrul unui concert. În acest caz, nu este vorba doar despre realizarea sonoră a unei lucrări de la prima la ultima notă, cum ar fi, spre exemplu, în cazul unei singure interpretări. Acesta ar fi un prim model.

Al doilea model și, implicit, a doua dimensiune a existenței unei lucrări muzicale se datorează purtătorilor unor funcții intrinsece

⁷¹ *Ibid*, p. 341.

care asigură apariția, interpretarea, înțelegerea și propagarea unei sonate sau simfonii, a unui concert sau oratoriu etc. Este vorba aici despre compozitor, interpret, auditor și critic, înțelegi drept constituenți ontologici ai compoziției muzicale, care definesc, la acest al doilea nivel, identitatea lucrării. Gradul de participare la existența multiplă a unui cvartet sau a unei cantate este diferit în funcție de fiecare dintre cele patru ipostaze.

Ideea receptării muzicale presupune mai întâi figura compozitorului, care prin abilitățile interpretative pe care le deține își poate procura statutul unui prim receptor al lucrării sale, nemaivorbind despre forma sonoră „prenatală”, intuitivă, a operei muzicale pe care compozitorul o trăiește ca pe un dat al propriei conștiințe, audiind-o în spațiul auditiv interior. Pentru a o obiectiva în și prin partitură, compozitorul este implicat într-un proces de captare a intuițiilor, urmând formularea coerentă a acestora în termenii convențiilor perioadei în care trăiește și notarea grafică a întregului ansamblu de simboluri, reproductibil ulterior sub forma interpretării muzicale. Compozitorul reprezintă, astfel, receptarea de gradul întâi. Reproducerea lucrării muzicale, una asumată exclusiv, în absența oricărei alte funcții, intră în sarcina interpretului instrumentist, cântăreț sau dirijor. La acest nivel este articulată receptarea de gradul doi.

Apoi, putem considera că prin receptare este înțeles însuși procesul de asimilare a lucrării muzicale de către public în timpul interpretării acesteia, ceea ce corespunde cu al treilea grad al receptării. Al patrulea grad și ultimul, îl reprezintă ipostaza criticului muzical și, în final, a muzicologului, ca instanțe înzestrate cu funcțiile de evaluare și valorizare a concepției compozitorului.

Încă de al doilea nivel este vorba despre un proces de amplificare prin multiplicare și propagare cvasiincontrolabile ale unei lucrări muzicale. Prefixarea „cvasi” se referă la posibilitățile de control al acestei propagări și la formularea unor condiții în care acest proces devine posibil. La rândul lui, termenul „formulare” se referă la un prim moment al formulării canonizante, emisă de către criticul muzical și susținută printr-un consens profesional colectiv; într-un al doilea moment, repertoriul de lucrări canonizate intră într-un proces de propagare definit de relația dintre comunitatea muzicală și instituțiile de patronaj. Instituțiile sunt reprezentate de elitele politice, financiare și administrative, ale

căror interese devin decisive în ceea ce privește conținutul listelor canonice cu titluri de lucrări și nume de compozitori. Putem vorbi în acest caz despre implicarea lucrării muzicale în ceea ce poate fi numit *propagandă*, activitate proprie ideologiilor religioase, laice, și mai ales totalitare.

Nu în ultimul rând, putem considera procesul receptării ca pe o consecință atitudinală referitoare fie la imaginea, sensurile și valoarea unei opere muzicale în contexte istorice separate, fie la o continuitate evolutivă care, traversând aceste contexte istorice, își asumă noi ipostaze. Putem identifica aici al treilea nivel sau, mai precis, a treia formă a existenței unei opere muzicale, care depășește contextul realizării practice, prin interpretare și audiție, și înseși limitele unei perioade istorice date, începând o călătorie istorică prin succesiunea mai multor contexte culturale. Rezistența conținuturilor și formulelor structural-compoziționale ale unei lucrări muzicale la schimbarea condițiilor și modului de receptare în contexte istorice noi este supusă unui continuu proces de reevaluare. Recunoașterea valorii inițiale, prin păstrarea poziției privilegiate pe lista canonică și prin integrarea reușită într-un nou ansamblu de priorități valorice, menține lucrarea câștigătoare la nivelul unei vizibilități maxime, oferind astfel șanse pentru ca un următor test al timpului să fie trecut cu succes. Or, persistența unei lucrări muzicale în repertoriile privilegiate ale unui nou context istoric este realizată exclusiv de către receptare, ca agent activ al proceselor de reevaluare și revalorizare. Importanța instanței receptării este cu atât mai vizibilă cu cât reprezintă un factor exclusiv, care determină proeminența lucrării în configurația estetică-ideologică a unui context istoric nou, deci eterogen, dar și în absența autorului lucrării și a anturajului acestuia, a primilor interpreți și a primilor auditori sau, altfel spus, a grupului inițiator și promotor al lucrării respective.

Spre deosebire de canonul pedagogic-componistic, de cel școlar sau de cel interpretativ, canonul receptării determină o reformulare radicală a imaginii și conținuturilor implicate, situându-se, practic, de cealaltă parte a baricadei și aparent în opoziție cu primele trei tipologii canonice. În opinia lui Mark Everist,

teoriile receptării deplasează interogația istorică departe de problemele producerii sau compoziției, înspre problemele legate de răspuns, audiență

sau ceea ce Carl Dahlhaus⁷², urmându-l pe Walter Benjamin, numește „existența postumă” a lucrărilor muzicale.⁷³

În linii generale, ar putea fi vorba despre o istorie a receptării (*Rezeptionsgeschichte*), care, în primul rând, se referă la o istorie a interpretării, fenomen cu care receptarea face corp comun, în al doilea rând, la receptarea critică, ceea ce poate fi tradus în termenii unui jurnalism muzical, și, în ultimul rând, la receptarea muzicii într-un cadru instituțional-didactic.

Mark Everist menționează doi termeni, drept categorii fondatoare în procesul de edificare a unui discurs analitic, *efectul* și *receptarea*, făcând însă observația că nu este posibilă evitarea formei germane a acestor doi termeni, *Wirkung* și *Rezeption*. Conținuturile acestor doi termeni orientează și, în același timp, separă ariile lor semantice: *Wirkung* „este focalizat pe aspectele textual și muzical al procesului”, pe când *Rezeption* „se adresează cititorului sau, într-un sens mai larg, receptorului textului”.⁷⁴

Cu alte cuvinte, atunci când aplicăm grila de lectură a termenului *Rezeption* asupra imaginii istorice a operei *Don Giovanni*, ne vom concentra pe dovezile textuale lăsate de E. T. A. Hoffmann, Berlioz, Beethoven, Chopin, Schumann, Kierkegaard, Gounod, dar și pe impresiile lăsate de alți muzicieni sau literați. Aplicarea termenului *Wirkung* va determina un alt mod de abordare a aceleiași imagini, scoțând în evidență mai degrabă

statutul lucrării, limbajul libretului, raportarea acestuia la versiunile prahgeză sau vieneză ale operei lui Mozart și în ce mod sunt păstrate porțiunile narative ale operei – ca recitativ *secco*, recitativ acompaniat sau dialog vorbit.⁷⁵

De o deosebită importanță și fecunditate se dovedește a fi modul în care aceste două concepte, *Wirkung* și *Rezeption*, ajung să interacționeze, iar această stare de lucruri determină inevitabil formularea unui nou set de întrebări:

⁷² Everist face referire la traducerea engleză a cărții lui Carl Dahlhaus, intitulată *Grundlagen der Musikgeschichte* (Köln, 1977), cu titlul *Foundations of Music History*, Cambridge, Press Syndicate of University of Cambridge, 1983, p. 155.

⁷³ Everist, „Reception Theories, Canonic Discourses, and Musical Value”, p. 379 (trad. n.).

⁷⁴ *Ibid.*, p. 379-380.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 380.

Ce anume a fost *Don Giovanni* cunoscut de Berlioz și Gounod atunci când ei și-au scris relatările? A fost Mozart pe care ei l-au știut asemănător cu al nostru sau cu Mozart însuși? Cum ar trebui acest fapt să afecteze modul în care noi evaluăm lectura lor a lucrării?⁷⁶

Pasul următor, inevitabil în succesiunea logică a unor argumente legitimizează care decurg din relaționarea *receptării* și *efectului*, este făcut prin raportarea acestora la problema valorii, în vederea constituirii unei imagini dinamice despre edificarea canonului însuși. În ce mod evaluează compozitorul însuși valoarea propriei lucrări? Cum influențează această evaluare poziționarea valorică a lucrării în percepția criticii și publicului contemporan compozitorului? Care sunt influențele evaluărilor multiple asupra evaluării formulate, de exemplu, de alți compozitori contemporani și în ce mod această imagine determină realizarea unor comparații care, la rândul lor, duc la luarea anumitor decizii în ceea ce privește propriile lor lucrări? Cum evoluează imaginea evaluativă a unei lucrări muzicale pornind de la opinia inițială a compozitorului și terminând cu cea existentă în percepția contemporană a criticilor și a publicului receptor? Care factori evolutiv-istorici determină fluctuația imaginii valorice a lucrării muzicale în ierarhia canonică a mai multor perioade istorice?

Mark Everist exemplifică această situație prin Cvintetul pentru suflători și pian K.V. 452 și prin atitudinea superlativă a lui Mozart față de propria lui lucrare, formulată în scrisoarea din 10 aprilie 1784: „Eu însumi consider această lucrare drept cea mai bună din câte am compus vreodată”.⁷⁷ Însă, consemnează muzicologul britanic, această judecată nu a fost împărtășită de toți participanții la evaluarea lucrării din 1784 și până în prezent. În critica secolului al XX-lea, lucrarea s-a descurcat mai degrabă prost, deși a fost câștigat un prestigiu relativ prin intermediul înregistrărilor. În catalogul *Gramophone Classical Catalogue*, numărul de înregistrări ale Cvintetului pentru suflători și pian K.V. 452 cel puțin egalează numărul înregistrărilor cu două concerte pentru pian și orchestră. Acest exemplu nu este singurul care ilustrează intrarea, persistența sau ieșirea din canon drept un proces care se desfășoară în virtutea unei constante negocieri reevaluative.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 380.

⁷⁷ Emily Anderson (ed. și trad.), *The Letters of Mozart and his Family*, London-New York: MacMillan/Norton, 1985, p. 873, *apud* Everist, „Reception Theories, Canonic Discourses and Musical Value”, p. 394.

Următorul exemplu îl reprezintă ascensiunea canonică a creației lui Hector Berlioz în anii '60 ai secolului al XX-lea. Totul începe cu cel puțin trei evenimente care determină reînvierea interesului pentru viața și opera compozitorului francez: publicarea a două volume sub titlul *Berlioz and the Romantic Century* (Boston: Little, Brown and Company/An Atlantic Monthly Press Book, 1950), avându-l ca autor pe istoricul american de origine franceză Jacques Barzun (1907-2012); prima publicare a *Buletinului Societății Berlioz*, în 1952; și montarea, în 1957, a operei *Troienii* la Covent Garden. În continuare, după cum consemnează Mark Everist, două evenimente majore au contribuit la poziționarea fermă a muzicii lui Berlioz în canoanele școlar și interpretativ în următorul deceniu: întemeierea în 1965 a *New Berlioz Edition* și începutul unei serii de înregistrări a muzicii lui Berlioz realizate de dirijorul Colin Davis.

Între 1960 și 1969, Davis a înregistrat toate lucrările reprezentative ale compozitorului, incluzând *Béatrice et Benedict* și *Les Troyens*; doar *Benvenuto Cellini* fiind omisă. [...] Comparăția între statutul muzicii lui Berlioz în anii 1945 și 1995 relevă o coplesitoare creștere în mai multe arii de activitate muzicală: interpretare, înregistrări și acțiuni științifice.⁷⁸

Al treilea exemplu îl constituie cele două opere ale lui Gioacchino Rossini, *Bărbierul din Sevilla* (1816) și *Wilhelm Tell* (1829), a căror pondere în cercetarea științifică era totalmente neglijabilă înainte de sfârșitul anilor '60 ai secolului trecut. Însă, odată cu intervenția muzicologului american Philip Gossett (n. 1941) ca editor-șef, situația suportă o transformare spectaculoasă, datorată în mare măsură începutului publicării ediției critice a operei lui Rossini⁷⁹ și, în același timp, montărilor de spectacole de operă cu lucrările lui în toată Europa și America de Nord. Amândouă activitățile, editarea operei complete și montările scenice, au înrăurit receptarea în vederea restaurării statutului canonic al operei lui Rossini. Nu în ultimul rând, interesul pentru muzica lui Rossini a fost incitat și de Richard Osborne, autor al unei voluminoase monografii *Rossini* (New York: Oxford University Press, 2007). În concepția lui Osborne, statutul canonic pe care îl deține creația lui Rossini este consecința unei contextualizări comparative cu alți

⁷⁸ Everist, „Reception Theories, Canonic Discourses, and Musical Value”, p. 398 (trad. n.).

⁷⁹ *The Works of Gioachino Rossini*, Bärenreiter Verlag, Kassel: 2007.

doi contemporani, Luigi Mosca (1775-1824) și Francesco Morlacchi (1784-1841). Această relaționare este realizată prin comparația operelor cu subiecte similare scrise de Rossini și de ceilalți doi compozitori: *L'italiana in Algeri* (Rossini – 1813, Mosca – 1808) și *Il barbiere di Siviglia* (Rossini – 1816, Morlacchi – 1816). Reușita lui Rossini și eșecul lui Morlacchi, amândoi cu câte o operă cu același subiect, se datorează, în opinia lui Osborne, unei sume de decizii și conjuncturi care până la urmă au favorizat dobândirea statutului canonic de către Rossini. Diferența decisivă poate fi evaluată pornind de la cel puțin trei situații: montarea operei lui Rossini la Teatro Argentina din Roma, pe când opera lui Morlacchi – la Opera Italiană din Dresda (unde compozitorul devine capelmaistru în 1811); Rossini compune muzica pentru un libret rescris de scriitorul și libretistul Cesare Sterbini (1784-1831), pe când Morlacchi folosește libretul scris de Giuseppe Petrosellini pentru Giovanni Paisiello (1740-1816) în 1782. Cât de mult a contat, se întreabă în final Mark Everist, că Rossini a scris pentru cultura operistică italiană, pe când Morlacchi a lucrat în ambientul culturii germane în plină reformulare romantică, fiind coleg la Opera din Dresda cu C. M. von Weber (director al acestei instituții din 1817)?

Toate aceste trei exemple scot în evidență ceea ce Barbara Herrnstein Smith numește prin sintagma „contingența valorii” (*contingency of value*), care, în acord cu teoria receptării mai degrabă decât cu alte tipologii canonice, definește formarea și evoluția nu atât a canonului în sine, cât a statutului canonic pe care o lucrare îl poate dobândi sau pierde. Acest accent pus pe *canonicitate* doar ca o calitate însoțitoare, chiar dacă determinantă valoric, și *eventuală-contingentă*, și nu transcendentă, a unei opere de artă (muzicală, literară etc.), constituie, în opinia noastră, cea mai eficientă modalitate de reprezentare a canonului nu atât drept categorie, idee, concept sau fenomen, cât mai degrabă ca o calitate însoțitoare și un criteriu relevant în înțelegerea modului în care valoarea însăși a unei opere muzicale este edificată prin convergența unei apreciable sume de factori extrinseci. Altfel spus, valoarea extrinsecă a unei lucrări muzicale este o abstracțiune și doar contextualizarea evolutivă, ca test al compatibilității cu alteritatea mai multor perioade istorice succesive, subliniază, până la urmă, imaginea valorică a lucrării în cauză, dar și contribuie într-un mod activ la realizarea potențialului pe care aceasta îl deține.

Carl Dahlhaus: canonul muzicii și metoda relativismului dialectic

În concepția muzicologului german, termenul *canon* este un instrument de lucru pe care el îl utilizează într-un dublu sens: fie ca pe un concept în sine, mizând pe esențialitatea izolată de context a obiectului de studiu (sensul estetic), fie ca pe o entitate încadrată într-un ansamblu (istoric sau tipologic) mult mai complex, definibilă prin interacțiunea activă cu toate elementele înconjurătoare.⁸⁰ Ambele percepții funcționează în sincronie, chiar dacă aceste două metodologii aparent se exclud prin rațiunile lor constitutive, prima, cea estetică, articulând o funcție normativă, pe când a doua, cea istorică, una descriptivă.

Un exemplu grăitor în contextul dialecticii estetic-istorice îl constituie cazul cantatelor lui Bach, pe care Dahlhaus îl consideră edificator:

Spre exemplu, s-ar putea comenta cu dificultate asupra impactului istoric al cantatelor lui Bach – spre deosebire de *Clavecinul bine temperat*; iar dacă noi suntem convinși că este vorba despre capodopere, o facem nu atât în virtutea importanței lor istorice, care este limitată – până la punctul la care s-ar putea vorbi despre o fundătură –, cât ca urmare a unei judecăți estetice și muzicale imanente.⁸¹

Precum și invers, valoarea celor cincizeci și opt de simfonii ale lui Jan Václav Antonin Stamitz (1717-1757) rezidă mai degrabă în natura impactului lor istoric, de tranziție de la baroc la clasicism, decât ca valoare estetică în sine la nivelul inventivității armonice-tonale sau al originalității formei. Același lucru s-ar putea afirma și despre creația lui Arnold Schönberg (1874-1951), care poate fi considerată dătătoare de impuls și energie pentru modernismul muzical și poate fi privită ca un nou canon al gândirii structurale moderniste, însă fără a constitui un canon interpretativ comparabil cu cel al unor compozitori precum Bach, Chopin, Ceaikovski, Bruckner, Mahler sau Șostakovici.

⁸⁰ Carl Dahlhaus, *Fondements de l'histoire de la musique*, (prezentarea și traducerea din germană de Marie-Hélène Benoit-Otis), Paris: Actes Sud/Cité de la musique, 2013, capitolul „Le Jugement de valeur: objet ou prémisses de l'étude historique?”, p. 142 *sqq.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 150 (trad. n.).

Recomandarea nedeclarată, însă insistentă, a lui Dahlhaus, exemplificată chiar prin tehnica de construire a propriilor lui deducții, este de a folosi cele două metodologii într-un mod relaționat. Înaintarea analitică va urma concomitent ambele căi, acestea potențându-se reciproc, doar astfel devenind posibil echilibrul – necesar raportării la fenomene eterogene – și obiectivitatea, ca garant al veridicității. Este vorba nu atât despre o obiectivitate certă a răspunsurilor obținute, cât despre un grad al acesteia, adică „un grad de validitate intersubiectivă și de relevanță în raport cu obiectul”.⁸² Totodată, este vorba despre evitarea dihotomiilor rigide, recomandabilă fiind sesizarea dialecticii pe care o presupun aceste fapte în articularea și interacțiunea lor.

Drept urmare vor putea fi evitate fie partizanatul (chiar și involuntar, prin ignoranță) și judecățile părtinitoare, fie concluziile eronate și, drept consecință, imaginile distorsionate ale faptelor, lucrărilor și documentelor analizate. Pentru discursul asupra istoriei (în special asupra istoriei muzicii) marele riscuri le reprezintă atitudinea totalizatoare, cu efecte de excludere a detaliilor hotărâtoare, și pretenția de valoare absolută a constatărilor. Altfel spus, dubla metodologie, dialectică și astfel aparent relativistă a lui Dahlhaus, este una anti-metanarativă.

Tocmai această atitudine neliniară diferențiază gândirea lui Dahlhaus de abordările lui Kerman, Weber și Everist. În cazul celui dintâi este vorba despre formularea unor concluzii obținute printr-o susținută evaluare comparativă, una prin definiție interactivă, caracterizată de pendularea controlată și critică între cele două metodologii, asigurând o necesară distanță față de fenomenele studiate. În cazul celorlalți, este vorba despre miza care se pune fie pe o atitudine evaluativ-speculativă implicată polemic (Kerman), fie pe construcții narative de tip evaluativ-descriptiv (Weber și Everist).

Dublul standard analitic pe care îl propune Carl Dahlhaus – de esență și de ansamblu – derutează prin paradoxul a două puncte de vedere diametral opuse. Pentru înțelegere, ar fi utilă efectuarea unei comparații între două tipologii de discursuri referitoare la conceptul de canon – unul liniar, afirmativ (monosemantic) și totalizator, celălalt (bi- sau chiar plurisemantic), acesta din urmă fiind modelul lui Dahlhaus:

⁸² *Ibid.*, p. 145 (trad. n.).

Un „canon” este o măsură normativă. Termenul derivă din limba greacă și înseamnă o tijă dreaptă sau un băț de măsurare: de aici și semnificația de standard sau set de instrucțiuni. Un canon este ceea ce oamenii crediți cu autoritate folosesc pentru a indica celor ce sunt sub controlul lor ceea ce trebuie să facă. Sunt considerate a fi canon lucrările muzicale al căror subiect inițial este apoi preluat succesiv prin imitație strictă în alte secțiuni constitutive. Ceea ce fac canoanele pentru oameni este ceea ce fac tunurile pentru proiectile și canioanele pentru râuri: le direcționează pe o traiectorie bine definită și ordonată. Obediența ecleziastică este o chestiune de drept canonic; scripturile sacre ale credinței cuprind un canon; clericii rezidenți la o catedrală, viețile lor ordonate prin canioanele juridice ale Bisericii, sunt ele însele numite canioane. În ceea ce privește învățarea la catedră, fundamentele cunoașterii pot fi considerate adevăruri canonice, iar facultățile la care se învață asemenea adevăruri le pot considera drept canioanele lor.⁸³

Imaginile implicate în tipul de discurs linier sunt extrem de clare – tijă dreaptă, băț de măsurare, țeava de tun, albia unui canion și cadența intrărilor imitative canonice, sau, în contextul relațiilor sociale – instrument de coerciție, obediența ecleziastică și adevărurile tari academice.

Atitudinea lui Dahlhaus este una complet diferită. Chiar în fraza de deschidere a secțiunii de text dedicată canonului muzical, el își declară nucleul concepției analitice:

Noțiunea de canon muzical nu este, totuși, lipsită de ambiguități. Pentru a evita confuzia și a nu deveni victime ale unor raționamente greșite, este necesar – ca să folosim o formulă – să se facă diferența între canonul ca alegere și canonul pornind de la care sunt făcute alegerile.⁸⁴

Cuvântul-cheie al citatului de mai sus este *alegere*, unul deloc surprinzător în cazul conceptului de canon muzical, deoarece în profunzimea constituirii lui interioare acesta decurge dintr-o atitudine coercitivă și presupune o selecție cu sensul de privilegiere și, în fapt, de excludere, indiferent care ar fi argumentele doveditoare sau justificative:

Pot fi la fel de multe modele ale realității, la fel de multe cadre de interpretare și perspective intelectuale, câți oameni există pentru a le inventa, dar nu mai mult de una dintre ele este „privilegiată”. Doar o reprezentare a realității o poate oglindi cu exactitate. Este aceasta reprezentarea

⁸³ George Allan, *Higher Education in the Making: Pragmatism, Whitehead and the Canon*, Albany: State University of New York Press, 2004, p. 21-22 (trad. n.).

⁸⁴ Dahlhaus, *op. cit.*, p. 142 (trad. n.).

lui Aristotel, a lui Galileo sau a lui Einstein? Cel puțin două dintre acestea sunt într-un mod cert greșite: inadecvate, supraevaluate, parohiale. Poate toate trei. Poate fi salutabil faptul că nicio ființă umană încă nu a venit cu cea mai exactă imagine a lucrurilor și nici nu va veni vreodată. Însă existența unui fundament obiectiv al cunoașterii rămâne ca ideal, ca normă, prin care ceea ce este viciat poate fi recunoscut ca atare și fără de care însăși noțiunea de defect nu ar putea fi nici măcar gândită.⁸⁵

Ca „replică” la acest citat, Dahlhaus aduce două idei complementare. Prima se referă la o expresie slabă, în sens științific, „atracție față de” ca factor determinant în realizarea selecțiilor privilegiate. A doua, care deturneză complet sensul tare al citatului de mai sus, constă nu în focalizarea pe „punctiformitatea” unei personalități referențiale, ca exponent al unui adevăr universal și absolut, ci pe imaginea de șir referențial, fiecare cu „fragmentul” lui de adevăr relativ:

Indubitabil, faptul că numeroși istorici ai muzicii se simt mai puțin atrași de Händel, Haydn, Mendelssohn sau Stravinski decât de Bach, Beethoven, Schumann sau Schönberg, influențează, negreșit, alegerea subiectelor de investigare sau se manifestă în judecățile estetice care transpar în scrierile lor, însă acest fapt nu schimbă mare lucru în ceea ce privește canonul de la care ei pornesc pentru a scrie istoria muzicii, chiar dacă nu le place de Händel sau Stravinski.⁸⁶

Cercetătorul, savantul și istoricul se situează astfel între două canoane: cel pe care îl aleg într-o ordine subiectivă, estetică și un al doilea canon, cel obiectiv, istoric, care-i premerge persoanei, sau, cu alte cuvinte, canonul în al cărui tipar cercetătorul, savantul și istoricul se nasc și se formează. Acest al doilea canon le ghidează „afinitățile elective”, orientându-le spre obiective valorice deja predeterminate. Iluzia adevărului științific este generată prin negocierea între cele două canoane – cel interior (estetic), ales, și cel dinafară (istoric), deja existent, de la care se face alegerea, și astfel acest adevăr își găsește fundamentarea pornind de la două premise „slabe”⁸⁷, singurele care stau la dispoziția unui istoric.

⁸⁵ Allan, *op. cit.*, p. 17-18 (trad. n.).

⁸⁶ Dahlhaus, *op. cit.*, p. 142.

⁸⁷ Pretinsa „slăbiciune” a celor două criterii este doar una aparentă, deoarece, în intimitatea alcătuirii și funcționării lor, acestea nu sunt altceva decât analogii ale celor două imagini kantiene ale sublimului: „Două lucruri umplu mintea de o veșnic înnoită și sporită admirație și venerație, cu cât mai adesea

Termenii și categoriile prin care Dahlhaus descrie procesul edificării unei imagini canonice sunt astfel organizate în două grupuri conceptuale, a căror funcție, pe lângă una proprie, de substanță estetică sau istorică, este și una de criteriu evaluativ, focalizat pe „comportamentul” celui alt grup conceptual. Într-un al doilea sens, conținuturile fiecărui grup pot fi realizate ca identitate și potențial de articulare semantică doar prin intermediul celui alt grup. Aceasta deoarece fiecare grup se raportează la celălalt în analogie cu imaginea binomului *mediu-mijloace*. Astfel, grupul categoriilor estetice, în calitatea lor de *mijloace*, poate fi articulat doar prin intermediul categoriilor istorice, acestea din urmă fiind pentru primele un *mediu* de aplicare (câmp), precum și invers, conturul și configurația specifice ale câmpului istoric ca *mediu* (habitat) determină o anumită imagine, componentă și identitate a grupului de *mijloace* estetice. Chiar dacă în acest context funcționează legea implacabilă a selecției, aceasta ar trebui înțeleasă biunivoc, ca stabilire a unui racord între categoriile celor două grupuri. Iar Dahlhaus observă că

ar fi excesiv și abstract, în sensul negativ al termenilor, de a intenționa stabilirea unei distincții radicale între criteriile estetice și criteriile istorice. Căci, pe de o parte, mai multe categorii estetice implică aspecte istorice: astfel, se poate, desigur, afirma că implicarea în teoria artei a noțiunilor de noutate și originalitate sau epigonism și trivialitate rezidă într-o transformare a judecății istorice într-o judecată estetică; postulatul originalității reprezintă un semn distinctiv al unei estetici într-o perioadă a conștiinței istorice. Pe de altă parte, la fel de bine judecățile estetice ele însele, ca și criteriile pe care acestea sunt fondate, sunt supuse transformărilor istorice: a vorbi despre epigonism în muzica secolului al XVI-lea ar fi un anacronism puternic contestabil, chiar dacă producția motetelor de la sfârșitul aceluși secol încită la a o face.⁸⁸

Spre deosebire de criteriul estetic, unde categoriile sunt diferențiate într-un mod destul de clar – noutate versus epigonism, frumos, sublim ș.a. –, structurarea criteriului sau câmpului istoric este ceva mai complexă. Dahlhaus diferențiază aici doi constanți importanți:

și mai străduitor se îndreaptă reflecția asupra lor: cerul înstelat deasupra mea și legea morală în mine”. Immanuel Kant, *Critica rațiunii practice*, București: Paideia, 2003, p. 159.

⁸⁸ Dahlhaus, *op. cit.*, p. 146.

Noțiunea domeniului istoric este, totuși, ambiguă și se pretează la un echivoc în măsura în care vizează, pe de o parte, un impact în timp și spațiu, care este posibil de măsurat sau, cel puțin, de evaluat și, pe de altă parte, un proces prin care unor numeroase lucrări (sau fapte istorice) le este atribuită o importanță simptomatică în cadrul unui context structural sau al unui „idealtipe”⁸⁹ elaborat de către istoric.

Sunt diferențiate astfel două fenomene net distincte: în primul rând unul de *impact* determinant, fenomen obiectiv și observabil, spre exemplu, în cazul simfoniilor a III-a, a V-a și a IX-a de Beethoven, a Simfoniei *Fantastica* de Berlioz, a tetralogiei *Inelul nibelungilor* de Wagner; în al doilea rând, fenomenul de *symptom* al unei stări de lucruri emergente cum ar fi, de pildă, frecvența crescândă a utilizării citatului în lucrările compozitorilor avangardiști, spre sfârșitul anilor '50 și începutul anilor '60 ai secolului al XX-lea, ca semn al unei mutații iminente înspre postmodernism; la fel, emergența genului de operă (barocă) în creația lui Monteverdi poate fi evaluată, pe de o parte, prin activitatea *symptomatică* a Cameratei Florentine, iar pe de altă parte, prin specificul constituirii structurale și expresive, *symptomatice*, a genului de madrigal dramatic, cu secțiuni monodice acompaniate ca premoniție a genului de arie, începând cu al cincilea și al șaselea volum de madrigale monteverdiane. Primul, impactul, se impune ca o certitudine atât în sensul succesului imediat al unei lucrări interpretate, cât și ca importanță determinantă pentru incitarea unei tendințe împărtășite, pe când cel de-al doilea rămâne la latitudinea istoricului de a pune accentul fie pe utilizarea unor *mijloace* postmoderne, fie pe calitatea estetică modernistă a *mediului* în care cele dintâi deja se manifestă.

În opinia lui Dahlhaus, un al treilea criteriu în construirea canonului, după cel estetic și cel istoric, rezidă în interacțiunea dialectică între două aspecte, ca și în cazul celor caracterizate prin noțiunile de *clasic* și *clasicism*. Cu alte cuvinte, „la origini canonul nu aparține unei conștiințe istorice, ci unei conștiințe pre-istorice (*vorhistorisch*)”.⁹⁰

O primă interpretare a acestei aserțiuni se referă la faptul că ideea și conceptul de canon preexistă inventării istoriei ca știință și

⁸⁹ Termenul aparține sociologului german Max Weber (1864-1920) și rezidă în ideea că evoluția științei depinde într-o mare măsură de capacitatea de a elabora abstracțiuni și de a opera cu acestea.

⁹⁰ Dahlhaus, *op. cit.*, p. 147.

disciplină academică, ambele formulate începând cu Iluminismul secolului al XVIII-lea.

Aceasta semnifică nimic altceva decât că (structura de) canon era deja stabilită atunci când istoricii au început să reflecteze la importanța ei ca schelet al istoriei muzicii și să identifice problemele existente în relația între judecățile estetice pe care le implică și funcția istoriografică presupusă pentru a o umple.⁹¹

A doua interpretare se referă la inventarea propriu-zisă a conceptului de canon.

În spiritul secolului al XIX-lea, epoca în care s-a format canonul, „clasicismul” compozitorilor ale căror opere constituie cadrul istoriei muzicii – Palestrina, Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart și Beethoven – nu rezidă doar în valoarea estetică atribuită operei acestora.⁹²

Sigur că Palestrina, Bach, Händel, Gluck reprezintă nume incluse ulterior în canon, pe când canonul propriu-zis a fost inventat pornind de la fondatorii tradiției clasice vieneze – Haydn, Mozart și Beethoven. Aparținând gândirii romantice, conceptul de canon este aplicat în mod retrospectiv, prin substituirea termenilor, unei tradiții preexistente, ajungându-se astfel la omnisciența unei conștiințe canonice existente pe întreaga desfășurare a istoriei muzicii europene. Aparent, termeni precum *normă*, *tradiție*, *canon* nu ar avea nimic în comun decât niște ecouri sinonimice venite din istoria constituirii lor etimologice comune. Însă în procesul de construire a canonului, de o importanță hotărâtoare a fost procedura prin care termenul de *normă*, cu ecouri în termeni precum *etalon* sau *model*, a fost atașat de termenul *tradiție*, cu ecouri în termeni ca *exemplaritate*, *referențial*, *sacru* sau *atemporal*. Începând cu secolul al XIX-lea romantic, canonul se edifică în imaginea unei tradiții, transmisibile cu toate ecourile valorizante aferente.

Așa cum observă Dahlhaus,

un clasic era întotdeauna un autor-model, *classicus auctor* al unui gen muzical bine precizat (în aceeași manieră în care, în domeniul poeziei, Sofocle era clasicul tragediei și Homer clasicul epopeii). A afirma că Palestrina ar putea fi reprezentat ca un clasic al muzicii bisericii catolice, Bach ca unul al muzicii protestante, Händel – al oratoriului, Gluck – al operei serioase, Mozart – al operei buffe, Haydn – al cvartetului de corzi și

⁹¹ *Ibid.*, p. 147.

⁹² *Ibid.*

Beethoven – al simfoniei constituia la un moment dat o judecată estetică-normativă și istorică-descriptivă: conform concepțiilor secolului al XIX-lea, elaborarea unui gen muzical putea fi efectuată doar pornind de la un model și faptele izolate nu puteau fi reunite într-o istorie narativă decât pe baza unor norme generice manifestate în lucrări considerate drept paradigmatiche.⁹³

Termenul *clasicism* are astfel o triplă semnificație: (1) de origine normativă a unui traseu temporal mai mult sau mai puțin îndelungat, (2) de recurență referențială pentru etapele istorice următoare și (3) de moștenire din care se hrănește istoria muzicii. În acest context, numele de compozitori reprezintă doar figura de *aparținători* ai unor lucrări care domină trecutul și determină imaginea canonică a acestuia, iar canonul este construit pornind de la o selecție *repertorială*, pentru ca ulterior imaginea să fie completată prin stabilirea de legături între lucrările considerate drept importante și prezentată drept una obiectivă și legitimă în sens original. La rândul ei, selecția operelor importante, ca metodă, este înfăptuită prin reconstruirea „raportului de valori” structurat dintr-o serie de *evaluări*, pe baza cărora lucrările muzicale au putut fi selectate și incluse pe listele canonice în calitatea lor de lucrări importante. Mai mult, chiar conținutul evaluărilor reprezintă corpul tradiției care poate fi considerată o sumă sintetică a judecăților emise și consfințite printr-un consens la nivelul patronatului sau al teoreticienilor și practicienilor muzicii.

În concluzie, „canonul pe care istoria muzicii îl ia drept punct de plecare este dat prin tradiție: istoricii nu îl construiesc, ci îl «descoperă» (*vorfindet*)”, iar scrierile și rescrierile istoriei nu sunt altceva decât „rapoarte asupra valorii” repertoriilor selectate fie în accepția lor estetică, în calitatea lor de *operă*, fie în cea istorică, în calitatea lor de *document*.

Fără a-și încălca frontierele, istoria poate să se transforme într-o critică a tradiției în măsura în care istoricul poate modifica un canon al normelor estetice nu doar propunând niște norme alternative, ci de asemenea identificând fapte istorice care contravin sau slăbesc premisele pe care este fondat un canon. Istoria transformă tradiția pe care ea se bazează.⁹⁴

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*, p. 151.

Ecuația demistificării.

Marcia J. Citron și căutarea unui canon feminin.

Bernard Knox și abrevierea ODWEM

Un titlu precum *Gender and the Musical Canon* [Genul și cano-nul muzical] este în sine un nucleu ideatic fecund și complex. La o primă abordare, raportarea sintagmei *musical canon* la termenul *gender* (gen) apare ca o problematizare suplimentară și, poate, chiar redundantă în limitele unui câmp tematic suficient de bine consolidat, cel puțin la nivelul modului de practică istorică a canonului. Definițiile și metodologia acestei practici sunt deja de mult timp părți integrate ale tradiției muzicii europene, iar ultimele două secole de gândire muzicală, cel puțin pe continentul european, oferă un șir impresionant de modele referențiale pentru ca aplicarea unei chei de lectură a canonului prin termenul *gender* să nu promită, aparent, mare lucru.

La o abordare aprofundată însă, folosirea termenului *gender* ca un criteriu discriminativ atât între identitățile fiziologice masculină și feminină, cât și, mai ales, între aceste două tipologii văzute ca identități caracterologice, relevă un dezechilibru flagrant, articulat ca defavorizare vizibilă în ceea ce privește participarea femeilor la formarea canonului artistic și în special a celui muzical. Griselda Pollock denunță totala asimetrie de gen (a participării sexelor) în interiorul canonului, ceea ce determină o legitimă interogație de substanță feministă asupra istoriei artei în general. Lista canonică se dovedește a fi una formată exclusiv din nume de bărbați, iar dacă încercăm să invocăm măcar un singur nume celebru de muzician-femeie, spre exemplu pe Clara Schumann, nu poate fi vorba despre un statut canonic comparabil cu acela pe care îl deține soțul ei, Robert Schumann.

Aceasta este tema monografiei *Gender and the musical canon*⁹⁵, opera profesoarei americane Marcia J. Citron (n. 1945). Atrage atenția anul publicării volumului, 1993, care constituie începutul ultimei etape a postmodernismului și al celui de-al treilea val al mișcării feministe mondiale.

Chiar prima propoziție din prima pagină a Introducerii îi este dedicată, fapt semnificativ, lui Joseph Kerman: „În timp ce

⁹⁵ Marcia J. Citron, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge-New York-Melbourne: CUP Archive, 1993.

canonicitatea a fost mult timp un concept important în literatură, aceasta este un relativ nou-venit în muzicologie. Eseul lui Joseph Kerman din 1983, «A Few Canonic Variations», a fost una dintre primele explorări semnificative ale canonicității muzicale”.⁹⁶ Citarea acestui eseu în termeni aproximativ asemănători și de către William Weber, împreună cu Mark Everist, sau includerea textului în volumul *Canons* (1984, ed. Robert von Hallberg), singurul titlu referitor la muzică într-o antologie dedicată integral problemelor literare, determină considerarea acestui reper cronologic, anul 1983, drept un început al explorărilor active ale problemelor canonice în muzicologie. După cinci ani de la publicarea eseului lui Kerman, Marcia J. Citron își prezintă lucrarea intitulată „Gender, professionalism, and the musical canon” la ședința anuală a Societății Americane de Muzicologie, lucrare care, putem presupune, a reprezentat baza conceptuală pentru monografia publicată în 1993. În opinia profesoarei americane, acest tip de cercetare

oferă un cadru pentru formularea întrebărilor referitoare la ipotezele fundamentale, la valori și paradigme în muzică. Deschide posibilități pentru schimbare. Studiul canonicității deține un potențial atât pentru a demistifica conceptul, cât și pentru a face loc modelelor istoriografice alternative.⁹⁷

Despre ce demistificare este vorba? Pe cine reprezintă, de fapt, canonul muzical și ale cui sunt valorile canonizate? Dacă este vorba despre canon în calitatea lui de repertoriu al modelelor valorice instituite drept fundamentale pentru o anumită cultură, interesează metodologia și criteriile selecției operate, deoarece trebuie să presupunem că au existat una sau mai multe etape de confirmare consensuală a statutului exclusiv pe care îl atinge o operă (o carte, un tablou, o lucrare muzicală). Doar canonul tradiției muzicale occidentale ajunge să fie implementat pretutindeni ca imagine a unei superiorități culturale. Canoanele culturilor muzicale indiene, japoneze, chineze sau africane nu pot fi considerate concurente ale canonului muzical european, fiind vorba în fapt despre supremația unei civilizații postindustriale față de civilizațiile mai mult tradiționaliste ale Asiei Orientale sau chiar tribale, în anumite cazuri, ale țărilor africane.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 1.

⁹⁷ *Ibid.*

În al doilea rând, trebuie chestionată identitatea persoanei sau persoanelor care decid admiterea, omiterea, ignorarea sau excluderea unui pretendent la mult râvnitul statut canonic. În interiorul culturii europene se poate vorbi despre forme de putere instituționalizată, precum Biserica și regalitatea sau forme ulterioare de organizare socială de substanță democratică sau totalitară, însă nu putem imagina o participare egală a femeii la controlul, articularea și distribuirea puterii, ceea ce semnifică de fapt imposibilitatea unui acces pe lista canonică.

În al treilea rând, trebuie să ne întrebăm asupra identității autorilor și a lucrărilor selectate, urmărind, poate, nu atât clarificarea imaginii valorice intrinsece a artefactelor, cât mai degrabă modul prin care acestea sunt implicate într-un proces mai larg numit propagandă, cu trimitere implicită la identitatea organizatorilor, susținătorilor și beneficiarilor. Aici fiind vorba despre artiștii înșiși și despre lucrările lor, trebuie să constatăm o situație similară – preponderența copleșitoare a bărbaților și completarea exclusivă a listelor canonice cu nume de bărbați și cu titluri de lucrări produse de bărbați.

Limitându-ne doar la gândirea muzicală a secolului al XIX-lea, putem configura o imagine urmând cel puțin patru criterii de apartenență: de gen, geografică, de rasă și de clasă. De exemplu, în arta muzicală a secolului romantic, este vorba, în exclusivitate, despre bărbați europeni albi, reprezentanți ai clasei de mijloc.

După cum consemnează Mark Everist

critica de orientare conservatoare contemplă canonul și îi privește conținuturile ca lucrări care au dat formă culturii noastre, care au rezistat pe parcursul istoriei și care dețin un mesaj ce transcende circumstanțele istorice. [...] Critica liberală acuză canonul pentru deținerea unui statut autoritar și chiar coercitiv.⁹⁸

Muzicologul englez situează cu fermitate răspunsul Marciei Citron în tabăra liberală, asociind-o procesului cunoscut în domeniul umanioarelor ca *Opening up the Canon* („deschiderea canonului”):

În muzica serioasă și de operă a Europei de Vest, aceasta [orientarea liberală – *n.n.*] este astăzi în cel mai clar mod asociată cu lucrările compozitoarelor-femei, iar *Gender and the Musical Canon* al Marciei Citron reprezintă cel mai recent caz relevant.⁹⁹

⁹⁸ Everist, „Reception Theories, Canonic Discourses, and Musical Value”, p. 389.

⁹⁹ *Ibid.*

Excluderea femeilor de la formarea canonului, a reprezentanților altor culturi decât cea europeană, a membrilor altor rase decât cea albă și a membrilor altor clase decât cea burgheză o putem percepe ca fiind un fenomen normal într-o Europă patriarhală, epicentru al unui sistem colonial mondial, riguros ierarhizat pe criteriul accesului la putere financiară, administrativă, politică, militară etc. Este vorba despre ceea ce se numește „tradiția occidentală” (*Western tradition*), depozitară a unor valori culturale superioare.

Configurația metodologică și structurală, precum și conținuturile canonului se prezintă ca o sumă sintetică a tuturor stărilor existenței sociale, caracteristică, de exemplu, culturii europene a secolului al XIX-lea. În opinia Griseldei Pollock, în această imagine își găsesc o confirmare legitimă criticile feministe referitoare la *Povestea artei* (*Story of Art*) de Ernst Gombrich (1909-2001) și la *Istoria artei* (*History of Art*) de Horst Waldemar Janson (1913-1982), nemaivorbind despre *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* (1550), aparținând lui Giorgio Vasari (1511-1574), lucrări în care nu este inclusă nici măcar o singură femeie artist. Este relevantă următoarea concluzie:

Am folosit excluderea aparentă a femeilor ca artiști pentru a releva modul în care, structural, discursul istoriei falocentrice a artei se bazează pe categoria unei feminități negate în scopul de a asigura supremația masculinității în sfera creativității.¹⁰⁰

Marcia J. Citron exemplifică această situație prin absența nemotivată a femeilor compozitori din marile antologii de istoria muzicii, care, în opinia cercetătoarei americane, sunt un „barometru al culturii canonice”. În *Norton Anthology of Western Music* (New York, 1988), care însoțește a patra ediție a celebrei *A History of Western Music* de Grout-Palisca, apare doar o piesă, în genul *canzo* (*canzona*) occitană, compusă de o femeie. În antologia *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe* (1984) de Leon Plantinga, apar doar trei femei: Fanny Hensel, Clara Schuman și Corona Schröter. În a treia și a patra ediție a antologiei *The Norton Scores* (1977, 1984) sunt incluse două părți diferite (în fiecare ediție) din *Cvartetul de coarde* (1931) de Ruth Crawford-Seeger. Ceva mai generos se prezintă următoarele două titluri: *The Development*

¹⁰⁰ Pollock, *Differencing the Canon*, p. 5 (trad. n.).

of *Western Music: A History* (Dubuque, Iowa, 1990) de K. Marie Stolba, în care apar Hildegard von Bingen, Clara Schumann și Ruth Crawford-Seeger, dar și mai puțin cunoscutele Barbara Strozzi și Alma Mahler, iar *The Musical Art: An Introduction to Western Music* (Belmont, California, 1991) alocă un spațiu analitic mai extins pentru Clara Schumann și Ellen Taaffe Zwilich.¹⁰¹

Dincolo de constatările făcute pe baza listelor canonice în calitatea lor de „letopiseșuri” ale excluderii și dominării masculine, este de presupus că această imagine a dezechilibrului și asimetriei în favoarea unei culturi falocratice ar trebui să fie vizibilă încă de la nivelul concepției estetice, de la structurarea conceptuală a unei lucrări muzicale sau din opțiunile pentru anumite genuri în defavoarea altora. În opinia Marciei Citron, dovada rezidă în conceptul și fenomenul muzicii pure sau absolute, ipostaziate prin intermediul formei de sonată, care e și o formă de codare a experienței relaționale între bărbați și femei, ca simboluri ale tipului de socializare, sau, în termenii noștri, o formă tipic masculină de reprezentare dialectică a acestui gen de relații.

Pentru Marcia J. Citron, criteriul primordial pentru diferențierea identitară rezidă în dihotomia utilitar-ideal, în sensul în care, la începutul secolului al XIX-lea, opțiunea pentru formele mari – simfonia și opera sau, altfel spus, creații cu dimensiuni sporite atât în sens temporal (ca durată), cât și în sens spațial (sonoritate mai puternică, mai mulți interpreți, mai multe posibilități tehnice expresive) – nu poate fi explicată în exclusivitate doar prin transformarea contextului social. Apare nevoia pentru construcții discursiv-narative extinse, pentru o tramă tematic-elaborativă mai sofisticată și în același timp pentru o depășire a caracterului aplicat-ocazional al lucrărilor muzicale. Ecuația structural-expresivă a unei compoziții muzicale începe să fie considerată drept un obiect în sine, un spațiu de modelaj ideatic alternativ sistemului filosofic, genului romanesc sau reprezentației teatrale.

Muzica absolută sau pură le îmbină pe toate trei sub numitorul comun al unui tip de gândire care le transcende sub forma simfoniei, iar un proiect de o asemenea anvergură rămâne un domeniu destinat în exclusivitate bărbaților. Această paralelă devine cu atât mai relevantă cu cât opțiunile creative ale compozitorilor bărbați

¹⁰¹ Marcia J. Citron, *Gender and the Musical Canon.*, p. 41-42.

nu se limitează la o singură simfonie, ci vizează un întreg ansamblu ciclic de simfonii: nouă simfonii ale lui Ludwig van Beethoven, nouă simfonii ale lui Franz Schubert, nouă simfonii ale lui Anton Bruckner și zece simfonii ale lui Gustav Mahler, ca să-i menționăm doar pe campionii unor concepții ciclice desfășurate, grele, ale genului simfonic. De exemplu, canonicitatea beethoveniană poate fi înțeleasă și prin sugestia cantității – nouă simfonii –, dar și prin parametrul dimensiunii – Simfoniile a III-a și a IX-a, un record și o limită superioară lăsată ca moștenire și provocare următoarelor generații de compozitori. Doar Mahler reușește depășirea limitei beethoveniene, Schubert și Bruckner egalând-o, pe când Robert Schumann și Johannes Brahms, fiecare cu câte patru simfonii, Piotr Ilici Ceaikovski, cu șase, sau Felix Mendelssohn-Bartholdy cu doar trei (din cinci simfonii scrise), rămân plasați în istorie sub limita numărului canonic. Și nicio femeie măcar cu o singură simfonie.

Substituirea patronatului bisericesc sau nobiliar printr-unul burghez și, în virtutea acestui fapt, deschiderea accesului spre un public incomparabil mai larg, schimbarea condițiilor de interpretare și reformularea conținuturilor pentru noile forme ale genurilor de operă, simfonie și concert, toate acestea nu reprezintă un argument suficient, atâta timp cât este exclus factorul subiectiv, precum și totalitatea conținuturilor vieții inconștiente a compozitorului, interpretului sau publicului. În acest context nu mai poate fi vorba doar despre rafinamentul, subtilitatea, eleganța și implicita cameralitate ale rococoului, ci și despre alți factori: entuziasmul produs la nivel de mase de auditori, monumentalismul teatralizant eroic și fatalist sau intimismul liric, idilic, elegiac și deopotrivă bucolic, patetismul retoric, o dinamică mult amplificată a transformării și evoluțiilor materialului muzical și, evident, un mult mai mare consum de energie creativă, interpretativă și expresivă. Toți parametrii interacțiunii artistice sunt amplificați și, poate, chiar hiperbolizați, în virtutea unui excedent de spațiu și de timp în comparație cu epoca anterioară, dar mai ales din cauza unei noi volumetrii a imaginarului, în condițiile în care, după cum scrie Marcia J. Citron, în secolul al XIX-lea naționalismul și imperialismul oferă posibilitatea implicării unor forțe muzicale mult mai mari. Această preocupare pentru mari dimensiuni, ca semn al puterii și controlului, pentru expansiunea formei, pentru controlul unor spații sonore tot mai mari, ca exercițiu al dominării și manipulării constituie o

sumă de trăsături generice exclusiv masculine, care se regăsesc în participarea doar a bărbaților la instituțiile puterii, în deținerea de către ei a puterii decizionale, în „accesul restricționat pentru femei la învățământul muzical și la alte componente ale mașinăriei muzicale, în stereotipizarea negativă a abilităților creative feminine”.¹⁰²

Exemplul formei de sonată oferă un model mult mai specific de codare a relaționării de gen (masculin-feminin) și, în același timp, mult mai persistent în sens istoric. Marcia J. Citron enumeră titlurile câtorva tratate muzicologice fundamentale în care ideea și descrierea formei de sonată își găsesc o formulare coerentă și, în definitiv, canonică. Este vorba despre *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (1845) de Adolf Bernhard Marx, *Katehismus der Musik (Allgemeine Musiklehre)* (1888) de Hugo Riemann, *Cours de composition musicale* (1909) de Vincent D'Indy și *Traité de haute composition musicale* (1826) de Antonin Reicha. În toate aceste surse, exceptând-o pe ultima, relația între cele două teme ale expoziției unei forme de sonată sunt codificate ca aparținând imaginii masculine (tema principală) și, respectiv, imaginii feminine (blocul tematic secund).

Marcia J. Citron consemnează o diferență notabilă între două atitudini emblematice în ceea ce privește reprezentarea raportului masculin-feminin. Prima îi aparține lui Antonin Reicha, aceasta scoțând în evidență nu atât caracterul dual, conflictual, cât, mai degrabă, sensul generativ al fiecărei teme, vorbind despre tema principală ca fiind prima „idee-mamă” (*idée mère*) și tema secundară ca a doua „idee-mamă”. Nu există aici o distincție pe criteriul de gen/sex (*gender*). Această omogenizare a temelor trebuie înțeleasă prin distincția semantică între matern și feminin, unde accentul cade pe maternitate ca semn al unei ontologii generative, iar feminitatea este înțeleasă mai degrabă în termenii unui ideal romantic al eternului feminin. Afirmarea distincției de gen îi aparține lui Adolf Bernhard Marx, care descrie în tratatul lui această pereche de teme într-un mod emblematic pentru întreaga perioadă romantică: tema principală este prezentată ca fiind distinctă prin prospețime și energie, mai viguroasă și completă – o temă în egală măsură dominantă și decisivă, pe când a doua temă (*Seitensatz*) servește drept contrast, într-o strictă dependență față

¹⁰² *Ibid.*, p. 130-131.

de tema precedentă, și este mai blândă, elaborată mai degrabă în sensul flexibilității decât al vigoriei – femininul precedat de masculin. Acesta ar fi un prim cod semantic de lectură a relației între cele două teme.

Al doilea cod semantic se referă la organizarea structurală a fiecărei teme. Contrastul structural rezidă în edificarea unei articulări coerente a primei teme (A) (de la organizări periodice până la forme mici¹⁰³), pe când tema secundă este un bloc tematic (B) compus din mai multe secțiuni (b1, b2, b3, ..., b7), pentru care nivelul periodic reprezintă o formă superioară a constituirii morfologice. Integritatea, energia și singularitatea primei teme sunt compensate printr-un grup de teme organizate în succesiune, nelipsind elementele tehnicii elaborative, ca semn al unei inferiorități discursive sau identitare.

Al treilea cod semantic se referă la „secundariatul” elementului feminin, care comportă semnificația unei componente subordonate și face parte dintr-o relaționare dualistă de tip conflictual, în virtutea caracterului dominant al temei principale. Nu este vorba aici despre altceva decât despre dominarea ideologică a femeii de către bărbat. Ideea este înfăptuită în diverse forme în toate cele trei secțiuni tradiționale ale formei de sonată, care sunt expoziția, tratarea și repriza.

Al patrulea cod semantic se referă la realizarea pur tehnică a dialecticii relaționale între cele două teme prezentată prin asumarea de către fiecare participant a unui rol tonal și, respectiv, a unui rol în imaginea unei *ierarhii* relaționale. Tema principală își va asuma tonalitatea de bază a întregii lucrări, ca semn al unei dominări necondiționate, pe când pentru tema secundară vor exista două posibilități: în cazul tonalității majore a primei teme, a doua își va revendica tonalitatea dominantei, pe când contextul unei tonalități principale minore determină tema secundă să adopte tonalitatea relativei majore. Aceste două situații prezintă tema secundară ca fiind mai degrabă privilegiată prin acordarea

¹⁰³ Drept exemplu aici ne servesc: pentru temele principale concepute ca perioadă, primele părți din Sonatele pentru pian op. 2, nr. 2 sau op. 31, nr. 2 de Ludwig van Beethoven, în formă bistrofică mică; finalul Simfoniei a VII-a și partea a II-a din Simfonia a II-a (ambele de Beethoven); în formă tristrofică mică – partea I a Simfoniei a VII-a de Beethoven și primele părți din Simfoniile II, III și V de Piotr Ilici Ceaikovski.

unei poziții antagonice extreme, în primul caz, și chiar a unui statut dominant, în al doilea caz. În ambele cazuri, după cum observă Marcia J. Citron, este vorba despre o nedisimulată ironie a situației, deoarece contrastul tonal declarat în secțiunea expoziție, oricât ar fi de violent, este anihilat în defavoarea tonalității temei secunde, care în secțiunea repriză este anulată prin readucerea temei respective la tonalitatea temei principale. Aici are loc atingerea unui consens tonal aparent (omogenitatea tonală a temelor în repriză), însă dobândit printr-o procedură de supunere brutală (secțiunea tratare ca imagine a evenimentelor¹⁰⁴), fiind vorba chiar despre afirmarea unei dominații sexuale sau, în opinia Marciei Citron, chiar despre un viol la care este supusă ideea feminină (un viol multiplu, dată fiind structurarea Tratării în mai multe secțiuni constitutive).

Să fie oare pertinentă o asemenea interpretare în contextul în care forma de sonată, codificată ca *Allegro de sonată*, și mai ales genul de sonată reprezintă două suporturi conceptuale pentru ideea muzicii absolute sau pure? Ar fi normal, poate, să considerăm această inserție de gen/sex (*gender*) ca una neavenită, fantezistă și în egală măsură vulgară, atâta timp cât reduce transcendența unei interacțiuni dialectice la o banală ceartă între sexe. Însă Marcia J. Citron califică o asemenea tentativă drept cinică, luând în considerație o evidentă jenă pe care o afișează susținătorii muzicii absolute. În opinia ei, ar fi o greșeală să ignorăm aceste

¹⁰⁴ Este vorba despre procedura de „absorbire” tonală a temei secunde de către tema principală. Metaforic vorbind, femeia deține un nucleu de personalitate, însă unul care este definit și înzestrat cu sens doar în interiorul conștiinței masculine. Atunci când vorbim despre specificul evolutiv al relației dintre cele două teme pe parcursul întregului *Allegro de sonată*, în realitate avem de-a face cu descrierea modului în care conștiința masculină inventează sau chiar reinventează și definește personalitatea feminină, impunând-o drept exclusivă femeii înseși. Acest proces de reinventare este interesant și relevant îndeosebi pe parcursul secțiunii tratare, a cărei funcție este de a „descompune” blocul tematic secund în vederea selectării acelor elemente considerate reprezentative, care vor fi supuse elaborării, adică în vederea unui proces de tratare cu scopul transformării, dezvoltării și îmbunătățirii. Scopul acestei îmbunătățiri este evident – reconfigurarea blocului tematic secund, în scopul potrivirii acestuia cu tema principală. Este vorba și despre o dinamizare a temelor secundare, acest fapt însemnând excluderea anumitor secțiuni mai puțin semnificative din corpul tematic inițial. „Consensul” tonal pe care îl ating ambele teme în secțiunea repriză, este obținut cu prețul resemnificării blocului tematic secund, care la origini, în secțiunea expoziție, trebuie să înțelegem că se prezintă drept unul „imperfect”.

coduri, deoarece, vrem, nu vrem, ele există și istoriografia argumentează într-un mod consistent împotriva unei asemenea ignorări. Aceste coduri ne vorbesc despre tensiunile existente în urma unei constante negocieri sociale a imaginii și rolurilor pe care le dețin bărbații și femeile. Chiar mai mult, aceste coduri sunt niște eficiente chei de lectură în ceea ce privește modul în care ideologiile afectează conceptualizarea și descrierea muzicii înseși, precum și modul în care muzica absoarbe și sublimează idealurile și relațiile sociale, în ultimă instanță forma de sonată și, mai mult, înseși lucrările muzicale fiind un mulaj simbolic al contextului în care au fost concepute.

Este evident că Marx și Riemann și-au formulat definițiile formei de sonată avându-l ca prototip pe Beethoven. Acest aspect este unul notabil, deoarece focalizarea pe creația beethoveniană ridică mai multe întrebări anume din optica problematizării de gen/sex (*gender*). În primă instanță, edificarea unui canon academic-școlar, spre exemplu, pe studiul formei de sonată la Beethoven este o formă de perpetuare a unui trecut exemplar și, implicit, constituie afirmarea exemplarității soluțiilor structurale beethoveniene drept exemplu de urmat în învățarea unui model componistic eficient nu doar în contextul clasicismului vienez sau al romantismului austro-german, ci și în calitatea lui de model de însușire a ceea ce este muzica însăși. Rămâne să înțelegem în ce măsură focalizarea pe acest model istoric al gândirii muzicale oglindește interesele reale ale muzicienilor contemporani sau, mai general, ale omului contemporan.

După cum observă Marcia J. Citron, ar fi existat o explicabilă frică în ceea ce privește o anumită deviație, considerată a fi decadentă, de la estetica clasicistă (mai precis, beethoveniană), dată fiind ascensiunea expresivității și lirismului cu tentă subiectivă în muzica romanticilor, amândouă calitățile fiind interpretabile ca făcând parte mai degrabă din imaginarul feminin. Ca exemple pot fi aduse aici muzica lui Frédéric Chopin și, mai ales, criticile pe care i le-a adresat Robert Schumann. Tot astfel, pot fi înțelese în termenii problematizărilor de gen și tendința înspre miniaturizare a formei (Schumann), opțiunea pentru genurile camerale vocale (Schubert, Schumann, Brahms și mai puțin Hugo Wolf), piesele de caracter și opțiunea pentru ciclicitate (Schumann, Chopin), în defavoarea formelor monolitice (sonata monopartită și poemul simfonic

la Franz Liszt), compuse din blocuri structurale mari, toate aceste însușiri trădând o clară tendință către adoptarea ipostazei și imaginarului de tip feminin. Or, în acest context, canonizarea creației și personalității lui Beethoven poate fi interpretată drept un scut împotriva „efeminării” proliferante la nivelul esteticii muzicale romantice, iar modelul beethovenian devine un reper suficient de revigorant, oferind generațiilor următoare modelul unei autentice „masculinități” muzicale. Rămâne în suspensie întrebarea referitoare la atitudinea și sentimentul femeilor-interprete ale muzicii beethoveniene, aceasta nefiindu-le destinată și ignorând, practic, particularitatea și specificul unei sensibilități de tip feminin.

Această imagine poate fi considerată funcțională și în cazul în care substituim expresiile *formă de sonată* sau *lucrări muzicale* cu termenul *canon*, sau într-un mod sintetic – *repertorii canonizate*. Repertoriile rămân reprezentative pentru valoarea soluțiilor conceptuale, pentru puterea de înrâurire imaginativă și emoțională sau pentru rolul pe care l-au jucat în evoluția formelor, genurilor, stilurilor și, implicit, gândirii muzicale, însă, până la urmă, aceste repertorii reflectă fidel modelul imaginarului specific al perioadei în care au fost realizate, promovate și, în consecință, canonizate. Pe lângă semnificația pe care repertoriile și-o asumă în fiecare perioadă istorică în care sunt practicate, încărcătura semantică originară se impune ca o cheie de lectură primordială în înțelegerea obiectivă sau, de ce nu, intrinsecă, a acestora. Problema de gen/sex (*gender*) se insinuează astfel în calitatea unei chei de lectură a cărei importanță nu o mai putem nega.

Revirimentul acestei problematizări s-a produs pe parcursul perioadei postmoderne, ca element implicit al mecanismelor de recuperare a trecutului, însă în accepția reformulării și, practic, a reinventării acestuia în termenii prezentului. Iar acest proces înseamnă în realitate aplicarea imaginarului contemporan întregului trecut și reformularea problemelor intrinsece ale acestuia în termenii trebuințelor și, mai ales, ai capacității imaginative a omului contemporan, structurile imaginarului antic, medieval și renescentist fiind supuse unei modelări restaurative. Lucrările istoricului și antropologului francez Jean-Pierre Vernant (1914-2007), ale istoricului belgian Marcel Detienne (n. 1935) sau ale istoricului francez Jacques Le Goff (1924-2014) sunt reprezentative în acest sens.

O abordare întreprinsă în termeni de gen/sex (*gender*) îi aparține filologului englez Bernard Knox (1914-2010). În 2009, cu un an înaintea morții, el este invitat să susțină o prelegere în cadrul seriei de conferințe inițiate în 1972 de National Endowment for the Humanities. Titlul prelegerii lui Knox a fost „The Oldest Dead White European Males” [Cei mai bătrâni bărbați albi europeni morți], iar abreviația acestui titlu, ODWEM, afișând un caracter aparent periorativ, a devenit celebră mai ales ca referință la problemele canonului literar și la imaginea culturii înalte.

Dincolo de caracterul percutant al acestei abrevieri se află o reală preocupare și, poate, chiar îngrijorare a lui Bernard Knox în ceea ce privește soarta disciplinelor umaniste și în special a studiilor clasice în a doua jumătate a secolului XX. În fapt, este vorba despre ceea ce înțelegem prin sintagma *Western Tradition* și importanța care i se poate acorda în continuare în contextul disputelor asupra valorii estetice. Către acest punct nodal converg și scrierile Barbarei Herrnstein Smith (*Contingency of Value*) și ale lui Harold Bloom (*Canonul occidental*) și, nu în ultimul rând, am putea aminti aici scrierile lui José Ortega y Gasset (*La deshumanización del arte*, 1925). Raționamentul lui Bernard Knox este simplu: studiind și analizând tradiția occidentală, nu putem ignora faptul că în nucleul acesteia se situează cultura Antichității eline, care îi definește, într-un fel sau altul, consistența, structura interioară și imaginea. Însă cum poate fi imaginat un viitor al acestei tradiții în contextul unei postmodernități în care tot mai des se aud voci care militează pentru repudierea trecutului clasic, în virtutea faptului că acesta este deja de mult mort și, în consecință, nu mai răspunde și nu mai corespunde nevoilor și profilului imaginar al omului contemporan.

Or, în opinia lui Bernard Knox, chiar dacă este vorba despre cultura tradiției vestice, una reprezentată exclusiv prin ODWEM (bărbații albi europeni morți), această tradiție nu și-a epuizat potențialul. Ca dovadă stau aici chiar textele lui Bernard Knox, care demonstrează că imaginea trecutului nu reprezintă decât capacitatea noastră potențială de a-l înțelege și asimila printr-o continuă reinventare revalorizantă. Altfel spus, nu există un trecut mort și depășit într-un mod definitiv, deoarece contemporaneitatea însăși este o sumă cumulativă a efortului depus de ODWEM pentru a o inventa, formula și defini, fapt care presupune co-prezența lor activă

în fiecare moment al existenței culturale actuale. Luând în considerare ideea lui Harold Bloom conform căreia Shakespeare ne-a inventat pe noi toți, putem amplifica această imagine printr-o extrapolare retrospectivă, afirmând că Platon, Augustin și Shakespeare au definit termenii și modul în care noi ne reprezentăm astăzi pe noi înșine, configurând contururile culturii în care intenționăm să trăim. Îi putem include aici și pe Bach, pe Beethoven, dar și pe Dostoievski, Tolstoi, Kafka și Proust. Iar operele lui Eschil, Sofocle, Euripide și Aristofan sunt în continuare modele de formulare și interogație asupra problemelor fundamentale ale actualității sociale și identitare, indiferent de zecile de secole care ne despart de acea perioadă. Poate ar fi cazul să afirmăm împreună cu Shelley: „Noi toți suntem greci”.

În opinia lui Peter Sloterdijk, toate textele celebre (și canonice) ale trecutului sunt, în fapt, niște scrisori sau mesaje care ne sunt adresate și care, ignorând distanțele temporale, până la urmă, își găsesc destinatarul, adică pe noi toți. Acest fapt își găsește confirmarea în persistența și în vizibilitatea tot mai accentuată a mitologiei grecești în cultura ultimelor patru secole. Începând cu anul 1600, barocul se naște odată cu mitul lui Orfeu, prin opera eponimă a lui Monteverdi, și culminează în secolul Luminilor cu opera lui Christoph Willibald Gluck. Întreg secolul XIX romantic poate fi plasat sub semnul mitului lui Prometeu, începând cu baletul lui Ludwig van Beethoven și terminând cu lucrările lui Aleksandr Nikolaevici Skriabin, iar secolul XX începe direct cu tematizarea imaginii lui Oedip, care, inițiată fiind în psihanaliza lui Sigmund Freud, își găsește o realizare artistic-muzicală în opera cu același nume a lui George Enescu.

Un reviriment notabil al imagologiei antice grecești se produce prin perechea dihotomică a arhetipurilor apolinic-dionisiac, în calitatea lor de fundament conceptual al lucrării emblematice pentru întreaga gândire estetică modernă: *Nașterea tragediei din spiritul muzicii* de Friedrich Nietzsche. Cu alte cuvinte, gândirea greacă ne-a lăsat moștenire formulările propriiei noastre umanități și, în linii generale, ideile și metoda evaluării acesteia în termeni care își mențin actualitatea.

Văzută astfel, problema exclusivismului canonic al bărbaților albi europeni morți capătă o cu totul altă conotație decât o ordinară misoginie și un ordinar rasism, ambele eliminatorii, și conferă

canonului o semnificație situată, poate, dincolo de o simplă omagiere și, în același timp, o asumată obediență față de superioritatea unui grup de „culturiști” ai spiritului. Dincolo de toate relele care i-au fost și îi sunt atribuite în prezent, semnificația canonului ar putea fi înțeleasă în termenii recunoașterii lucide a faptului că ceea ce suntem în prezent îi presupune și îi conține pe toți acești bărbați albi europeni morți, ca genomuri ale identității noastre; și anume această coprezență și coparticipare a lor ne garantează în continuare accesul la un orizont infinit de posibilități atitudinale, motivaționale sau creatoare. Altfel spus, această actualitate a lor garantează și susține nu doar posibilitatea unui prezent accesibil, ci și posibilitatea de a-l experimenta, locui și asimila într-un mod asumat.

În viziunea Marciei Citron, canonicitatea este un principiu-garant al coeziunii și integrității întregului câmp al cunoașterii, cano-nul fiind o *tradiție împărtășită*:

Dar vorbim despre un fel de tradiție împărtășită și cunoaștere, discutate mai sus în termeni de profesie. Canonul poate standardiza practici pedagogice în interiorul unui departament sau al unei școli și produce corpus comun de cunoaștere printre toți studenții care studiază programa. Tot astfel, standardizarea se revarsă și dincolo de hotarele instituționale. Aceasta înseamnă că un student dintr-o universitate «Y» va avea o formare istorică asemănătoare cu unul din universitatea «Z». Considerând că acest lucru este un avantaj discutabil și că va exista o diversitate considerabilă în reacțiile profesorilor și studenților la același material, canonul reprezintă, totuși, o sursă împărtășită de cunoaștere și experiență. Acesta poate asigura o bază pentru o interferență estetică la nivel social. O adoptare cât mai extinsă a unei anumite cărți și a unei colecții de partituri constituie un mijloc suplimentar de a promova standardizarea.¹⁰⁵

Canonicitatea este un concept *ad hoc*, o construcție analitică. Precum alte construcții similare, ea ne poate ajuta să organizăm trecutul. Este o modalitate de a impune dorințele noastre trecutului. Or, dorințele noastre colective și individuale necesită operarea unor modificări: ceea ce ne dorim ca trecutul să fie, modul în care dorim ca trecutul să se raporteze la prezent și modul în care reprezentăm viitorul. Discutând asupra canonicității, vorbim de fapt despre direcția și viitorul domeniului muzicologiei: despre metodologii, paradigme, educație și mai presus decât toate, despre deschiderile către schimbare. Este vorba, de asemenea, despre ideologiile încifrate în muzică și despre interpretarea acesteia. Fie ca discuția să continue”.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Citron, *Gender and the Musical Canon.*, p. 199.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 232.

Ideea de canon și dialectica paradoxului

Problema canonului muzicii, un canon european, masculin, urban și academic, relevă (în opinia Marciei Citron), imaginea unei complexități extreme a modelelor de interacțiune și inter determinare ale acestora în diverse epoci stilistice, precum și a unui număr impresionant de factori decizionali ce intră în ecuația formării canonului unei culturi sau a unei perioade istorice.

O simplă descriere a organismului canonic, dar și a particularităților lui de funcționare se prezintă ca o listă de o lungime considerabilă și atunci întrebarea legitimă este: cum operăm cu un sistem de o asemenea complexitate, date fiind multiplele riscuri implicite legate de dialectica includerii-excluderii, pe care o putem interpreta ca acordare sau ca refuz al dreptului la recunoaștere și consacrare, la excelență și vizibilitate, nu doar în termenii efemeri ai prezentului, ci și în litera de lege a certitudinii aproape absolute în sens istoric? Canonul semnifică, deține și oferă – dar cu același succes ar putea să *nu* ofere – posibilitatea de acordare a unui ansamblu de privilegii în urma unui acord consensual obținut prin contextualizarea convergentă (în cazul unui verdict pozitiv) a tuturor factorilor subiectivi și obiectivi care conlucrează la consacrarea canonizantă a unui nume (de compozitor) sau titlu (de lucrare).

În cel mai general sens posibil, canonul poate fi rezumat la tehnica formulării unui discurs despre valoare și putere. De aici derivă și ipotezele despre relaționarea și interdeterminarea între cei doi termeni, imaginea și conținutul fiecăruia depinzând direct de accepțiile formulate, surprinzător, în zona sensurilor deținute de celălalt termen al binomului. Astfel, puterea se identifică și se legitimează prin modul specific de a formula sensurile și imaginile valorii, precum și prin tehnicile de a opera cu aceasta chiar în intenția de a edifica o imagine cât mai solidă a autorității și, în același timp, pentru a obține posibilitatea de a exercita cât mai multă influență în câmpul social sau istoric în care se manifestă. Nu în ultimul rând, este urmărită persistența, văzută drept continuitate, iar situațiile de mutație valorică reprezintă, de fapt, un turnir al modelelor de autoritate și putere, având consecințe notabile în ceea ce privește conținutul listei care cuprinde atât definițiile, cât și tipologiile corespunzătoare ale valorilor, în calitatea lor de dominante.

În acest sens, sunt evidente cele două tipologii de înlănțuire istorică: pe de o parte, *continuitatea*, exprimată de modelul romantic ca acord consensual referitor la conservarea definițiilor și tipologiilor valorice în vederea unei autodefiniri avantajoase, și, pe de altă parte, *discontinuitatea*, ca inventare a unei diferențe radicale, vizibilă în modelul modernist-avangardist ca opțiune pentru rescrierea completă a listei prin reformularea definițiilor și tipologiilor pe care atitudinea *tabularasistă* le reclamă implicit.

Această imagine pune sub semnul întrebării completitudinea și relevanța unui discurs de legitimare tipologică a fenomenului muzical la nivel stilistic, utilizând în procedura analitică doar termeni și concepte implicite gândirii și practicilor muzicale. Unui asemenea mod de abordare îi corespunde imaginea istoriei muzicii ca istorie a stilurilor muzicale, concepție înfăptuită de Richard D. Crocker în monumentală monografie *History of musical styles*.¹⁰⁷ Chiar luând în considerare anumite linii de continuitate, avem de a face cu imaginea unor câmpuri semantice izolate, în virtutea semnificațiilor pe care le dețin termenii periodizanți utilizați în desemnarea diferenței tipologice (și nu a derivațiilor sau succesiunii) aferente perioadelor stilistice. Aici funcționează criteriul privilegierii, conform ideii în care, după Matei Călinescu, termenul periodizant extrage din multitudinea tipologiilor existente în interiorul unui câmp stilistic doar fenomenul cu o frecvență mai mare și îl desemnează dominantă stilistică a întregului câmp, fiind astfel legitimată identitatea întregii perioade istorice – baroc, roman-tism, modernism¹⁰⁸ –, însă cu prețul excluderii și marginalizării, al

¹⁰⁷ Richard L. Crocker, *A History of Musical Style*, New York: Dover Publications, Inc., 2013.

¹⁰⁸ În accepția lui Matei Călinescu, sintagma *termen periodizant* implică o diferențiere în mai multe straturi de semnificație. Un prim strat s-ar referi la ideea de *dominantă*: „Noțiunea de «dominantă» provine de la Roman Jakobson. Evoluția literară poate fi socotită, după Jakobson, drept o deplasare de la sistemul de norme poetice primar sau dominant al unei anumite perioade la un sistem nou, care va fi dominant în perioada următoare. Sintetizând poziția formalistilor ruși, printre care el a fost o figură proeminentă, Jakobson observă că exact ceea ce a fost secundar în perioada mai veche devine primar în cea mai nouă și, în mod simetric, ceea ce a fost esențial în vechea ierarhie de convenții devine subsidiar sau opțional în noua ierarhie” (p. 294). Un al doilea strat subliniază o calitate specifică a dominantei de a reprezenta valoarea cu o frecvență mai mare într-o anumită epocă și care funcționează în limitele „câmpului de tensiune” în interiorul căruia termenul reordonează, conturează și structurează materialele semantice

omisiunii sau ignorării celorlalte constituențe cu sensuri diferite de cel dominant. Termenul periodizant servește și ca filtru, deoarece generând la nivel etimologic aserțiuni cu valoare de definiție, el privilegiază ca vizibilitate doar fenomenele ce corespund acestor afirmații, determinând o concentrare suplimentară pe ceea ce ar trebui să fie identificat drept fenomen dominant.

La un nivel inferior istoriei stilurilor se situează concepția istoriei liniare ca deplasare între nume (de compozitori) și titluri (de lucrări) în calitatea lor de piloni sau borne temporale și fără a lua în seamă totalitatea, dinamica și complexitatea întregului context istoric dat. Concentrarea pe ideea elementului dominant atinge aici limita hiperbolizării și îl impune drept element exclusiv de vizualizare a istoriei pe criteriul personalității marcante. Respectând sau nerespectând înlănțuirea, imaginea acestei istorii se rezumă la o comunitate relativ restrânsă de compozitori, iar istoria muzicii reprezintă mediul natural al existenței lor. Este vorba aici despre *tipologia propedeutică*, de inițiere în semnificația istorică a muzicii, aceasta fiind văzută ca *listă* de nume reprezentative aparținând unui număr restrâns de practicanți recunoscuți drept valori universale. Aceasta este acceptată și practică ca atare, fără diferențierile necesare. Or, lista de nume reprezintă, de fapt, chiar o primă definiție a canonului muzical, însă una care de această dată presupune o sumă consistentă de diferențieri obligatorii, deoarece tipul de problematizare este situat la un nivel superior chiar și față de cel al abordării stilistice a istoriei.

Dacă lista de nume și titluri este o etapă elementară (școlară), iar imaginea istoriei stilistice excelează printr-un evident izolaționism datorat doar sensului terminologic și nu unui specific muzical, atunci imaginea canonică a istoriei muzicii este redimensionată

căroră le este aplicat” (p. 321). Un al treilea strat prezintă semnificația de dominantă (stilistică) în calitatea unei chei de lectură a unui „bloc” temporal-istoric: „Termenii periodizanți și periodizarea, așa cum îi văd eu, nu sunt nici împărțiri arbitrare a ceea ce apare drept un continuum istoric, nici înțelegeri mai mult sau mai puțin exacte sau elocvente ale articulațiilor «reale» ale procesului istoric. Ele sunt, așa putea spune, sau cel puțin ar trebui să fie moduri de interrogare (p. 315). Pentru ca, până la urmă, un al patrulea strat, de sinteză, să conțină „problema periodizării, a schemelor periodizatoare prin care articulăm (conștient sau inconștient) discursul nostru despre timp, istorie și schimbare” (p. 316). A se vedea Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității: Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, București: Univers, 1995.

radical printr-o multitudine de specificații, grupate în funcție de constituenții abordați ai unui fenomen muzical concret. Cu alte cuvinte, canonul se prezintă în calitatea lui de concept sintetic, el însuși fiind formulat ca structură de elemente și funcții ierarhizate care operează ca filtre evaluative atât în sensul puterii de evidențiere a anumitor elemente, cât și ca specializare în filtrarea unor parametri specifici nu doar în sens istoric, ci și în limitele unui context mai larg al existenței muzicale. Acest context include nume și titluri, termeni periodizanti și perioade istorice desemnate, însă cu accentul pus pe explicitarea legăturilor de continuitate și inter determinare care definesc realitatea muzicală vie, luată în concretețea și multitudine factorilor implicați într-un asemenea proces.

Accepția ontologică a canonului se dovedește a fi una complexă, ca un amplu răspuns la întrebarea *ce este* canonul. Iar un răspuns cumulat la această întrebare îl putem remarca în chiar abilitatea conceptului de canon de a determina imaginea unei temporalități specifice, înțeleasă ca simultaneitate a două orientări opuse ca sens: imaginea unui trecut referențial în sensul exemplarității și al excelenței lui valorice, și, în același timp, funcționarea acestei imagini într-un mod coercitiv, prin extrapolarea ei asupra unui viitor în calitatea lui de proiecție deziderativă generată strict în funcție de relief și conținuturile trecutului, ficțional și el în egală măsură. Astfel, prin reproiectări succesive ale trecutului în vederea determinării unui anumit viitor, poate fi înțeles sensul și modul de funcționare (dacă nu și necesitatea) a liniilor de continuitate între nume, titluri și stiluri, însă doar în măsura în care ele adoptă semnificații diferite, mai consistente, mai complexe și mai numeroase decât prin utilizarea unei chei de lectură diferită de cea a canonului muzical. *Temporalitatea deziderativă de substanță ficțională* este, astfel, un prim element ontologic al structurii canonului muzical.

Un al doilea răspuns la întrebarea *ce este* îl obținem, de această dată, sub forma unei duble identificări și legitimări pe care o deține canonul gândirii și activităților muzicale în calitatea lui de *canon muzical* și *laic*. Ambii termeni necesită o explicitare genealogică a descendenței care, la rândul ei, determină recursul la etimologie ca instanță primară de legitimare a accepției specifice.

Luând în considerare întârzierea cronică a muzicii față de celelalte arte în a-și asuma, de exemplu, o anumită concepție estetică, stilistică sau imagistică a unui sistem ideologic și secundariatul

laicității în plan istoric față de cultura de tip religios, putem afirma că definitorie pentru istoria modernă a canonului muzical rămâne totuși accepția canonului bisericesc creștin, care reformulează transcendentismul pasiv și contemplativ al Antichității clasice grecești în termenii unui program de acțiune. Pe întreg parcursul istoriei muzicale europene, conceptul de canon se va articula în limitele acestei relații dialectice între două componente: *componenta activă*, moștenită din primele secole de formare a Bisericii creștine și a primelor state europene, moștenind și energia generativă a acestor procese și devenind, practic, un element important în formarea bazelor culturii vechiului continent – canonul ca program de acțiune –, și *componenta pasivă*, moștenită din Antichitatea clasică grecească, în calitatea ei de element al unei referențialități valorice transmundane, situate, conform lui Platon, într-un spațiu al adevărilor ideale.

Este vorba despre un prim grup de tipologii ale canonului, toate articulându-se ca idei generative în procesul de formare a lui ca referință valorică, iar prin raportarea la identitatea canonului muzical, acest grup poate fi definit ca grup al tipologiilor extrinsece:

- (1) tipologia canonului bisericesc-creștin prezintă, în opoziție cu canonul Antichității clasice, imaginea adevărului absolut ca fiind realizată printr-o tipologie a *listei de cărți canonizate ale Scripturii* în opoziție cu un concept plasat mai degrabă în idealitatea intelectuală și, implicit, spirituală, și având aplicații în realitatea obiectivă de substanță estetic-filosofică;
- (2) ideea *listei de cărți* derivă firesc din însăși imaginea creștinismului ca religie a Cărții, astfel încât a doua tipologie este reprezentată de *canonul literar*, inclus aici în accepția lui Harold Bloom de listă a numelor de gânditori și scriitori creștini și laici, dar și a titlurilor de lucrări reprezentative concepute de ei;
- (3) aceeași idee a *listei*, însă în sensul ei de *listă cu nume a martirilor și sfinților canonizați* (dintr-un trecut mai mult sau mai puțin îndepărtat)¹⁰⁹ o găsim în cazul *canonului artei plastice*,

¹⁰⁹ Ca precedent istoric, ar putea fi pomenite aici celebre lucrări ale Antichității grecești și latine precum *Viețile și doctrinele filosofilor*, de Diogenes Laertios (București: Editura Academiei, 1963), *Viețile celor doisprezece cezari*, de Gaius Suetonius Tranquillus (București: Editura Gramar, 2005), *Viețile paralele ale oame-*

o listă de personalități (de la Cimabue până la Michelangelo) formulată de Giorgio Vasari (1511-1574) în lucrarea intitulată *Le Vite de Piu Eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori* (publicată în 1550). Lucrarea poate fi considerată pe bună dreptate drept una dintre primele realizări notabile ale unui canon laic chiar prin caracterul antologic al acestei culegeri (selective) de biografii. Accentul canonic este pus pe expresia *Piu Eccellenti*, subliniind ideea unei selecții a numelor reprezentative, adică referențiale. Alte două sensuri ale acestei scrieri doar întăresc imaginea canonicității, deoarece, într-o primă semnificație, textul lui Vasari poate fi considerat una dintre primele tentative de scriere istorică, pe când a doua semnificație se referă la scrierea acestor biografii în cheia unei analize stilistice. Astfel, este vorba despre un canon al stilurilor, iar aceste două concepte își păstrează legătura de inter determinare pentru următoarele secole ale evoluției lor;

- (4) canonul muzical este formulabil în termeni sensibil diferiți de cele trei accepțiuni de mai sus, deși păstrează stigmatul apartenenței la canonul scriptural în calitatea lui de referent al surselor notate, notația fiind aici o condiție primară în edificarea sursei referențiale. Joseph Kerman formulează însă această diferență chiar în prima frază a celebrului său studiu *A Few Canonical Variations*: „Pentru muzicieni Canon înseamnă ceva diferit”. Iar William Weber, în *The Eighteenth-Century Origins of the Musical Canon*, exemplifică această afirmație prin descrierea unui context de configurare a canonului muzical în Anglia secolului al XVIII-lea, prin fondarea, în 1731, a instituției intitulate *Academy of Ancient Music* și, în 1776, a *Concertelor de Muzică Antică*. Abordarea unui trecut muzical în intenția recuperării lui ca trecut exemplar și referențial, dar și conștientizarea clară a faptului că acest lucru poate fi realizat doar prin intermediul surselor notate reprezintă două însușiri relevante ale ideii și practicării canonului ca etalon al valorii, fără a uita însă faptul că acesta reprezintă, pe de o parte, imaginea trecutului formulată în termenii prezentului, iar pe de altă parte, un

nilor ilustrații, de Plutarh (București: Editura Științifică, 1960-'71) și *De viris illustribus* (Viețile unor bărbați iluștri), în 16 cărți, de Cornelius Nepos.

trecut prezentificabil doar ca proiecție a ceea ce se poate sau se dorește a fi văzut în acel trecut și a unei selecții operate pe documentele supraviețuitoare în calitatea lor de dovezi;

- (5) atitudinea recuperativă a compozitorilor romantici (începând cu E. T. A. Hoffmann și continuând cu Robert Schumann și Felix Mendelssohn-Bartholdy) reprezintă, încă din secolul al XIX-lea, o variantă similară cu cea engleză a secolului al XVIII-lea, însă de o cu totul altă anvergură și semnificație. Canonul trecutului este instituit în calitatea lui de sursă legitimatoare și, în același timp, ca referent absolut, de vreme ce drept reprezentativi sunt selectați compozitorii trecutului în calitatea lor de muzicieni de geniu – o proiecție laică a martirului și sfântului creștin, marca transcendenței fiind reorientată de la textul sacru la textul muzical produs de către geniu. Este păstrată și amplificată aura mistică a revelației ca metodă de lucru și imperativ al activității artistice.

Un al doilea grup este constituit din tipologiile intrinsece ale canonului muzical, și aici este vorba despre cele trei forme de practică muzicală pe care William Weber le formulează în „The History of Musical Canon”. Este vorba despre speciile canonului școlar, pedagogic și *interpretativ*, imaginile istorice ale fiecărei tipologii fiind prezentate inițial drept activități strict delimitate ca tip de practică:

- (1) canonul *școlar* semnifică, de fapt, canonul propedeutic, al studiului și învățării pur teoretice a ceea ce este muzica, fie că este vorba despre metoda peripatetică antică, fie despre includerea muzicii în *quadrivium*-ul universitar al Evului Mediu. Weber indică secolul al XVIII-lea drept limită până la care această formă de studiu a muzicii reprezenta o preocupare pur teoretică;
- (2) canonul *pedagogic* reprezintă, practic, metoda învățării artei muzicii (cu accentul pus pe compoziție) prin imitarea lucrărilor reprezentative scrise de către muzicienii generațiilor anterioare. Ipostaza de muzician-compozitor este asumată mai degrabă în termenii de artizan sau meșteșugar (termenul englez fiind mai sugestiv în acest sens – *craftsman*), care produce lucrarea muzicală, aceasta fiind văzută ca emulație

a unor modele referențiale dintr-un repertoriu de lucrări reprezentative ale unui trecut nu prea îndepărtat;

- (3) după cum remarcă Weber însuși, canonul *interpretativ* este conceput ca tipologie care „implică prezentarea lucrărilor vechi, acestea fiind organizate ca repertorii și definite ca surse de autoritate referitoare la problema gustului”.¹¹⁰

Fiecare dintre aceste trei tipologii evoluează într-un mod mai mult sau mai puțin autonom până înspre sfârșitul secolului al XVIII-lea, perioadă în care transformările majore în planul gândirii muzicale (canonul școlar, dar și canonul *teoretic*, al reflexiei creative asupra noilor forme de organizare ale materiei sonore), al tehnicilor de compoziție (canonul *pedagogic*) au determinat și o reformulare a formelor specifice postiluministe ale artei de interpretare muzicală (canonul interpretativ). Impulsionarea iluministă a evoluției tipologiilor canonice a fost efectuată prin însăși formularea unei definiții explicite a canonului ca emulație valorică a unui tezaur recuperabil al trecutului, a cărui imagine este instituită ca referent valoric absolut. Această clarificare a noțiunilor, formulare a definițiilor și edificare a unei ideologii ca program de acțiune pentru viitor determină o spectaculoasă proliferare în planul tipologiilor canonice. Spre exemplu, în 1750 este publicat un volum cu titlul *Aesthetica*, avându-l ca autor pe Alexander Gottlieb Baumgarten, ceea ce ar putea semnifica nașterea unui canon al esteticii ca știință. Începuturile istoriei moderne în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea în Germania și Franța, cu o culminație, ca metodologie, în scrierile istoricului german Leopold von Ranke, semnifică edificarea unui canon al istoriei ca știință, iar începând cu publicarea în 1885 a articolului *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* [Domeniul, Metoda și Obiectivul Muzicologiei] scris de Guido Adler, părintele muzicologiei moderne, putem vorbi despre unul sau mai multe canoane ale muzicologiei înseși (această idee este formulată ca titlu al unui volum de texte *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*, avându-i ca editori pe Katherine Bergeron și Philip V. Bohlman).

Al treilea grup îl alcătuiesc tipologiile recuperate ale canonului și care sunt demistificate în lucrarea Marciei Citron, *Gender*

¹¹⁰ William Weber, „The History of Musical Canon”, in: Cook și Everist (ed.), p. 340.

and the Musical Canon. Este vorba despre consecința unei coliziuni conceptuale între ideologia incredulității propriie postmodernismului și teoria ortodoxă a canonului muzical văzută în calitatea ei de metanarațiune, fapt care permite și determină adoptarea unei poziționări diferite – tematizarea figurii femeii în arta muzicală și a reformulării radicale a sensurilor tradiționale ale virtuților și excelenței canonului muzicii occidentale. Deși autoarea consideră tipologiile canonice drept *ontologii*, este vorba mai degrabă despre o serie de reformulări „în negativ” a unei *liste* de însușiri ale canonului, care capătă o semnificație surprizătoare doar printr-o simplă mutare a accentului identitar de pe optica masculină pe optica feminină asupra problemei canonice. Or, parcurgerea unei liste cu nume canonice de artiști-muzicieni o prezintă drept una masculină, artiste-muziciene fiind reprezentate prin figuri singulare împrăștiate pe întreg traiectul istoriei muzicii de la Antichitatea greacă – Sappho (aprox. 612 î. Ch.), Evul Mediu – Hildegard von Bingen (1098-1179), și până în romantism – Fanny Mendelssohn (1805-1847), Clara Schumann (1819-1896), Nadejda Nikolaievna Rimskaya-Korsakova (1848-1919), Cécile Chaminade (peste 171 de opus-uri, 1857-1944), modernism – Alma Mahler Gropius Werfel (1879-1964), Nadia Boulanger (1887-1979), Germaine Tailleferre (1892-1983), Elsa Respighi (1894-1996), Ruth Crawford Seeger (1901-1953), sau în a doua jumătate a secolului XX – Galina Ustvolskaya (1919-2006) și Sofia Gubaidulina (n. 1931). În această listă ar mai putea intra și compozitoarele dintr-o următoare generație: Franghiz Ali-Zadeh (n. 1947), Chen Yi (n. 1953), Unsuk Chin (1961) sau Kaija Saariaho (1952).¹¹¹

La fel, periodizările sunt structurate în conformitate cu proeminența numelor de compozitori-bărbați: *Ars antiqua* (Léonin-Pérotin), *Ars nova* (între Philippe de Vitry și Guillaume de Machaut), școala franco-flamandă din Renaștere (cinci generații de compozitori, toți bărbați), barocul (între Monteverdi și Bach), preclasicismul (distribuit între cei patru fii ai lui Bach și, *grosso modo*, compozitorii școlii de la Mannheim), clasicismul (distribuit între cei trei *eroi* ai Europei iluminate – Haydn, Mozart, Beethoven), romantismul (trei generații de compozitori-bărbați – de la C. M. von Weber și Schubert, prin Schumann, Mendelssohn-Bartholdy și Chopin, înspre Liszt,

¹¹¹ A se vedea listele cu nume de femei-compozitoare la adresa: http://en.wikipedia.org/wiki/Female_composers.

Wagner, Brahms și Bruckner etc.), postromantismul (Mahler, Reger, Wolf, Richard Strauss), modernismul (alți trei *eroi* – Schönberg, Berg și Webern, urmați de Boulez, Stockhausen și Nono), postmodernismul (de la cei patru eroi-minimaliști înspre mai mulți eroi ai mișcărilor *Noua simplitate* și *Noua complexitate*, precum și o considerabilă comunitate de figuri singulare).

După cum afirmă Marcia J. Citron, periodizarea istoriei este o *periodizare masculină*, realizată de către bărbați și despre bărbați. Dată fiind această situație, ne lovim de un paradox, deoarece cano-nul muzicii europene fiind unul *masculin*, el este implementat de către femei, fiindcă este cunoscut procentajul copleșitor de profesoare-femei la nivelele învățământului muzical primar și liceal: muzicienele-femei propagă o concepție a artei muzicale la a cărei formulare contribuția lor a fost aproape nulă. Însă până și acest *aproape* și-a dobândit posibilitatea de fi înfăptuit doar în virtutea faptului de a fi fost formulat în termenii canonului masculin.

Privit prin optica feminină, modul în care este conceput cano-nul muzical reflectă fidel poziția socială ocupată de către bărbați și, respectiv, femei la momentul formulării acestuia, de unde obținem imaginea unui *canon muzical patriarhal*. În același sens, nu se va vorbi în termeni de *geniu-artist* decât despre bărbați, cuvântul *geniu* neavând formă feminină, iar sintagma *geniu-artistă* reprezentând o alăturare destul de barbară din punct de vedere lexical. O primă tipologie camuflată a canonului se prezintă a fi drept una formulată în termenii eliminării pe criteriul identității sexuale.

Această viziune feminină asupra canonului determină obligatoriu un decalaj semantic între accepția tradițională a conceptului (în alb-negru), consensuală și spontan împărtășită, și imaginea în negativ (în negru-alb), produsă nu doar de o conștiință de tip feminin, ci, mai degrabă, de o identitate exclusă. Este vorba aici despre *ipostaza feminină* ca *alteritate excentrică*. Optica feminină presupune astfel o descentrare sau o deviere a imaginii canonului de la *centricitatea de tip masculin*. Privit astfel, canonul se desfoliază în mai multe accepții. Fiecare sens obținut în urma acestei descompuneri sau fragmentări corespunde unui punct de vedere deținut de o identitate exclusă. Și începând chiar cu această primă calitate „negativă” a canonului de a fi masculin, este incitată o energie recuperativă de o considerabilă forță, care se depliază în secvențe cu o amplitudine tot mai mare.

În contextul postmodernismului, metanarațiunile sunt fragmentate în ansambluri micronarative susținute ca discurs de grupuri întregi de identități excluse, astfel încât discursul feminin despre canonul masculin european este doar un prim pas în această direcție.

Fără a părăsi contextul istoric sau geografic al culturii europene, o a doua trăsătură metanarativă a canonului, după cea masculină, o reprezintă forma lui scrisă – notația fiind un criteriu determinant al procesului de perpetuare și oferind, în anumite circumstanțe, posibilitatea recuperării trecutului. Recuperabil, în definitiv, rămâne doar trecutul *notat*, iar în cazul muzicii putem vorbi despre două tipuri de texte notate: partitura și, în paralel, textele literare (tratate, scrisori, biografii etc.). Concomitent cu recuperabilitatea pe care o oferă o partitură sau un tratat despre muzică în calitatea lor de constituenți ai unui trecut iremediabil pierdut, partitura și textul discursiv admit și edificarea unei referențialități ca punct de plecare în procesul de formare a canonului. Criteriul notației asigură, pe lângă recuperare și referință, atât posibilitatea perpetuării, cât și pe aceea a reluării, a reiterării unei tradiții pe baza unor documente notate. Însă același criteriu al notației deține și semnificația excluderii tuturor formelor de activitate muzicală care nu sunt notate – tradiția muzicii orale și improvizatorice. Iar în această categorie intră culturile tradiționale ale Asiei musulmane, budhiste sau chino-japoneze. Mai mult, multitudinea culturilor tribale ale Africii sau Americilor se impune drept un strat primar de o extraordinară consistență și diversitate. Într-o asemenea imagine, canonul occidental (ca instituție sau concept) se prezintă în calitatea lui de insulă, enclavă sau fragment, iar metanarativitatea pretenției sale universaliste își pierde valabilitatea chiar în ideea în care acest universalism este promovat și susținut de reprezentanții rasei albe, prin excluderea reprezentanților altor rase la formarea și construirea unui canon. O asemenea imagine este consecința prăbușirii sistemului colonial în țările Africii și Asiei, iar într-o lume postcolonială este cât se poate de legitimă interogația pe care ar incita-o reprezentanții fostelor colonii despre statutul propriilor lor culturi și al valorii pe care ar avea-o canonul tradițiilor asiatice sau africane în competiția canoanelor postmoderne. O a doua tipologie camuflată a canonului european se edifică în termenii eliminării pe criteriul apartenenței rasiale.

În calitate de studiu de caz, pot fi amintite două contexte. Primul se referă la evoluția muzicii de jazz, care își construiește canonul, prin ricoșeu, drept un model alternativ, cu o evoluție într-un plan marginal, semiclandestin, într-o continuă interdicție a accesului la podiumurile și instituțiile oficiale, însă având ca model algoritmul canonului muzical european. Situația este oarecum asemănătoare cu situația femeilor-compozitoare, deoarece atingerea consacării este sinonimă cu atingerea unui statut canonic, iar dacă femeile trebuie să adopte un *comportament canonic masculin* pentru a fi recunoscute, muzicienii de culoare trebuie să adopte un *comportament canonic al rasei albe* (*unul european*) pentru a realiza consacrarea într-un mediu definit de istoria muzicii „albe” și de specificul practicilor muzicale susținute de către muzicieni „albi”. Altfel spus, muzicianul de culoare poate dobândi un statut privilegiat doar dacă învață notația muzicală europeană, interpretează la instrumentele muzicale europene și compune în termenii tradiției europene a sistemelor de organizare sonoră etc. În esență, un muzician de culoare nu poate dobândi un renume profesional prin practicarea unei tradiții străine de contextul culturii și civilizației europene albe.

Ascensiunea muzicii de jazz și, ulterior, începutul culturii rock în perioada postbelică (anii '50 ai secolului al XX-lea) relevă o altă însușire a canonului muzical european: de canon al muzicii *serioase* în opoziție cu muzica *ușoară*, ca dezvoltare a tradiției muzicii de societate sau a muzicii de agrement. A treia tipologie a canonului european vizează excluderea (în termenii criteriului de organizare instituțională) a formelor standardizate ale gândirii muzicale prin tipare structurale, canonizate și ele, ceea ce presupune și existența unei culturi a notației.

Un al doilea context, după muzica de jazz, îl reprezintă impresionanta expansiune (spre sfârșitul secolului XX) a tradiției interpretative europene în spațiul culturii chino-japoneze. Listele participanților la concursuri de interpretare vocală sau instrumentală prezintă cifre ridicate de tineri muzicieni chinezi, coreeni sau japonezi, angajați activ în asimilarea repertoriilor tradiționale ale canonului muzical european. Iar această *orientare* a muzicienilor asiatici înspre spațiul european se articulează ca o consecință a implementării canonului muzicii europene în spațiul culturilor asiatice prin chiar edificarea acestora din urmă după modelul

civilizației occidentale. Astfel, asimilarea organizării sociale, economice, industriale sau militare implică evident și cultivarea canonului cultural specific.

Decalajul între culturile de tip oral și culturile notației îl prezintă canonul muzical european și prin dihotomia urban-rural. Opoziția culturii notate față de cultura orală scoate în evidență importanța *instituțiilor de învățământ muzical*, în calitate de criteriu de diferențiere. Formarea și practicarea canonului presupune, astfel, instituții specializate care ar conserva cultura muzicală și, în egală măsură, ar contribui la menținerea și dezvoltarea ei, însă doar într-un cadru strict determinat al unei transmițeri și dezvoltări organizate și controlate a producției și diversificării de cunoștințe, abilități și concepții specific muzicale. În această situație apare o întrebare logică, deși retorică, și anume: care ar fi șansele de acces la canon ale unei culturi tradiționale de tip oral, caracterizate printr-o lipsă evidentă a unor documente referențiale notate, dar și a unor forme instituționalizate de gândire și practică muzicală? Etnomuzicologia încearcă să acopere acest gol prin edificarea ei însăși ca instituție care ar legitima canonicitatea culturilor orale și imuabilitatea lor, prin constituirea de colecții și studii analitice, tratate, manuale și teze în măsură să edifice o imagine stabilă, nonfluctuantă a unei culturi de un asemenea tip. Însă și în acest caz se va proceda după modelul formării și construirii canonului muzicii savante, iar acest canon va reflecta nu atât specificul culturii orale canonizate, cât, mai degrabă, metodele și terminologia utilizate de către etnomuzicologi, folosite în intenția de a construi un canon al culturii orale studiate. În mod necesar, pentru a construi, spre exemplu, canonul culturii tradiționale țărănești, acest studiu va trebui inclus în *curricula* disciplinelor specializate în acest tip de studiu, având propria lui metodologie și arsenal de mijloace aferente de analiză.

O singură instituție, așa cum e un Conservator de muzică, presupune implicit existența unui întreg ansamblu instituțional ca Filarmonica sau Opera, presa scrisă sau editurile specializate, separarea unor instituții specializate în dirijarea tuturor activităților muzicale precum Ministerele specializate – de Învățământ sau al Culturii –, dar și asigurarea unui mediu de activitate profesională pentru compozitori, interpreți și muzicologi în calitate de profesori, artiști practicanți, critici muzicali, jurnaliști, cercetători,

editori etc. Or, întregul sistem contribuie explicit la formularea și cultivarea unei concepții a canonului muzical, însă de această dată nu doar ca referent istoric cu funcții de preservare și reproducere a unui tezaur valoric, ci în calitatea lui de ansamblu de criterii evaluative sau program de acțiune în edificarea autorității și exercitarea unei puteri politice. Barbara Herrnstein Smith descrie imaginea unei multitudini copleșitoare de criterii determinante care participă într-un mod direct la problema evaluării și edificării unui canon (literar, în cazul citatului de mai jos):

Aceasta semnifică nenumărate acte implicite de evaluare, întreprinse de cei care, cum se poate întâmpla, publică o lucrare, o achiziționează, o conservă, o afișează, selectează trimiteri, o citează, o traduc, o editează, trimit la ea sau o imită; judecățile mult mai explicite, chiar dacă și conjuncturale, sunt emise, dezbătute și negociate în contexte comune de cititori și de toți cei pentru care această lucrare contează ca echivalent al bugetului personal; precum și formele ultraspecializate ale evaluării instituționale, afișate în activități mai mult sau mai puțin profesionale ale studenților, profesorilor sau ale criticilor profesioniști sau de mass-media – nu doar cronicile lor complet „asezonate” și ierarhiile explicite, evaluările și reevaluările, dar și activități precum acordarea de premii literare, achiziționarea și publicarea de articole despre anumite lucrări, structurarea unor antologii, scrierea de introduceri, construirea unei curricule de departament și întocmirea unei liste de lecturi la clasă. Toate aceste forme de evaluare, manifestă sau disimulată, verbală sau non-articulată, în cazul în care este efectuată de cititorul de rând, cronicarul profesionist, un vânzător important de cărți sau un bibliotecar dintr-un oraș de provincie, au funcții și efecte care sunt semnificative în producerea și întreținerea sau distrugerea valorii literare, ambele reflectând și contribuind la diverse economii în relație cu care lucrarea dobândește o valoare.¹¹²

În concluzie, canonul muzicii savante europene se prezintă în calitatea lui de canon al bărbaților albi, urbani, europeni, toți împărțind valorile muzicii înalte sau savante și, nu în ultimul rând, valorile religiei creștine. Cu alte cuvinte, canonul muzicii savante europene este un canon sexist, rasist, metropolitan și elitist. Fiecare termen din șirul celor patru enunțate reprezintă, poate, numai o etichetă, dar, în același timp, ele sunt criterii determinante nu atât pentru muzica tradiției savante europene, cât pentru punctele de vedere ale noilor participanți la formarea și practicarea canonului, care în acest mod și în acești termeni își revendică identitatea

¹¹² Barbara Herrnstein Smith, „Contingencies of Value”, în Hallberg (ed.), p. 29 (trad. n.).

de la aceeași imagine a canonului muzical european, chiar dacă numai folosind-o pe post de referință negativă. Însă de această dată determinativele unui domeniu artistic precum cel muzical sau literar reprezintă nu altceva decât eufemisme asumate ca atare într-un mod implicit. Prim-planul competiției canonice este ocupat de semnificația explicit ideologică și politică a canonului, în calitatea lui de instrument de revendicare și, astfel, de edificare a propriei identități culturale.

Un al patrulea grup tipologic ar trebui sau, mai precis, ar putea să conțină tipologiile postmoderne ale canonului muzical, însă reformularea contextului estetic și ideologic de la modern la postmodern implică într-un mod vizibil și reconsiderarea statutului deținut de conceptul și accepția activă (puternică) a canonului muzical în modernism, în raport cu statutul de categorie postmodernă pasivă (slabă). Consecința acestei reformulări ipostaziază canonul muzical în calitate de categorie istorică, utilizabilă mai degrabă ca mecanism evaluativ și constituentă valorică a imaginii stilistice în cadrul perioadelor istorice anterioare postmodernismului. Din acest motiv, după criza și eșecul avangardelor moderniste ca habitat propriu unei mentalități de tip canonic și stilistic deopotrivă, în postmodernism canonul atinge, până la urmă, ipostaza de categorie impracticabilă în termenii definițiilor istorice care l-au consacrat drept concept sau program de acțiune.

Specificul contextului postmodern este definit de fenomenul fragmentării, ceea ce nu semnifică neapărat dezmembrarea canonului muzical european ca tradiție. Chiar din contră, fragmentarea canonului poate să însemne mai degrabă multiplicarea tipologiilor canonice, ceea ce determină o suprapopulare a câmpului contemporan al gândirii și activităților artistice cu un număr aproape incalculabil de configurații canonice, toate produse nu atât în funcție de cultura de origine, cât mai degrabă în funcție de modelul referențial negativ al canonului muzical european. O altă problemă ar fi și viteza formării și evoluției canonice, care în datele postmodernității nu mai poate fi formulată în termeni de decenii și chiar secole. Pe de altă parte însă, acest tempo accelerat al generării canonice anulează cu de la sine putere semnificația canonului ca privilegiu, fiind vorba aici nu atât despre fenomenul devalorizării sau al implicării de categorii nonvalorice, cât despre puterea de implementare a definițiilor valorii și a procedurilor evaluative

formulate în funcție de particularitățile identitare ale noilor concurenți care intră în competiția pentru autoritate și putere sau, altfel spus, pentru vizibilitate cât mai puternică în contextul globalizării culturale.

Ce semnificație ar putea avea toate aceste imagini? Să fie oare vorba despre un „sfârșit al artei”? Atunci ar trebui să ne imaginăm câte un sfârșit al artei la fiecare schimbare majoră de paradigmă, în timpul trecerii de la baroc la clasicism – sfârșitul artei muzicale baroce, în timpul trecerii de la postromantism la atonalism – sfârșitul romantismului muzical, trecerea de la a treia avangardă la postmodernism – sfârșitul modernismului muzical ca eșec, naufragiu sau abandon al „proiectului iluminist” neterminat al lui Habermas. Este oare schimbarea de paradigmă determinată de eșecul concepției anterioare, deja clasicizate, în favoarea unei concepții emergente? Ar trebui oare ca dispersia romantismului să însemne un eșec al concepției romantice, unul determinat de incapacitatea programului creativ de a mai furniza soluții viabile? Iar dacă Arthur C. Danto enunță cu argumente ideea sfârșitului artei, chiar ar trebui să înțelegem că arta (muzicală) postmodernă însăși reprezintă sfârșitul artei, sau pur și simplu acest sfârșit va interveni după încheierea postmodernismului? S-ar putea ca lucrurile să fie explicitate mult mai simplu și în același timp într-un mod recuperativ, dător de încredere și speranță, fără a miza în exces pe caracterul „milenarist” al unor asemenea semnale de alarmă. Făcând abstracție de caracterul propagandistic al unor asemenea descrieri „catastrofice”, „sfârșitul artei” al lui Danto propune o escatologie calchiată după Apocalipsa evanghelică, impresionantă, însă ceva asemănător cu isteriile colective ale anului 1000 sau (de ce nu?), ale anului 2000, ambele fiind mai degrabă niște apocalipse eșuate și, până la urmă, exerciții ideatic-textuale realizate, e adevărat, cu multă inventivitate. Însă toate păcătuiesc printr-un evident secundariat față de o idee generatoare originală. Și într-un alt sens, asemenea „profeții” nu remarcă niște lucruri evidente, vizibile cu ochiul liber, ci mizează, într-un mod evident, pe impactul publicitar, propagandistic și în egală măsură sermonic al unor asemenea milenarisme contrafăcute.

Despre ce este vorba? În primul rând, nu poate fi vorba despre niciun sfârșit al artei și în special al artei muzicale. Simulacrele textuale pseudoescatologice oglindesc, poate, nu atât starea de lucruri

în realitatea obiectivă, cât mai degrabă incapacitatea autorilor de a percepe transformarea, mutațiile și emergența noului ca stări implicite gândirii și evoluțiilor, în plan global, proprii activităților artistice, întrepătrunse la modul osmotic și făcând corp comun cu evoluția existenței colective. Nucleele gândirii moderniste zac în chiar atitudinea romantică și întreaga evoluție a romantismului este orientată înspre relevarea acestora sub forma unui nou nivel al gândirii, ale unor noi forme de a realiza conținuturi esențialmente arhetipale ale condiției umane, ale sensurilor existenței și ale rosturilor vieții. Modelul însuși al trecerii de la clasicismul muzical la romantism este înfăptuit, în ideea continuității, ca evoluție organică, și atunci întrebarea logică este următoarea: de ce ar trebui să considerăm postmodernismul drept limită ultimă, un „limes” al gândirii de tip artistic, sau drept sfârșit al artei muzicale?

În opinia noastră, contextul fragmentării canonice se prezintă mai degrabă, așa cum am arătat mai sus, drept o eflorescență, un context definibil mai degrabă drept unul hiper-generativ, deopotrivă fecund și hiper-ofertant. Sfârșitul istoriei, ieșirea din gândirea stilistică sau moartea autorului, toate trei semnifică nu atât sfârșituri, ieșiri sau decese, cât mai degrabă o simplă reformulare a definițiilor tradiționale care doar consfințesc finalizarea unor transformări calitative în domeniile majore ale activităților cognitive. Deoarece încă nu este posibil, după cum afirmă cercetătoarea Anne Schreffler, de imaginat un alt algoritm al organizării formelor de existență culturală decât canonul. Să fie oare vorba despre sfârșitul canonului muzical, precum și despre abandonul nevoii și voinței de canon? Nimic din toate acestea, întrucât, ca structură, canonul este mult prea complex pentru a putea fi demontat sau înlocuit. În acest sens, am putea afirma, împreună cu William Weber, că popularitatea repertoriului canonic muzical european este mai mare ca niciodată, și ar trebui să adăugăm, parafrazându-l (împreună cu aceeași Anne Schreffler) pe Mark Twain, că știrile despre moartea canonului au *fost mai mult decât exagerate*.

CONCLUZII

CONSECINȚA TUTUROR INFORMAȚIILOR ȘI IDEILOR expuse mai sus Coferă imaginea unui paradox. Cele două contrarii constitutive, deși aparent se exclud unul pe celălalt, sunt cele două imagini ale canonului, chiar dacă vorbim de fapt despre doi coeficienți constitutivi ai acestuia.

Primul, *coeficientul static*, semnifică mai întâi de toate canonul ca imagine a unei structuri totalizatoare, o „icoană”, evident sintetică, determinată de o foarte pronunțată energie centripetă, de cumulare și absorbție, de însumare a caracterelor tipologice și, în final, de o foarte puternică energie generativă orientată expansiv, extinzându-se asupra întregului câmp cultural și impunându-se drept referință exclusivă sau, la limită, imuabilă. Această primă imagine trimite, fără echivoc, la adevărurile transcendente ale lui Platon sau, în orice caz, la o structură ideală (sau, mai degrabă, idealizată) implicată în jocurile social-instituționale ale negocierii valorice.

Al doilea coeficient, *cel dinamic*, se referă la procesul evolutiv al structurii de canon, care apare ca o deplasare între câmpuri istoric-culturale deținute sau delimitate de o structură canonică bine definită.¹ Însăși posibilitatea acestei deplasări semnifică mai multe stări de fapt care vin în contradicție cu postularea canonului drept referință exclusivă, dat fiind faptul că, în chiar statutul său de normă, dogmă, etalon sau ideal, canonul este consecința unui acțiuni convergente a mai multor participanți. Altfel spus, la o analiză mai atentă, referința absolută se dovedește a fi un construct sintetic configurat în urma unei selecții realizate de muzicienii interpreți, de criticii muzicali și de cercetătorii muzicologi, nu fără participarea compozitorilor, tuturor acestora adăugându-li-se publicul frecventator de concerte și instituțiile responsabile cu gestionarea vieții muzicale în general.

¹ Cei doi coeficienți ai structurii de canon sunt, în fapt, două analogii: *coeficientul static* poate fi reprezentat drept coordonata sincronă a actualității, pe când *coeficientul dinamic*, drept coordonata diacronică istorică.

Aceasta ar putea fi o primă situație relevantă în vederea consemnării contextelor de geneză și evoluție a structurii de canon, contexte în care canonul își exercită funcția determinantă de normă și limită. Însă nu este singura situație în care canonul este implicat în calitatea lui de referință.

Un prim pas în relativizarea structurii canonice și decăderea ei de la statutul de referință absolută este realizat prin relaționarea canonului cu teoria receptării. Este vorba despre consemnarea analitică a tuturor factorilor social-istorici care intră în interacțiunea generatoare de canon, deoarece tocmai aceste criterii conjuncturale servesc la înțelegerea procedurilor de includere sau excludere a anumitor lucrări în și din accepția canonică. Astfel, este relevant studiul de caz întreprins de Roger Nichols în ceea ce privește receptarea muzicii lui Debussy în Anglia începutului de secol XX.²

Succesul muzicii lui Debussy, în special la Newcastle și Londra, a depins de cel puțin doi factori, fără a lua considerare și faptul includerii, încă de la 1901, de către Sir Henry Wood, a lucrării *Prélude à l'après midi d'un faune* în programele de concert la Queen's Hall: fondarea Societății Debussy, numită *La Société des Concerts Français*, de unul dintre cei mai eficienți promotori ai muzicii debussyene în Anglia, T. J. Gueritte, și rolul jurnalistului Arthur Symons, care a scris cronici pozitive despre Debussy în *The Saturday Review*, în care îl cataloga pe compozitorul francez drept unul care deschide viitorul. În acest caz, putem vorbi despre calificarea în conștiința colectivă a unui anumit repertoriu de lucrări muzicale în calitatea lor de constante valorice și referenți în contextul unei anumite perioade istorice.

Al doilea context îl constituie câmpul activității educațional-pedagogice, spațiu în care canonul este implicat într-un mod mult mai propriu, fiindcă aici apare, într-un mod relevant, funcția generativ-formativă. Ca și în primul caz, deși abordabilă dintr-un cu totul alt punct de vedere, se impune și aici problema repertoriului. Putem considera activitatea pedagogică în calitatea ei de activitate formativă pentru psihicul receptor, de configurare, relevare și instaurare a unui set de imagini cu titulatura clasicism vienez, romantism sau baroc (în cadrul orelor de instrument sau de istoria

²Roger Nichols, „The Reception of Debussy's Music in Britain up to 1914”, in: Richard Langham Smith (ed.), *Debussy Studies*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 139.

muzicii), avangardism sau postavangardism (la orele de istoria muzicii sau/și compoziție), forma și genul de sonată, genurile de oratoriu, operă și simfonie. Este vorba aici despre o seamă de procese inductive, în vederea elaborării capacității de identificare, orientare, operare și, în final, de valorizare conștientă și asumată a unui set de parametri reprezentativi (modele formale, canoane stilistice, paradigme estetice) ai unui fond repertorial standardizat, evident, în scopuri propedeutice. Dar și aici putem identifica posibilitatea unei implicații instituționale în configurarea unor imagini și conținuturi specifice ale canonului educațional în calitatea lui de repertoriu. Astfel, este relevantă situația în URSS-ul anilor '50, atunci când muzica wagneriană era aspru criticată drept „muzică nazistă”, „obscurantistă” și „reacționară”, iar muzica lui Schoenberg și creațiile lui Berg și Webern erau prezentate drept mostre ale „decadenței” și „degenerescenței” burgheze.

Al treilea coeficient este caracteristic interogației postmoderne și se referă la completitudinea canonului, fiind apelat statutul exclusiv al acestuia (chiar dacă și doar în proiect), dar și pretenția referitoare la veridicitatea unei idei sau imagini, concepții sau teorii care sunt totuși consecința unui acord comun sau, altfel spus, a unui consens de grup (social sau/și profesional). Chiar mai mult, edificarea unui canon poate reprezenta și consecința unei politici instituționale sau de stat. Este relevant cazul canonizării muzicii wagneriene în cel de-al treilea Reich drept muzică oficială a regimului, precum și privilegierea muzicii beethoveniene de către Lenin, pe criteriul spiritului eroic-revoluționar (ca să nu-i spunem bolșevic) al acesteia.

Întrebările ridicate de critica postmodernă nu sunt deloc comode, deoarece interogația nu vizează conținutul declarat, partea inclusă, vizibilă a canonului, ci mai degrabă se folosește de acesta pentru a arunca lumină asupra părții excluse, marginalizate, eliminate sau pur și simplu ignorate.

Este evident că nu mai putem atribui canonului statutul privilegiat de referință absolută și imuabilă, în contextul în care postmodernitatea relevă statutul său conjunctural, ceea ce duce la relativizarea accepției de model reprezentativ pentru un câmp istoric care apare ca limitat, dacă nu chiar strict determinat în funcție de condițiile specifice. Canonul muzical, în calitatea lui de listă repertorială de lucrări reprezentative, funcționează drept model doar în limitele contextului care l-a generat. Astfel, genul canonic

de misă este reprezentativ mai degrabă pentru Renaștere, iar în baroc ajunge să fie puternic concurat de genul de operă, pentru ca mai târziu, în epoca iluministă (preclasicismul și clasicismul vienez), să-și facă intrarea în scenă genul simfonic. Înseși titulaturile de operă și simfonie nu mai pot fi acceptate drept referințe canonice, ele fiind exemple potrivite mai degrabă pentru demonstrația relativității canonice. Calificativul cumulativ de *operă* este constituit astfel dintr-un șir de subcategorii precum opera barocă, opera clasicilor vienezi, opera romantică și opera modernă, la fel stând lucrurile și cu genul simfonic, fiecare subcategorie reprezentând, simultan, și un model particular al unei structuri canonice.

Al doilea set de întrebări pornește de la evaluarea critică a accepției canonului drept corpus al operelor mari, cunoscute, celebre și exemplare și se referă la statutul lucrărilor mai puțin cunoscute. Care ar fi fost motivele reale care, de pildă, l-au descalificat în această cursă pentru canonizare pe Charles-Valentin Alkan (1813-1888), intrat la Conservatorul din Paris la vârsta de șase ani și cunoscut ulterior drept unul dintre cei mai mari virtuozii ai timpului său, însă recuperat abia spre sfârșitul secolului trecut? Care au fost motivele determinante care l-au plasat într-un con de umbră în comparație cu Liszt (cu care era prieten)? Exemplară în acest sens este și situația canonicității operei lui J. S. Bach, cunoscut în timpul vieții doar ca interpret. Reputația canonică a acestuia se datorează într-o mare măsură promotorilor săi Felix Mendelssohn-Bartholdy, Carl Czerny, Feruccio Busoni ș.a.

Întrucât avalanșa problematizărilor, a semnelor de întrebare și a nedumeririlor postmoderne se articulează ca o fântână arteziană, enunțăm în continuare o serie de chestiuni, fără a le mai dezvolta.

(1) Nu toate operele unui compozitor canonizat se prezintă la același nivel valoric (canonic).

(2) Proliferarea mișcărilor feministe – cu consfințirea unui egalitarism la nivelul drepturilor civile, precum și în limitele instituției matrimoniale – au determinat reprezentarea canonului artistic drept unul aproape în exclusivitate masculin.

(3) Muzica și, implicit, canonul specific marginalilor – homosexualii, etnominoritarii (afro-americanii, amerindienii, hispano-americanii etc.) – evită sau ignoră participarea la canonul tradițional, prezentându-l drept un canon conceput de caucazienii (albi) heterosexuali.

4) Proliferarea altor tradiții muzicale decât cea clasică – jazzul, rockul și culturile tradiției folclorice, dar și muzica definibilă drept urbană (ca evidențiere, în postmodernitate, a ceea ce se numește *pop culture* sau cultura maselor, spre deosebire de cultura elitelor) – prezintă canonul ca fiind produs de practicanții muzicii tradiției instituționale clasice sau, altfel spus, „serioase”.

5) Expansiunea muzicii altor tradiții decât cea europeană (în special muzica Orientului și a Americilor, cu aportul decisiv, în postmodernitate, al curentelor postavangardiste) redimensionează canonul, contestându-i legitimarea ca produs strict european.

În concluzie, o definiție esențializată a canonului, așa cum se prezintă aceasta în urma filtrării prin optica postmodernității, arată după cum urmează: canonul (artistic-muzical) este o concepție formulată de (a) bărbații (b) heterosexuali (c) de rasă caucaziană, care locuiau în (d) orașele (e) europene și practicau (f) muzica numită „serioasă”.

Din punct de vedere metodologic, tematizarea analitică a problemei canonului muzical este orientată pe relevarea structurilor de profunzime și, în același timp, de rezistență ale unei culturi. Fie că este vorba despre o cultură națională sau, cumulativ, cultura întregii umanități, aceste două concepte sunt prezente în fiecare context în care este vorba despre ideile de normă (standard) și valoare. Ambii termeni – profunzime și rezistență –, se prezintă drept *indicatori* ai unui *nucleu* structural (*epicentru* generator) inamovibil, ca funcții ale acestuia și, implicit, componente principale ale unui șir sinonimic extensibil, ipotetic vorbind, mult dincolo de aceste două concepte. Fie că este vorba despre constituenți de prim-plan – normativ-valorici (legați de *impact* și de *receptare*, după cum îi prezintă Carl Dahlhaus) –, fie despre cei de plan secund – tipologic-taxonomici (liste cu nume de artiști și titluri de lucrări, după cum le prezintă Harold Bloom) –, canonul poate fi văzut ca revelator a cel puțin două atribute fundamentale ale gândirii și practicii artistice: *specificul* formulat în termeni de esențialitate și *durabilitatea* ca asigurare a persistenței în timp.

Apare nevoia unei lămuriri suplimentare în ceea ce privește diferențierea între conceptele de *canon* și *stil*, deoarece există o anumită confuzie în privința funcției normative pe care, în fapt, o exercită ambele. În realitate însă, această normativitate se referă la elemente constitutive diferite, fiindcă fiecare concept deține

elemente proprii, la modul specific de producere a normei, precum și la accepția particulară a normei în cazul canonului și stilului. Capacitatea de a formula și a afirma specificul situează canonul într-o evidentă opoziție față de stil, deoarece primul se impune în sensul tare al termenului, prin relevarea temelor și formelor specifice de realizare ale unei culturi prin care aceasta își asigură longevitatea, pe când cel de-al doilea se prezintă mai degrabă în sensul slab, aici fiind vorba despre tipologii particulare de formulare a limbajului, cu toate împrumuturile, influențele, idiosincraziile, dar și conformismele mimetice pe care le comportă. Acest caracter idiosincratic (deci, slab și într-o anumită măsură irelevant) al stilului este vizibil mai ales în situația școlilor naționale din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Ca teme preferențiale (canonice), fiecare școală este orientată pe afirmarea specificului, pe când ca tehnică discursivă (stilistic), ele aderă la limbajul și expresia romantismului de tip austro-german, acesta din urmă considerat ca fiind hegemon al culturii muzicale europene din acea perioadă. Situația este reluată și în cazul modernismului serial-dodecafonic, al cărui caracter de totalizare nivelatoare și uniformizare a diferențelor culturale a devenit deosebit de vizibil mai ales în cadrul celui de-al treilea modernism muzical (postwebernian).

Ca exemplu relevant în acest sens poate servi creația lui W. A. Mozart, deoarece, articulându-se ca actuală în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, aparținând *clasicismului vienez*, chiar și cu o dublă „derogare” de la canonul acestui stil – orientarea (maniera) *rococo* și o evidentă componentă (reziduu/stigmat) *barocă*, în perioada stilistică imediat următoare (romantismul muzical european) –, creația mozartiană nu mai reprezintă un stil de actualitate, „învechindu-se” progresiv tot mai mult în cadrul fiecărui următor stil de epocă (postromantism, modernism, postmodernism). Astfel, cele două componente sinonimice ale nucleului arhetipal canonic – profunzimea și rezistența –, devin componente ale unui oximoron în replicile lor estetice în care profunzimea ajunge deghizată în *specific*, iar rezistența în *durabilitate*. Aparent, nimic nu mai justifică *durabilitatea* în timp, adică în cadrul mai multor epoci cu ideologii și estetici tot mai diferite, a unei muzici care încă din romantism se prezintă drept *alteritate* estetic-stilistică, însă nu și ca o alteritate canonică. Același lucru l-am putea afirma despre

mai toți compozitorii situați cu deplină legitimitate în intimitatea (publică și anistorică a) sanctuarului canonic.

Abordând problema dintr-o altă optică, a repertoriilor, aceeași critică ar putea fi adresată celebrului binom canonic 48 (Bach) + 32 (Beethoven), unul „muzeal” în opinia compozitorului român Anatol Vieru, însă cât se poate de contemporan la nivelul învățământului muzical mediu și superior, dar și în practica interpretativă de ultimă oră, cel puțin așa cum o afirmă într-un text al ei Anne Schreffler, cercetătoare anglo-saxonă de la Harvard.³ Îl putem recunoaște drept reprezentativ pentru bazinul restrâns al culturii componistice profesioniste europene, însă în contextul post-modernismului nu ar putea fi și nici pe departe nu este suficient pentru a-i menține sacralitatea. În prezent, este vorba despre două cazuri particulare ale unui model cultural, cu istoria lui proprie printre istoriile canoanelor altor culturi. Putem recunoaște valoarea formativă a acestui canon, în sensul în care el încă reprezintă un mecanism de formare a noi și noi generații de interpreți (pianiști), și asta concomitent cu alte canoane ale artei pianistice, precum creația lui Chopin, Liszt, Rahmaninov sau Debussy, repertoriile specifice fiecărui nume putând fi abordate pe „plajele” de gen reprezentative sau marginale. Nefiind completă, această listă ar putea include, spre exemplu, *Sonatele pentru pian* de Schubert sau Skriabin (câte zece pentru fiecare), cele 555 de *sonate* scarlattiene sau cele șapte ale lui Prokofiev, ciclurile de miniaturi, începând cu Chopin și Schumann și continuând cu Ceaikovski, Skriabin, Prokofiev sau Șostakovici. Tot astfel, am putea concepe o descendență conceptual-contrapunctică pornind de la acel 48 bachian, trecând prin toți compozitorii autori de preludii și fugi, însă cu un sprijin pe Hindemith și același Șostakovici. Toate numele incluse în acest șir reprezintă tot atâtea tipologii specifice de tehnică pianistică, toate consacrate ca valori referențiale supreme ale artei interpretative pianistice.

Însă chiar dacă un asemenea canon garantează un profesionalism de cel mai înalt nivel în materie de interpretare pianistică, putem oare trece cu vederea faptul că, de exemplu, însușirea *Clavecinului*

³ Schreffler, *Musical Canonization and Decanonization in the Twentieth Century*, text postat pe Internet la adresa: https://www.academia.edu/241625/Musical_Canonization_and_Decanonization_in_the_Twentieth_Century_original_English_version_.

bine temperat nu reprezintă decât parțial o cheie înspre alte repertorii, accentul principal fiind dezvoltarea capacității de a interpreta chiar și doar *Clavecinul bine temperat*? Să fie oare vorba despre o semnificație (și, implicit, funcție) „subversivă” a conceptului de canon, prin care supremația valorică și referențială a unei lucrări muzicale să fi fost formulată și afirmată doar în intenția de a asigura perenitate chiar și numai pentru lucrărea canonizată? Iar aici s-ar putea insinua și a doua întrebare, logică și ea în contextul problematizării canonice: cu ce preț se formulează și se afirmă canonicitatea unei lucrări muzicale? Altfel spus, câte și care sunt lucrările respinse, excluse, omise sau ignorate pur și simplu, în consecință uitate și pierdute, pentru ca un ciclu de lucrări precum cele *5 Concerte pentru pian și orchestră* de Beethoven să-și releve valoarea de artefact referențial cu valoare absolută (*i.e.* universală) pentru cultura muzicală austro-germană (concertele pentru pian de Schumann și Brahms), europeană (situație mai ales relevantă în cazul școlilor naționale – concertele pentru pian de Grieg și Ceaikovski) și, mai târziu, în cazul oricărei culturi muzicale aparținând tipului de cultură înaltă (*i.e.* componistică profesionistă de descendență europeană)?

Și totuși, neluând în considerare toate aceste contradicții, este vorba despre sublimul paradoxal și fascinant al unei situații insoțite în care canonul evolutiv atât de tânăr al muzicii europene – un oximoron, o abatere și poate chiar o excepție de la regulă – se impune ca model valoric universal, devansând culturi fundamentale canonice, precum cea indiană și cea chineză, culturi sacre și deopotrivă multimilenare, printr-o irepresibilă sete de viață și ordine, constituind un următor și deloc ultim elan printre cele care i-au asigurat întâietatea.

BIBLIOGRAFIE

MONOGRAFII

- ADORNO, Theodor W. *Philosophie de la nouvelle musique*. Trad. Hans Hildebrand, Alex Lindenberg. Paris: Gallimard, 1962.
- ADORNO, Theodor W. *Versuch über Wagner*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1952.
- ANDERSON, Perry. *Originile postmodernității*. Cluj: Idea Design & Print, 2012.
- ANGHEL, Irinel. *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*. București: Editura Muzicală, 1997.
- APEL, Willi. *The Notation of Polyphonic Music: 900-1600*. Cambridge: The Mediaeval Academy of America, 1949.
- ASSMAN, Jan. *Memoria culturală: scriere, amintire și identitate politică în marile culturi antice*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2013.
- ATKINSON, Charles M. *The Critical Nexus: Tone System, Mode, and Notation in Early Medieval Music*. New York: Oxford University Press, 2009.
- BAUER-LECHNER, Natalie. *Recollections of Gustav Mahler*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- BEKKER, Paul. *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*. Berlin: Schuster & Löffler, 1918.
- BERGERON, Katherine; BOHLMAN Philip V., ed. *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*, Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- BLOOM, Harold. *Canonul Occidental*. București: Grupul Editorial Art, 2007.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare: The Invention of the Human*. New York: Reaverhead Books, 1998.
- BOIA, Lucian. *Jocul cu trecutul: istoria între adevăr și ficțiune*. București: Humanitas, 2015.
- BONDS, Mark Evan. *After Beethoven: Imperatives of Originality in the Symphony*. Cambridge-London: Harvard University Press, 1996.
- BONDS, Mark Evan. *Absolute Music: The History of an Idea*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- BORCHMEYER, Dieter. *Richard Wagner: Theory and Theatre*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- BORCHMEYER, Dieter. *Richard Wagner und die Juden*. Stuttgart: Metzler, 2000.
- BORCHMEYER, Dieter. *Richard Wagner: Ahasvers Wandlungen*. Frankfurt a. M.: Insel, 2002.
- BORCHMEYER, Dieter. *Drama and the World of Richard Wagner*. Princeton: Princeton University Press, 2003.
- BORCHMEYER, Dieter. *Nietzsche, Cosima, Wagner: Porträt einer Freundschaft*. Frankfurt: Insel, 2008.
- BRENNER, Milton E. *Richard Wagner and the Jews*. Jefferson, North Carolina: McFarland and Co., 2005.
- BROWN, Jonathan. *Great Wagner Conductors: a listener's companion*. Canberra: Parrot Press, 2012.
- BUCHANAN, Ian. *Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus*. London: Continuum, 2008.
- BUKOFZER, Manfred F. *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton & Co, 1947.

- BUSSE BERGER, Anna Maria. *Medieval Music and the Art of Memory*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 2005.
- CARPENTER, N. C. *Music in the Medieval and Renaissance Universities*. Norman: University of Oklahoma Press, 1958.
- CĂLINESCU, G.; CĂLINESCU, M.; MARINO, A.; VIANU, T. *Clasicism, baroc, romantism*. Cluj: Dacia, 1971.
- CĂLINESCU, Matei. *Cinci fețe ale modernității: Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*. Iași: Polirom, 2005.
- CHARLTON, David (ed.). *E.T.A. Hoffmann's Musical Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- CHUA, Daniel K. L. *Absolute Music and the Construction of Meaning*. Cambridge-New York-Melbourne: Cambridge University Press, 1999.
- CITRON, Marcia J., *Gender and the Musical Canon*, Cambridge-New York-Melbourne, 1993.
- COOK, Nicholas; EVERIST, Mark, ed. *Rethinking Music*. Oxford-New York: Oxford University Press, 1999.
- COMINI, Alessandra. *The Changing Image of Beethoven: A Study in Mythmaking*. Santa Fe: Sunstone Press, 2008.
- CONNOR, Steven. *Cultura postmodernă*. București: Meridiane, 1999.
- CONWAY, David. *Jewry in Music: Entry to the Profession from the Enlightenment to Richard Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- CORNEA, Andrei. *Sciere și oralitate în cultura antică*. București: Humanitas, 2006.
- CROCKER, Richard L. *A History of Musical Style*. New York: Dover Publications, 2013.
- DAHLHAUS, Carl. *Richard Wagner's Music Dramas*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- DAHLHAUS, Carl. *L'Idée de la musique absolue: une esthétique de la musique romantique*. Genève: Editions Contrechamps, 2006.
- DAVERIO, John. *Robert Schumann: Herald of a „New Poetic Age”*. New York-Oxford: Oxford University Press, 1997.
- DELEUZE, Gilles și Felix GUATTARI. *Capitalism și schizofrenie (I): Anti-Oedip*. Trad. Bogdan Ghiu. Pitești: Paralela 45, 2008.
- DELLIN, Martin-Gregor. *Richard Wagner*. Paris: Fayard, 1980.
- DeNORA, Tia. *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- DERRIDA, Jacques. *Of grammatology*. Trad. G. C. Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.
- DRIMBA, Ovidiu. *Istoria culturii și civilizației*. București: Saeculum I.O., 1998.
- EISIKOVITS, Max. *Polifonia barocului: stilul bachian*. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1973.
- ELIADE, Mircea. *Mitul eternei reîntoarceri: arhetipuri și repetare*. București: Univers enciclopedic, 1999.
- ELLIS, William Ashton. *Richard Wagner's Prose Writings*. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd.
- FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte. *Istoria muzicii în Europa*. București: Grafoart, 2007.
- GADAMER, Hans-Georg. *Elogiul teoriei: Moștenirea Europei*. Iași: Polirom, 1999.

- GARRATT, James. *Palestrina and the German Romantic Imagination: Interpreting Historicism in Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- GAUCHET, Marcel. *Dezvrăjirea lumii: O istorie politică a religiei*. București: Nemira, 2006.
- GECK, Martin. *Richard Wagner: A Life in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 2013.
- GHECIU, Radu. *Melpomene, Erato, Euterpe*. București: Eminescu, 1990.
- GHERȚMAN, Evgheni. *Музыка Древней Греции и Рима [Muzica Greciei și Romei Antice]*. Sankt-Petersburg: Aleteia, 1995.
- GRAF, Max. *Composer and Critic: Two Hundred Years of Musical Criticism*. Port Washington: Kennikat Press, 1969.
- GODEFROID, Philippe. *Wagner et le juiferrant: une hontologie. Qui est ce qui est allemand? – Donner la mort*. Paris: L'Harmattan, 2014.
- GRAMIT, David. *Cultivating Music*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 2002.
- GUÉNON, René. *Domnia cantității și semnele vremurilor*. Traducere de Florin Mihaescu și Dan Stanca. București: Humanitas, 1995.
- GUIZOT, François. *Istoria civilizației în Europa: De la căderea Imperiului Roman până la Revoluția Franceză*. București: Humanitas, 2000.
- GURMAN, Robert W. *Richard Wagner: The Man, His Mind, and His Music*. New York: Harcourt, Brace & World, 1968.
- HAIMO, Ethan. *Schoenberg's Transformation of Musical Language*. New York: Cambridge University Press, 2006.
- HALM, August. *Beethoven*. Berlin: Hesse, 1927.
- HALM, August. *Harmonielehre*. Berlin: G. J. Göschen, 1900. Reeditare în 1905.
- HALM, August. *Von Zwei Kulturen der Musik*. München: G. Müller, 1913.
- HARVEY, David. *Condiția postmodernă*. Timișoara: Amarcord, 2002.
- HÉBERT, Marcel. *Religious Experience in the Work of Richard Wagner*. Washington: The Catholic University of America Press, 2015.
- HERMAN, Vasile. *Formele muzicale ale clasicii vienezi*. Cluj: Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, 1973.
- HOLLOWAY, Robin. *Debussy and Wagner*. London: Ernst Eulenburg, 1979.
- HUTCHEON, Linda. *Politica postmodernismului*. București: Univers, 1997.
- IRVING, John. *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- JACKSON, Jennifer. *Giacomo Meyerbeer: Reputation Without Cause? A Composer and His Critics*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing, 2011.
- JAROSZYNSKI, Piotr. *Metaphysics and Art (Catholic Thought from Lublin, vol. 11)*. New York: Peter Lang, 2002.
- KATER, Michael H. *The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich*. New York-Oxford: Oxford University Press, 1997.
- KATZ, Jacob. *The Darker Side of Genius: Richard Wagner's Anti-Semitism*. Hannover-New Hampshire: University Press of New England, 2002.
- KIVY, Peter. *The Possessor and the Possessed: Händel, Mozart, Beethoven, and the Idea of Musical Genius*. New Haven & London: Yale University Press, 2001.
- KORSYN, Kevin. *Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research*. New York: Oxford University Press, 2003.

- KNITTEL, K. M. *Seeing Mahler: Music and the Language of Antisemitism in Fin-de-Siècle Viena*. Farnham and Burlington: Ashgate, 2010.
- KROPFINGER, Klaus. *Wagner and Beethoven: Richard Wagner's reception of Beethoven*. Cambridge-New York-Melbourne: Cambridge University Press, 1991.
- KRETZSCHMAR, Hermann. *Beethoven*. Berlin: Schuster & Löffler, 1911.
- LEECH-WILKINSON, Daniel. *The Modern Invention of Medieval Music: Scholarship, Ideology, Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- LEVIN, Flora R. *Greek reflections on the nature of music*. New York: Cambridge University Press, 2009.
- LÉVY-STRAUSS, Claude. *Antropologia structurală*. Traducere de I. Pecher. București: Editura Politică, 1978.
- LÉVY-STRAUSS, Claude. *Mitologice I: Crud și gătit*. București: Babel, 1995.
- LIVANOVA, Tatiana. *История западноевропейской музыки до 1789 года* [Istoria muzicii Europei Occidentale până în 1789]. Vol. I. Moskva: Muzîka, 1983.
- LOVEJOY, Arthur O. *Marele lanț al ființei: Istoria ideii de plenitudine de la Platon la Schelling*. București: Humanitas, 1997.
- LOSEV, Alexei F. *История античной эстетики: ранняя классика* [Istoria esteticii antice: clasicismul timpuriu]. Vol. I. Moskva: Высшая школа, 1963. Republicare cu același titlu – Moskva: ACT [AST], 2000.
- LYOTARD, François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- LYOTARD, Jean-François. *Condiția postmodernă: Raport asupra cunoașterii*. București, Babel, 1993; [Cluj-Napoca]: Idea Design & Print, 2003.
- LYOTARD, François. *Postmodernismul pe înțelesul copiilor*. Cluj: Biblioteca Apostrof, 1997.
- MacCLARY, Susan. *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 2000.
- MAGEE, Bryan Edgar. *Aspects of Wagner*. London: Secker and Warburg, 1968. Ediția a doua. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- MAGEE, Bryan Edgar. *Wagner and Philosophy*. Penguin Adult, 2001.
- MAGEE, Bryan Edgar. *The Tristan Chord: Wagner and Philosophy*. New York: Picador, 2002.
- MAHLER, Alma. *Memoirs and Letters*. Ed. Donald Mitchell și Knud Martner. London: Cardinal, 1990.
- MARKUS, Robert Austin. *Gregory the Great and His World*. Cambridge-New York-Melbourne: Cambridge University Press, 1997.
- MARTÎNOV, Vladimir. *Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси* [Cultura, iconosfera și cântarea bisericească în Rusia moscovită]. Moskva: Progress-Tradîția; Russkii Put, 2000.
- MARTÎNOV, Vladimir. *Конец времени композиторов* (Sfârșitul vremii compozitorilor). Russkii Puti: Moskva: 2002.
- MARX, A. B., *Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method*. Ediție și traducere de Scott Burnham. Cambridge-New York-Melbourne: Cambridge University Press, 1997.
- MATHEW, Nicholas. *Political Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capelmeister*, Hambourg, 1739. Reeditare: Kassel, 1954.
- MCCLARY, Susan. *Reading Music: Selected Essays*. Aldershot: Ashgate, 2007.

- MEYER, Leonard B., *Emotion and Meaning in Music*, Chicago and London: Chicago University Press, 1956.
- MEYER, Leonard B. *Explaining Music: Essays and Explorations*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1973.
- MEYER, Leonard B., *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, Chicago and London: Chicago University Press, 1994.
- MEYER, Leonard B., *Style and Music: Theory, History and Ideology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.
- MEYERBEER, Giacomo. *The Diaries of Giacomo Meyerbeer: The years of celebrity, 1850-1856*. Madison, New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 2002.
- NEWMAN, Ernest. *The Life of Richard Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- NOICA, Constantin. *Modelul cultural european*. București: Humanitas, 1993.
- PEATIE, Thomas. *Gustav Mahler Symphonic Landscapes*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- PETRESCU, Liviu. *Poetica postmodernismului*. Ed. a II-a, s.l. [Pitești]: Paralela 45, s.a., [1988].
- REIMAN, Erika. *Schumann's Piano Cycles and the Novels of Jean Paul*. University of Rochester Press: Rochester, 2004.
- REYNOLDS, Christopher Alan. *Wagner, Schumann, and the Lessons of Beethoven's Ninth*. Berkeley: University of California Press, 2015.
- REYNOLDS, Simon, *Retromania: Comment la culture pop recycle son passe pour s'inventer un futur*, Marseille: Le mot et le reste, 2012.
- RIEMANN, Hugo; WEIDIG, Adolf. *Handbuch der Harmonielehre*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1887.
- RIEMANN, Hugo. *Kathechismus der Harmonielehre*. Leipzig: M. Hesse, 1890.
- ROSE, Paul Lawrence. *German Question/Jewish Question: Revolutionary Antisemitism in Germany from Kant to Wagner*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- ROSE, Paul Lawrence. *Wagner: Race and Revolution*. New Haven: Yale University Press, 1992.
- ROTHFARB, Lee Allen. *August Halm: A Critical and Creative Life in Music*. Rochester: Rochester University Press, 2009.
- RUMPH, Stephen. *Beethoven after Napoleon: Political Romanticism in the Late Works*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 2004.
- SAFFLE, Michael. *Richard Wagner: A Guide to Research*. New York-London: Routledge, 2002.
- SANDU-DEDIU, Valentina. *Alegeri, atitudini, afecte: Despre stil și retorică în muzică*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 2010.
- SCHENKER, Heinrich. *Harmonielehre*. Wien: Universal Edition, 1906.
- SHERR, Richard. *The Josquin Companion*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- SIMMS, Bryan R. *The Atonal Music of Arnold Schoenberg: 1908-1923*. New York: Oxford University Press, 2000.
- SOLLERTINSKI, Ivan I. *Despre muzică și muzicieni*. București: Editura Muzicală, 1963.
- ȘORBAN, Elena Maria. *Noi și istoria muzicii: permanențe creative*. Cluj-Napoca: Eikon, 2013.

- STEIN, Deborah Jane. *Engaging Music: Essays in Music Analysis*. New York: Oxford University Press, 2005.
- TANNER, Michael. *Wagner*. London: Flamingo, 1996.
- THAYER, Alexander Wheelock. *The Life of Ludwig Van Beethoven*. 3 vol. Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2013.
- TROC, Gabriel. *Postmodernismul în antropologia culturală*. Iași: Polirom, 2006.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mit și gândire în Grecia Antică: Studii de psihologie istorică*. București: Meridiane, 1995.
- TODUȚĂ, Sigismund. *Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach*. 3 vol.: vol. I – *Forma mică mono-, bi- și tristrofică*, București: Editura Muzicală, 1969; vol. II – *15 invențiuni la două voci, 15 invențiuni la trei voci*, București: Editura Muzicală, 1973; și vol. III – *Variațiunea, Rondoul*. București: Editura Muzicală, 1978.
- TUCHMAN, Barbara W. *O oglindă îndepărtată. Urgisitul secol XIV*. București: Editura Politică, 1988.
- ULTAN, Lloyd. *Music Theory: Problems and Practices in the Middle Ages and Renaissance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977.
- VAZSONYI, Nicholas. *Richard Wagner: Self-Promotion and the Making of a Brand*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- VUILLERMOZ, Émile. *Histoire de la musique*. Paris, Librairie Arthème Fayard, 1973.
- WAGNER, Richard. *Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen*. Berlin: Otto Janke, 1863.
- WAGNER, Richard. *Opera și drama*. București: Nemira, 2011.
- WALKER, Alan. *Hans von Bülow: A Life and Times*. New York: Oxford University Press, 2010.
- WEINER, Mark A. *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- WHITEHEAD, Alfred North. *Process and Reality*, New York: Free Press, 1979.
- WOODS, Thomas E. *How the Catholic Church built Western Civilization*. Washington D. C.: Regnery Publishing, 2005.
- ZBIKOWSKI, Lawrence M. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. New York: Oxford University Press, 2002.

WEBGRAFIE

- Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. Disponibil la adresa: <http://universitypublishingonline.org/cambridge/histories/ebook.jsf?bid=CBO9781139053471>.
- DHOMONT, Francis. Le postmodernisme en musique: aventure néo-baroque ou Nouvelle aventure de la modernité. *Circuit: musiques contemporaines*, vol. 1, nr. 1, 1990, p. 27-48. Disponibil la adresa: www.erudit.org.
- FERRANDO, Francesca. Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Meta-humanism, and New Materialisms: Differences and Relations, *Existenz*, vol. 8, nr. 2, toamna 2013. Disponibil la adresa <http://www.bu.edu/paideia/existenz/volumes/Vol.8-2Ferrando.pdf>.

- HERLINGER, Jan, *Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. Disponibil la adresa: <http://universitypublishingonline.org/cambridge/histories/ebook.jsf?bid=CBO9781139053471>.
- LÜSCHER, Christoph; SITZLER Kim. *Musique, ideologie et societe: Richard Wagner – essai sur la transformation de l'art*. Université René Descartes – Paris V, Licence de Sociologie, 1995. Disponibil la adresa: <http://christophluescher.ch/old/Wagner.pdf>.
- MÉREAUX, Max. *Symbolique des systèmes musicaux*. Disponibil la adresa: www.musimem.com/Symbolique_systemes_musicaux.pdf.
- MAHNKOPF, Claus-Steffen, *Musical Modernity: From Classical Modernity up to the Second Modernity – Provisional Considerations*, la adresa http://www.searchnewmusic.org/Mahnkopf_modernity.pdf.
- MARKOVIĆ-STOKES, Katarina. To Interpret or to Follow? Mahler's Beethoven *Retuschen* and the Romantic Critical Tradition. *Beethoven Forum*. (University of Illinois Press), vol. 11, nr. 1, primăvara 2004. Disponibil la adresa: <http://bf.press.illinois.edu/11.1/index.html>.
- McCLATCHIE, Stephen. Hans Pfitzner's Palestrina and the Impotence of Early Lateness. *University of Toronto Quarterly*, vol. 67, nr. 4, toamna 1998, p. 812-827. Disponibil la adresa: <http://www.rodni.ch/busoni/pfitzner1.htm>.
- MEYER, Leonard B. *Music and Ideology in Nineteenth Century*. Disponibil la adresa: http://tannerlectures.utah.edu/_documents/a-to-z/m/meyer85.pdf.
- SMOLL, Olga. Sublimation ou la mort séduite. *Filigrane*, nr. 6, noiembrie 2007, (*Musique et inconscient*). Disponibil la adresa <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=122>.
- ROTHFARB, Lee. Music Analysis, Cultural Morality, and Sociology in the Writings of August Balm. *Indiana Theory Review*, vol. 16, 1995. Disponibil la adresa: <https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/3748/Rothfarb-MusicAnalysisV16.pdf?sequence=1>.
- SCHREFFLER, Anne. *Musical Canonization and Decanonization in the Twentieth Century*. Disponibil la adresa: https://www.academia.edu/241625/Musical_Canonization_and_Decanonization_in_the_Twentieth_Century_original_English_version.
- SMITH, B. Postmodern Identity: A Construct of the Isolated Environment of 'Urban Decay'. Disponibil la adresa: <http://www.filmforemania.com/post-modern.html>.
- STROKA, Bradley. The Musical Genius as an Invented Tradition in Josquin Scholarship. Disponibil la adresa: <http://bradleysroka.tumblr.com/post/17163283496>.
- TARUSKIN, Richard. *Music from the Earliest Notation to the Sixteenth Century* (Oxford History of Western Music). Oxford-New York: Oxford University Press, 2009. Disponibil la adresa: https://books.google.ro/books?id=iCKDKHjHjwwC&printsec=frontcover&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.
- WHEELLOCK, Alexander. *The Life of Ludwig van Beethoven*. Vol. I. Disponibil la adresa http://www.gutenberg.org/files/43591/43591-h/43591-h.htm#Page_129.

CULEGERI ȘI ARTICOLE ÎN CULEGERI

A. Culegeri

- BARNHAM, Jeremy (ed.). *The Cambridge Companion to Mahler*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- BEARD, David și Kenneth GLOAG (ed.). *Musicology: The Key Concepts*. London-New York: Routledge, 2005.
- BIDDLE, Ian D.; GIBSON, Kirsten (ed.). *Masculinity and Western Musical Practice*. Farnham-Burlington: Ashgate, 2009.
- BURNHAM, Scott G.; STEINBERG, Michael P. (ed.). *Beethoven and his world*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- CHARLTON, David (ed.). *E. T. A. Hoffmann's Musical Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- COOK, Nicholas; POPLE, Anthony (ed.). *The Cambridge History of Twentieth Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- CODOBAN, Aurel (ed.). *Postmodernismul: Deschideri filosofice*. Cluj-Napoca: Dacia, 1995.
- FISK, Josiah; NICHOLS, Jeff (ed.). *Composers on Music: Eight Centuries of Writings*. Boston: Northeastern University Press, 1997.
- FORTUNE, Nigel (ed.). *Music and Theatre: Essays in Honour of Winton Dean*. Cambridge-New York: Cambridge University Press, 1987.
- GREY, Thomas S. (ed.). *Richard Wagner and His World*. Princeton – Oxford: Princeton University Press, 2009.
- GRIMES, Nicole; DONOVAN, Siobhán; MARX, Wolfgang. *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*. Rochester: University of Rochester Press, 2013.
- HALLBERG von, Robert (ed.). *Canons*. Chicago-London, University of Chicago Press, 1983.
- HOBSBAWM, Eric și RANGER, Terence (ed.). *The Invention of Tradition*. New York: Cambridge University Press, 1983.
- HOLTZ, Louis; WEIJERS, Olga (ed.). *L'enseignement des disciplines à la Faculté des arts (Paris et Oxford, XIII^e-XV^e siècle)*. Turnhout: Brepols, 1997.
- MATHEW, Nicholas; WALTON, Benjamin (ed.). *The Invention of Beethoven and Rossini: Historiography, Analysis, Criticism*. Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2013.
- NÁDAS, John L.; CUTHBERT, Scott (ed.). *Ars Nova: French and Italian Music in the Fourteenth Century*. Farnham: Ashgate, 2009.
- SMITH, Richard Langham (ed.). *Debussy Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- SPENCER, S.; MILLINGTON, B. (ed.). *Selected Letters of Richard Wagner*. London and Melbourne: J. M. Dent and Sons, 1987.

B. Articole în culegeri

- BRAUNSCHWEIG, Yael. Schopenhauer and Rossinian universality: on the Italianate in Schopenhauer's metaphysics of music. In Nicholas Mathew

- și Benjamin Walton (ed.), *The Invention of Beethoven and Rossini: Historiography, Analysis, Criticism*. Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2013.
- BUDDEN, Julian. Wagnerian Tendencies in Italian Opera. In Nigel Fortune (ed.), *Music and Theatre: Essays in Honour of Winton Dean*. Cambridge-New York: Cambridge University Press, 1987.
- KERMAN, Joseph. A Few Canonic Variations, text publicat inițial în revista *Critical Inquiry*, vol. 10, nr. 1, *Canons* (sept. 1983). Chicago: University of Chicago Press, p. 107-125.
- KONEN, Valentina J. Музыкально-творческие виды XX века (к постановке проблемы) [Speciile creației muzicale a secolului XX: spre formularea unei probleme]. In *Этюды о зарубежной музыке* [Studii despre muzica de peste hotare]. Moskva: Muzika, 1975.
- MORGAN, Robert P. *Rethinking Musical Culture: Canonic Reformulations in a Post-Tonal Age*. In Katherine Bergeron și Philip V. Bohlman, ed. *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- NICHOLS, Roger. The Reception of Debussy's Music in Britain up to 1914, în *Debussy Studies*, Richard Langham Smith (ed.), Cambridge University Press, 1997.
- PICKETT, David. Arrangements and *Retuschen*: Mahler and *Werktruc*. In Jeremy Barnham (ed.), *The Cambridge Companion to Mahler*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- RILLON-MARNE, Anne-Zoé. La musique et les débuts de l'Université. In *Les débuts de l'enseignement universitaire à Paris (1200-1245 environ)*, Turnhout: Brepols Publishers, 2013.
- WHITTALL, Arnold. *Individualism and Accessibility: the Moderate Mainstream, 1945-1975*. In Nicholas Cook și Anthony Pople (ed.), *The Cambridge History of Twentieth Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

ARTICOLE ÎN REVISTE

- DINEEN, Murray. Schoenberg and the Radical Economies of *Harmonienlehre*. *Culture Unbound*, vol. 1, 2009.
- FINK, Robert. Elvis Everywhere: Musicology and Popular Music Studies at the Twilight of the Canon. *American Music*, Vol. 16, No. 2 (Summer, 1998), pp. 135-179.
- FULLER, Sarah. A Phantom Treatise of the XIVth Century? The *Ars Nova*. *Journal of Musicology*, IV, 1985-1986.
- GARAZ, Oleg. Teoria și fenomenul compresiei stilistice. *Muzica*, nr. 2-3, 2013.
- HIGGINS, Paula. The Apotheosis of Josquin des Prez and Other Mythologies of Musical Genius. *Journal of the American Musicological Society* 57, no. 3 (Toamna 2004), p. 443-510.
- LOWINSKY, Edward E. Musical Genius—Evolution and Origins of a Concept. *The Musical Quarterly* 50, nr. 3 (iulie 1964): 321-340.

BIBLIOGRAFIE

- MARX, A. B. Etwas über die Symphonie und Beethovens: Leistungen in diesem Fache. *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*, nr. 19-21, 1824.
- MONSON, Craig A. The Council of Trent Revisited. *Journal of the American Musicological Society*, nr. 55, 2002.
- SOLIE, Ruth. The Living Work: Organicism and Musical Analysis. *19th-Century Music*, 4/2, toamna 1980.

ARTICOLE ÎN DICȚIONARE

- JOSEPHSON, Nors S. Ars subtilior. In *The New Grove's Dictionary on music and musicians*. Oxford-New York: Oxford University Press, 2001.

TEZE DE DOCTORAT

- Marina Trubețkaia. Канон в музыкальной культуре к проблеме единства традиции [Canonul în cultura muzicală: despre problema integrității tradiției]. Teză de doctorat. Saratov, 2006.

DISERTAȚII

- WINCZEWSKI, Marianna Jadwiga. Consumption, pastiche and identity in post-modern visual culture. Disertație pentru susținerea parțială a gradului de magister artium în design informațional, Pretoria University, 2008.

INDEX DE NUME

Index de nume

A

Adams, John 18, 290, 307, 323-325
Adorno, Theodor Wiesengrund 30, 64, 133, 264-265, 272, 284, 355
Alberti, Leon Battista 392
Albrechtsberger, Johann Georg 146, 204
Alighieri, Dante 17-18, 122, 165, 193, 224, 236, 317, 398
Alkan, Charles-Valentin 470
Ambrosius, Aurelius 136
Andriessen, Louis 307
Anghel, Irinel 319
Apostel, Hans Erich 283
Arezzo, Guido d' 129, 386, 405
Aristofan 128, 193, 445
Aristotel 97-98, 100, 104, 106, 108, 111, 123, 196, 367, 370, 372, 375, 377, 379, 381-383, 428
Arne, Thomas Augustine 286
Arnim, Ludwig Achim von 236
Artemiev, Eduard 325
Artusi, Giovanni Maria 132, 146, 198, 328, 389-391
Askoldov, Aleksandr 306
Auber, Daniel-François-Esprit 249, 261, 267
Augustin, Sfântul 17, 398, 445

B

Babbitt, Milton 167, 273, 288, 292, 301, 319-320, 325
Bach, Carl Philipp Emmanuel 18, 169, 205
Bach, Johann Christian 205
Bach, Johann Christoph Friedrich 205
Bach, Johann Sebastian 18-19, 21, 35, 57, 59-60, 73, 84, 141, 146, 149, 151-154, 160, 164-165, 169-170, 173-195, 201-206, 209-212, 216-217, 223, 225-226, 228-231, 259, 280, 283-285, 309, 327, 329, 331, 341, 346, 350, 352, 354, 356, 391, 395, 411, 413, 415, 425, 428, 431, 445, 455, 470, 473
Bach, Wilhelm Friedemann 205
Bacon, Francis 393
Bakunin, Mihail 248
Balakirev, Mili Alekseievici 238
Balanchine, George 121

- Barber, Samuel 200, 292
 Bartók, Béla 80, 170, 175, 271, 274, 285, 287, 292, 301, 338, 356
 Bausch, Pina 121
 Bax, Arnold 286
 Beethoven, Ludwig van 14, 18-19, 21-22, 30, 35, 56, 58-59, 73-74, 77, 80-84,
 86, 90, 126, 141, 146, 152, 159, 164, 166, 169, 186, 188, 191, 193-194, 200,
 203-219, 221-236, 242-244, 246, 249, 251, 256, 259, 269, 277, 281, 283-285,
 311, 316, 327-331, 341, 347, 351-352, 354, 356, 406-407, 411-415, 421, 428,
 430-432, 438, 440, 442-443, 445, 455, 473-474
 Bekker, Paul 231
 Bellini, Vincenzo 239, 249, 253
 Bene, Giulio del 53, 105, 340, 342, 345
 Bennett, William Sterndale 195, 286
 Berg, Alban 18, 85, 131, 152-153, 164, 166, 267, 273, 281-283, 287, 292, 456, 469
 Bergson, Henri 17-18, 341
 Berio, Luciano 61, 63, 292, 305, 316-317, 319-321
 Berlioz, Hector 18, 56, 73, 186, 198, 200, 204, 217, 223-224, 236, 239, 251,
 253-254, 263, 407-408, 421-423, 430
 Binchois, Gilles 139, 161, 167, 342, 346, 352, 395
 Bingen, Hildegard von 437, 455
 Bismarck, Otto von 243
 Bloch, Ernest 200, 356, 367
 Bloom, Harold 14, 16-17, 73-77, 81, 111, 200, 341, 444-445, 451, 471
 Boethius, Anicius Manlius Severinus 103, 122, 337, 409
 Böhm, Karl 184, 268
 Boieldieu, François-Adrien 261
 Boileau-Despréaux, Nicolas 132, 196, 390
 Borchmeyer, Dieter 245, 248
 Bordes, Charles 198
 Borodin, Aleksandr Porfirievici 238, 309
 Bosch, Hieronymus 137
 Bose, Hans Jürgen von 324
 Boulez, Pierre 20, 30, 32, 45, 56, 58-59, 64, 80-81, 167, 273-274, 287-288,
 292, 300-301, 305, 316, 319-322, 325, 456
 Brahms, Johannes 82, 132, 153, 184, 192, 203-204, 213, 224-225, 227, 229,
 233, 236, 239, 242-244, 267, 284, 316, 407, 413, 438, 442, 456, 474
 Brendel, Franz 225
 Brentano, Klemens 236
 Bridge, Frank 286
 Britten, Benjamin 200, 274, 286-287, 292, 301, 331
 Bruckner, Anton 59, 90, 153, 164-165, 226-230, 232, 237, 239, 244, 267, 270,
 277, 279, 284-285, 356, 425, 438, 456

Bruneau, Alfred 268
 Brunelleschi, Filippo 392
 Bryars, Gavin 307
 Büchner, Georg 18
 Buffon, Georges-Louis Leclerc, baron von 14
 Bukofzer, Manfred 152, 169, 175, 177-179, 181, 189, 192, 194
 Bülow, Hans von 204, 209, 217, 229, 250, 261, 268, 284
 Buonarroti, Michelangelo 193
 Busoni, Ferruccio 170, 175, 413, 470
 Buxtehude, Dietrich 182-184, 192
 Byrd, William 145, 161, 168

C

Cage, John 42, 51, 56, 59, 273-274, 282, 288, 290, 292, 301, 316, 319-322, 391
 Călinescu, Matei 24, 77, 448-449
 Campanella, Tommaso 248, 348
 Cannabich, Johann Christian Innocenz Bonaventura 217
 Capella, Martianus 105, 337
 Carol cel Mare 45, 50-51, 126, 134, 370, 383-385, 387
 Carpentier, Alejo 18
 Carrisimi, Giacomo 15
 Carter, Elliott 42, 287, 324
 Caserta, Philipotto da 137-138
 Ceaikovski, Piotr Ilici 18, 59, 73, 84, 200, 226-227, 236, 238-239, 286, 425, 438, 440, 473-474
 Cerepnin, Nikolai Nikolaievici 121
 Cervantes, Miguel de 17, 201
 Chabrier, Emmanuel 267
 Charpentier, Gustave 268
 Chateaubriand, François-René de 256
 Chausson, Ernest 267
 Cherubini, Luigi 253, 267
 Chopin, Frédéric 56, 205, 236, 238, 250, 267, 286, 329, 356, 421, 425, 442, 455, 473
 Chua, Daniel K. L. 53, 105, 199, 222, 342
 Cicconia, Johannes 136-138, 176, 356
 Citron, Marcia J. 23, 25, 400, 433-439, 441-442, 446-447, 454, 456
 Clausen, Christopher 363, 365
 Cocteau, Jean 57
 Cologne, Franco de 132, 141, 172, 327, 346
 Cope, David 171

Copland, Aaron 292, 355
 Corelli, Arcangelo 59
 Corneille, Pierre 77, 196
 Cosma, Octavian Lazăr 16
 Cosma, Viorel 16
 Cowell, Henry 42, 56
 Crawford-Seeger, Ruth 42, 287, 436-437, 455
 Crocker, Richard L. 45-46, 133, 136, 139, 194, 448
 Crowther, Paul 23
 Cruce, Petrus de 132, 141, 161, 346, 404
 Crumb, George 42, 316, 338
 Cunningham, Merce 121
 Czerny, Carl 170, 175, 470

D

Dacier, Anne Le Févre 197
 Dahlhaus, Carl 115, 147, 164, 193, 209, 216-219, 221-222, 225, 230, 243, 246,
 248, 257, 259, 280, 285, 400, 421, 425-431, 471
 Danto, Arthur 51, 462
 Davis, Miles 57, 423
 Debussy, Claude Achille 18, 57, 60, 121, 145-146, 148, 166, 198, 200, 266,
 268, 270, 272-273, 275-277, 331, 356, 468, 473
 Deleuze, Gilles 87, 91, 311
 Denisov, Edison 318
 DeNora, Tia 188, 209-210, 212, 214
 Descartes, René 17, 244, 255, 341
 Detienne, Marcel 109, 443
 Deutsch, Max 259, 283
 Diaghilev, Serghei 120
 Donizetti, Vincenzo 239, 249, 253
 Dostoievski, Fiodor Mihailovici 17, 445
 Duchamp, Marcel 273, 290, 303
 Duckworth, William 307
 Dufay, Guillaume 15, 139, 150, 159, 161, 167, 342, 346, 352, 393, 395, 404
 Dujardin, Édouard 268
 Dumitrescu, Iancu 322
 Duncan, Isadora 120-121
 Dunstable, John 15, 137, 139, 150, 161, 167, 342-343, 393
 Dun, Tan 325
 Dvořák, Antonin 42, 200, 238, 356

E

- Eichendorf, Joseph 235
 Eisler, Hans 283, 355
 Elgar, Edward 286
 Eliade, Mircea 85, 349
 Ellis, William Ashton 149, 248, 360
 Enescu, George 17, 85-86, 123, 274, 319-322, 356, 445
 Eschenbach, Wolfram von 245
 Eschil 97, 106, 113, 128, 193, 252, 406, 445
 Euripide 97, 106, 113, 128, 193, 372, 406, 445
 Everist, Mark 32, 400, 402, 406-408, 418, 420-424, 426, 434-435, 454

F

- Fauré, Gabriel 267, 275
 Feldman, Morton 42, 58, 287, 324, 355
 Ferneyhough, Brian 325
 Feuerbach, Ludwig 18, 245-246, 248, 252
 Fichte, Johann Gottlieb 216, 235
 Field, John 286
 Finissy, Michael 325
 Fischer, Johann Caspar Ferdinand 280
 Fokin, Mihail 121
 Fontenelle, Bernard le Bovier de 196
 Foucault, Michel 51, 75, 141, 297
 Fourier, François Marie Charles 248
 Francesca, Piero della 51, 392
 Franck, César 153, 171, 182, 267
 Franc, Martin Le 139
 François-Sappey, Brigitte 45, 47, 178
 Frescobaldi, Girolamo 151, 192, 417
 Freud, Sigmund 18, 123, 445
 Fripp, Robert 60
 Froberger, Johann Jakob 177, 192
 Fukuyama, Francis 51, 266
 Fuller, Sarah 140
 Fux, Johann Joseph 146, 148, 157-158, 160, 164, 166, 193, 331

G

- Gaffurius, Franchinus 137
 Galilei, Vincenzo 132, 146-147, 171, 328-389

Gann, Kyle 307
 Gardiner, John Eliott 198
 Garlandia, Johannes de 132
 Gauchet, Marcel 76, 83, 312-313, 342
 Glarean, Heinrich 201
 Glass, Philip 18, 30, 80, 273, 286-287, 290, 292, 323, 355, 391
 Glazunov, Alexandr Konstantinovici 121
 Glinka, Mihail Ivanovici 238, 356
 Gluck, Christof Willibald 36, 84, 120-121, 123, 147, 169, 198, 204, 244, 249, 253, 431, 445
 Gobineau, Arthur 259, 329
 Goethe, Johann Wolfgang von 17-18, 84, 193, 211, 215-216, 235, 240, 317
 Goff, Jacques le 369, 443
 Gombrich, Ernst 436
 Gorak, Jan 372
 Górecki, Henryk 292, 316, 322-323
 Gould, Glenn 170, 189
 Gounod, Charles-François 18, 84, 86, 239, 421-422
 Graham, Martha 121
 Greenaway, Peter 305
 Grieg, Edvard 238, 356, 474
 Grigore cel Mare 20, 50, 125, 133, 141, 349, 370, 387
 Grisey, Gérard 322
 Guattari, Félix 87, 91, 311
 Guénon, René 52, 76, 339
 Guilmant, Alexandre 198
 Guizot, François 47, 349
 Gulda, Friedrich 57, 189
 Günther, Ursula 137, 139
 Gutenberg, Johannes 52, 150, 393

H

Habermas, Jürgen 64-65, 74, 350, 462
 Haïm, Emmanuelle 198
 Halévy, Fromental 249, 261, 267, 355
 Halm, August 203, 210, 228-232, 284-285
 Händel, Georg Friedrich 18, 59, 149, 164, 169-170, 174, 178, 188, 192, 194, 203, 209-210, 225, 286, 354, 355, 415, 428, 431
 Hannenheim, Norbert von 283
 Hanslick, Eduard 213, 219, 224, 226-228, 234
 Hardenberg, Georg Philipp Friedrich Freiherr von (Novalis) 216, 235
 Harnoncourt, Nikolaus 198

- Hassan, Ihab 63, 88-89, 293-295, 297-298, 311
 Hauer, Joseph Matthias 277, 279-281
 Haushoffer, Karl 259
 Haydn, Joseph 19, 22, 73, 77, 82, 146, 164, 169, 204-206, 209, 211-214,
 216-217, 219, 235, 281, 406-407, 411-412, 414-415, 428, 431, 455
 Heidegger, Martin 17
 Hendrix, Jimi 57
 Henze, Hans Werner 200, 267
 Herder, Johann Gottfried von 217
 Herman, Vasile 16, 82
 Herrnstein Smith, Barbara 24, 424, 444, 460
 Hesse, Hermann 18, 228, 230-231
 Hindemith, Paul 15, 59, 171, 271, 274, 287, 292, 352, 473
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 165-166, 190, 194, 203, 205, 215,
 217-219, 221-223, 235, 246, 249, 252, 256-257, 277, 283, 331, 406,
 421, 453
 Holst, Gustav 286, 338
 Holst, Imogen 286
 Homer 17, 75, 101, 117, 197, 252, 256, 329, 363-364, 398, 431
 Honegger, Arthur 271
 Hrjanovski, Andrei 306
 Hucbald 129
 Huizinga, Johan 266
 Hummel, Johann Nepomuk 146
 Humphrey, Doris 121
 Hutcheon, Linda 63, 68, 75, 294, 299

I

- Indy, Vincent d' 198, 268, 439
 Ives, Charles 42, 273, 292, 316

J

- Jameson, Fredric 52, 63, 65, 297
 Jarrett, Keith 57, 170
 Jelinek, Hanns 283
 Jencks, Charles 63
 Jepessen, Knud 146, 167
 Johnson, David 171
 Joplin, Scott 60
 Joyce, James 17, 64, 237

K

- Kagel, Mauricio 290, 318, 355
 Kalkbrenner, Friedrich Wilhelm 146
 Kancheli, Giya 326
 Kant, Immanuel 17-18, 244, 256, 259, 429
 Kapustin, Nikolai 171
 Kara, Yuri 306
 Karsavina, Tamara 121
 Kerman, Joseph 16, 23, 32, 40, 201, 327, 400, 402-403, 405-408, 412, 426, 433-434, 452
 Killmayer, Wilhelm 316
 Kirkpatrick, Ralph 170, 189
 Kleiber, Erich 268
 Klemperer, Otto 268, 355
 Klimov, Elem 306
 Klopfinger, Klaus 221
 Knappertsbusch, Hans 268
 Köchel, Ludwig Alois Friedrich Ritter von 75
 Kodály, Zoltán 271
 Kojève, Alexandre 51
 Kolisch, Rudolf 283
 Konen, Valentina Josefovna 36
 Koyré, Alexandre 52
 Kramer, Jonathan 307
 Krenek, Ernst 283
 Kurth, Ernst 228-230, 236, 244, 275-276, 284

L

- Lacan, Jacques 87
 Lamoureux, Charles 268
 Landini, Francesco 136, 138, 176, 356
 Landowska, Wanda 170, 355
 Laroş, Herman Avgustovici 239
 Lasso, Orlando di 15, 35, 145, 148-151, 153, 157-158, 161, 164, 166-168, 192, 346, 352
 Lauten, Elodie 307
 Leech-Wilkinson, Daniel 139
 Leibniz, Gottfried Wilhelm von 18
 Leibowitz, René 283
 Lentz, Daniel 307
 Lentz, Wilhelm von 206

- Leoncavallo, Ruggiero 270, 279
 Leoninus 131-132, 136, 343
 Levi, Hermann 268, 269
 Licurgos 108
 Liège, Jacques de 132, 147
 Lifar, Serge 121
 Ligeti, György 273, 301, 317, 319-321, 355
 Liszt, Franz 18, 56, 84, 86, 166, 171, 186, 200, 205, 207, 217, 223-228,
 235-236, 238-239, 250-251, 262, 264, 268, 285, 356, 407, 443, 455, 470,
 473
 Losev, Alexei 333-334, 409-410
 Lovejoy, Arthur 46
 Lusitano, Vicente 389
 Luther, Martin 18, 36, 142-143, 152-157, 162, 164, 167, 180-182, 185, 192,
 352
 Lutoslawski, Witold 273, 292, 301, 322
 Lyotard, Jean-François 24, 30, 52, 62-67, 70, 297-299, 324

M

- Machaut, Guillaume de 15, 20, 34, 132, 136-138, 161, 176, 203, 346, 352,
 356, 395, 404, 455
 Maderna, Bruno 288
 Maeterlinck, Maurice 18, 275, 282
 Mahler, Alma 269, 437, 455
 Mahler, Gustav 30, 42, 59, 90, 203, 205, 224-225, 231-232, 236, 239, 260,
 267, 269-270, 275, 277-279, 284, 316-317, 320, 331, 355-356, 425,
 437-438, 455-456
 Mahnkopf, Claus-Steffen 34
 Mallarmé, Stéphane 18, 268
 Mann, Thomas 18, 231
 Marbe, Myriam 319
 Marinetti, Filippo Tomasso 56, 272, 351
 Marsalis, Wynton 57
 Martinov, Vladimir 34, 52-55, 310, 339, 343, 345, 349
 Marx, Adolf Bernhard 25, 217, 221-223, 226, 228, 313, 439, 442
 Mascagni, Pietro Antonio Stefano 270, 279
 McClary, Susan 32, 194
 McLaughlin, John 57
 McLuhan, Marshall 52
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 18, 56, 59, 164, 174-175, 182, 195, 200, 204, 224,
 229, 235, 250, 253-254, 262, 281, 355, 414-415, 428, 438, 453, 455, 470
 Messenger, André 267

Messiaen, Olivier 59, 80, 153, 274, 292, 301, 352
 Meyerbeer, Giacomo 164, 229, 233, 239, 241, 249, 251-252, 254, 260-265,
 267, 269, 287, 355
 Meyer, Leonard B. 32, 207
 Miasin, Leonid 121
 Milhaud, Darius 57, 355
 Minkowski, Marc 198
 Monteverdi, Claudio 15, 35, 84, 132, 142, 146-148, 151, 157-158, 161, 166,
 168-169, 171, 179, 192-193, 199, 201, 328, 341, 346, 351, 356, 389-391,
 430, 445, 455
 Morlacchi, Francesco 424
 Morus, Thomas 248, 348
 Mosca, Luigi 424
 Moscheles, Ignaz 146, 262
 Möser, Karl 414
 Mosolov, Alexander 271, 273, 288
 Mottl, Felix 268
 Mozart, Franz Xavier Wolfgang 146
 Mozart, Wolfgang Amadeus 18-19, 22, 35-36, 56, 59-60, 73, 77, 82, 146,
 160, 164, 169, 188, 198, 204-206, 209-214, 216, 219, 235, 244, 249, 251,
 253, 264, 281, 327, 406-407, 411-412, 414-415, 421-422, 431, 455, 472
 Muck, Karl 268
 Mugellini, Bruno 170, 175
 Murail, Tristan 322
 Muris, Johannes de 132, 136, 147
 Mussorgski, Modest Petrovici 57, 145, 166, 238, 332

N

Nádas, John L. 139
 Nancarrow, Conlon 42, 324
 Nattiez, Jean-Jacques 61
 Neeffe, Christian Gottlob 169, 170, 204, 210, 212
 Negroponte, Nicholas 52
 Nemescu, Octavian 305, 319-320
 Nicomachus 103, 409
 Niculescu, Ștefan 319-321
 Nielsen, Carl 238, 356
 Nietzsche, Friedrich 18, 52, 84-85, 105, 120, 245, 246, 248, 254, 284, 341,
 375, 445
 Nijinska, Bronislava 121
 Nijinski, Vaŭlav 121
 Nikisch, Artur 268

Nono, Luigi 56, 80, 167, 273, 288, 292, 301, 319-320, 456
 Notker 131
 Nyman, Michael 200, 305, 307, 325

O

Obrecht, Jacob 15, 35, 159, 352, 354
 Ockeghem, Johannes 15, 35, 150, 159, 346, 352, 354, 393
 Oedip 85, 86, 91, 311, 314, 381, 445
 Olah, Tiberiu 319
 Ondaatje, Michael 304
 Orfeu 84, 89, 117, 120-121, 311, 314, 445
 Orff, Carl 59, 271, 287

P

Palestrina, Giovanni Pierluigi da 15, 18-19, 22, 35, 84, 142-169, 172, 179,
 192-193, 200-201, 203, 230, 249, 256, 328-332, 341-342, 345-346, 350,
 352, 354, 370, 388, 393, 411, 417, 431
 Pärt, Arvo 61, 274, 292, 318, 320, 326
 Pavlova, Ana 121
 Penderecki, Krzysztof Eugeniusz 273, 287, 301, 316, 319, 322-323, 325, 327
 Pergolesi, Giovanni Battista 198
 Pericle 100, 104, 112, 369
 Perotinus 34, 131-132, 136, 161, 172, 327, 343
 Perrault, Charles 132, 196, 390
 Pfitzner, Hans Erich 18, 144, 267, 282
 Phidias 193
 Pindar 117
 Pinnock, Trevor 198
 Pitagora 30, 38, 52, 96-97, 102-103, 106, 109, 110-111, 123, 128, 333, 337,
 373, 392, 409
 Platon 17, 38, 46, 52, 96-98, 100, 103-104, 114-116, 118-119, 123, 200, 248, 333,
 337, 348, 370, 372, 374-375, 377-378, 381-383, 392, 398, 445, 451, 467
 Plotin 370, 377, 381-383
 Plutarch 117
 Pollock, Griselda 329, 360, 433, 436
 Polykleitos 96, 108, 327, 333-334
 Poulenc, Francis 57, 274, 292
 Praxiteles 96
 Prokofiev, Serghei 236, 271, 274, 287, 292, 355, 473
 Prometeu 84, 86, 90, 207, 311, 314, 445
 Proteu 86

Proust, Marcel 17, 445
 Ptolemeu, Claudiu 111, 367, 409
 Puccini, Giacomo Antonio Domenico Michele Secondo Maria 241, 266,
 270, 277, 356
 Pynchon, Thomas 304

R

Racine, Jean 77, 196
 Rădulescu, Horațiu 167, 322
 Rahmaninov, Serghei 42, 286-287, 356, 473
 Rameau, Jean-Philippe 132, 195, 197-199, 201, 217, 220, 280, 328, 356, 395,
 406
 Rattle, Simon 198
 Rauschenberg, Robert 63
 Ravel, Maurice 30, 121, 268, 355
 Reger, Max 82, 153, 171, 182, 184, 224, 236, 456
 Reicha, Anton 146, 439
 Reich, Steve 56, 243, 258, 266, 273, 286-287, 301, 315, 319-320, 322-324, 355,
 391, 469
 Reincken, Johann Adam 184, 192
 Reyer, Ernest 267
 Reynolds, Simon 222
 Richter, Hans 268
 Richter, Johann Paul Friedrich 215
 Riemann, Hugo 228, 439, 442
 Ries, Ferdinand 146
 Rihm, Wolfgang 305, 324, 326
 Riley, Terry 273, 286-287, 323, 391
 Rillon Marne, Anne-Zoé 131, 139-141
 Rimski-Korsakov, Nikolai Andreievici 238, 276
 Rochberg, George 315-316, 355
 Rodin, Auguste 193
 Rolland, Romain 18, 203, 211
 Roslavets, Nikolai 288
 Rossini, Gioacchino 233-234, 239, 241, 249, 252, 254, 355-356, 406, 423-424
 Rousseau, Jean-Jacques 53, 132, 195, 197-199, 201, 217, 220, 328
 Rubinstein, Ida 121, 355
 Rue, Pierre de la 15, 150, 159
 Rufer, Josef 283
 Ruggles, Carl 42
 Russolo, Luigi 56, 58, 272-273, 288, 292, 351
 Ruzicka, Peter 322, 324

S

- Salieri, Antonio 264
 Sandu-Dediu, Valentina 16, 79, 295
 Sappho 117, 324, 455
 Satie, Eric 57, 273, 292
 Scarlatti, Domenico 18, 160
 Schaeffer, Pierre Henri Marie 273, 292, 301
 Scheidemar, Heinrich 192
 Scheidt, Samuel 183, 192
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 46, 216, 235
 Schemann, Karl Ludwig 259
 Schering, Arnold 231-232
 Schiller, Johann Christoph Friedrich von 235
 Schlegel, August Wilhelm 220
 Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst 216, 219, 230, 252, 256-257
 Schnittke, Alfred 21, 30, 35, 80, 171, 274, 306, 316, 318, 320-321, 324-325, 327, 355
 Schönberg, Arnold 18-19, 21-22, 30, 42, 58, 80, 82, 123, 131, 133, 147, 152, 164, 166, 228, 233, 242, 244, 259, 265-267, 269-273, 275-277, 279-285, 287-288, 292, 300, 328-329, 341, 347, 351-352, 355, 391, 425, 428, 456
 Schopenhauer, Arthur 18, 105, 233, 245, 247-248
 Schreffler, Anne 23, 62, 463, 473
 Schubert, Franz 60, 90, 165, 203, 215, 236, 250, 262, 316, 415, 438, 442, 455, 473
 Schumann, Clara 224, 433, 437, 455
 Schumann, Robert 18, 56, 59, 90, 141, 171, 174-175, 193-195, 203-205, 209-210, 215-225, 235, 249-250, 262, 281, 283, 285, 329, 395, 407-408, 415, 421, 428, 433, 437-438, 442, 453, 455, 473-474
 Schweitzer, Albert 170, 175
 Scott Cuthbert, Michael 60, 139, 210, 221
 Scribe, Eugène Augustin 261-262
 Seeger, Charles 42, 56, 287, 436-437, 455
 Serocki, Kazimierz 273, 287, 301, 316, 319, 322
 Serov, Aleksandr Nikolaievici 239
 Shakespeare, William 14, 17-18, 74, 77, 81, 84, 111, 193, 200, 204, 211, 269, 284, 331, 341, 363, 398, 445
 Shaw, George Bernard 267
 Sibelius, Jan 200, 238, 275, 356
 Silvestrov, Valentin 318
 Skriabin, Aleksandr Nikolaievici 84, 86, 207, 445, 473
 Sloterdijk, Peter 51, 445
 Smetana, Bedřich 200, 238, 356
 Sofocle 97, 106, 113, 128, 193, 406, 431, 445

Sollertinski, Ivan Ivanovici 14, 16, 80-81, 205
 Spengler, Oswald 52, 266
 Spessivțeva, Olga 121
 Spontini, Gaspare 164, 249, 253, 267
 Stamitz, Jan Václav Antonin 217, 425
 Stasov, Vladimir Vasilievici 238
 Stein, Erwin 32, 283
 Steuermann, Eduard 283
 Stockhausen, Karlheinz 30, 56, 59, 80, 167, 273, 288, 292, 301, 305, 317,
 319-320, 325-326, 456
 Strauss, Richard 103, 107-108, 186, 222-227, 236, 239, 267-268, 270, 274,
 278-279, 292, 309-310, 349, 355, 456
 Stravinski, Igor 18, 21, 57, 59-60, 63, 85-86, 121, 123, 132, 200, 271-272, 274,
 276, 284, 351, 355, 428
 Stroe, Aurel 319-320
 Sullivan, Arthur 286
 Sweelinck, Jan Pieterszoon 177, 183, 192
 Swift, Jonathan 196
 Swinburne, Algernon Charles 268
 Szimanowski, Karol 286

Ș

Șcedrin, Rodion 171
 Șepitko, Larisa 306
 Șostakovici, Dmitri Dmitrievici 59, 171, 236, 271, 274, 285, 287, 292, 301,
 320, 331, 355, 425, 473

T

Takemitsu, Toru 325
 Taneev, Serghei Ivanovici 238
 Temple, William 196
 Tieck, Johann Ludwig 194, 215, 217, 219-220, 222-223, 226, 246, 257, 277,
 283
 Tinctoris, Johannes 15, 137, 158-159
 Tolstoi, Lev Nikolaievici 17, 445
 Tomita, Isao 325
 Torke, Michael 307
 Toscanini, Arturo 268
 Trojahn, Manfred 324-325
 Twain, Mark 62, 463

T

Țăranu, Cornel 319

U

Ustvolksaia, Galina 326

V

Varèse, Edgar 42, 56, 80, 271, 288, 292, 316, 324, 351

Vasari, Giorgio 75, 145, 394-397, 436, 452

Vaughan Williams, Ralph 274, 286, 292

Venosa, Carlo Gesualdo di 15, 145

Venturi, Robert 297

Verdi, Giuseppe 200, 233, 239-244, 247, 261, 355

Verlaine, Paul 268

Vernant, Jean-Pierre 54, 109, 443

Vicentino, Nicola 389

Vico, Giambattista 197

Victoria, Tomás Luis de 145, 150, 153

Vieru, Anatol 319-320, 355, 473

Vinci, Leonardo da 96, 137, 309

Vitry, Philippe de 20, 34, 132, 136, 140, 171, 343, 346, 455

Vuillermoz, Émile 34, 43

W

Wackenroder, Wilhelm Heinrich 216, 217, 219-223, 226, 246, 257

Wagner, Richard 18-19, 22, 36, 56, 58, 85, 108, 132, 141, 164, 186, 194, 203,
205, 210-211, 217-219, 221-223, 225-230, 233-237, 239-256, 258-270,
275-277, 279, 281-284, 287, 306, 328-329, 347, 351-352, 354, 356, 407,
430, 456

Walcha, Helmut 170, 184

Waldstein, Ferdinand Ernst Gabriel 213-214

Walter, Bruno 268, 355

Walton, William 233, 286

Warhol, Andy 303

Weber, Carl Maria von 203, 215, 253, 262

Webern, Anton 56, 80, 131, 152, 160, 164, 166, 273, 281-283, 285, 287-288,
292, 316, 456, 469

Webern, Anton 469

Weber, William 23, 400, 402, 405, 408-411, 413-414, 416, 434, 452-454, 463

Weingartner, Felix 268

Wellesz, Egon 283
 Werckmeister, Andreas 202
 Wesendonck, Mathilde 240, 247
 Whitehead, Albert North 46, 200, 427
 Wilder, Victor 268
 Williams, Ralph Vaughan 32, 274, 286, 292, 294, 325
 Winckelmann, Johann Joachim 197
 Wolf, Hugo 251, 267, 442
 Wolf, Johannes 132, 139, 140
 Wyzewa, Theodore de 268

X

Xenakis, Iannis 58, 80, 123, 273, 287, 301, 319-322, 324, 391

Y

Young, La Monte Thornton 306, 391

Z

Zarlino, Gioseffo 132, 146-147, 328, 389-390, 393
 Zawinul, Joe 57
 Zemlinsky, Alexander von 281-282, 355
 Zimmermann, Bernd Alois 317
 Zorn, John 355