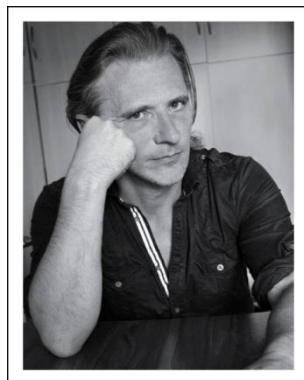


ȘTIINȚA MUZICOLOGIEI: DEFINIȚIE, IDENTITATE, TIPOLOGII ȘI EVOLUȚII

Lect. univ. dr. OLEG GARAZ

Academia de Muzică „Gheorghe Dima” Cluj-Napoca

Oleg GARAZ este muzicolog, autorul volumelor de scrieri publicistice *Contraideologii muzicale* (2003), *Poetica muzicală în convorbiri* (2003), *Muziconautice* (2007). Este de asemenea autorul studiului monografic *Muzica și sensul sincretic al nostalgiei* (2011). A publicat studii analitice în revistele „Muzica” și „Studia”, cu un spectru de tematizări cuprinzând ontologia muzicală, semantica imaginii muzicale, problemele postmodernismului muzical, precum și tematizări din domeniul istoriei muzicii, stilisticii și formelor muzicale. A susținut conferințe cu tematizări din domeniul esteticii muzicii, esteticii și istoriei jazzului și genurilor muzicale. Publică în mai multe reviste din țară și străinătate: critici, eseuri, interviuri. Are de asemenea activitate în mass-media radio-Tv: emisiuni muzicale, cicluri tematice, interviuri la posturi locale și naționale. Este cadru didactic la Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca.



REZUMAT

Textul de față poate fi considerat un *scenariu de modelare conceptuală* și, implicit, o *hartă cognitivă* a disciplinei *muzicologie*. Două aserțiuni au funcția de generatori ai întregului discurs descriptiv-analitic și anume: 1. muzicologia este o disciplină academică și o știință de substanță filologică și 2. ca metodă și discurs muzicologia este o știință compozită, constituită ca și consecința unei sinteze interdisciplinare aplicată gândirii și practicilor muzicale. Astfel, prezentarea celor doi constituenți ai săi – istoric și sistematic, așa cum le-a conceput Guido Adler – servește doar ca punct de plecare sau „coloană vertebrală” conceptuală pentru o deschidere disciplinară-interdisciplinară mult mai largă, fapt determinat de situația în care până și cele două nuclee generative ale muzicologiei – istoric și sistematic – sunt la rândul lor aplicații în domeniul muzicii a metodologiilor istoriei (ideea evoluției) și biologiei (ideea taxonomiei). Necătând însă la aceste două „stigmatice” determinante – filologic ca esență și multidisciplinar ca metodologie – muzicologia se prezintă în contemporaneitate drept o autentică știință, un instrument funcțional de cercetare a fenomenelor sonore în calitatea lor de fapte culturale și în același timp drept un legitim și necesar membru al trinității *compoziție-interpretare-muzicologie*.

Cuvinte-cheie: muzicologie, multidisciplinar, analitic, descriptiv, filologic, taxonomic, normativ

0. Spre deosebire de *arta* compoziției sau interpretării, muzicologia se prezintă drept *știință* și în consecință ar putea fi considerată în calitatea ei de instrument de cunoaștere a artei muzicale. Deja aici este amorsat un prim „conflict” metodologic deoarece este vorba despre două căi *divergente* ca substanță sau domenii *eterogene* ca metodă ale gândirii – *artisticul* prin definiție intuitiv, imaginativ și astfel intens generativ și *științificul* prin definiție rațional, analitic și astfel deconstructiv. În același timp, spre exemplu, compoziția poate fi învățată urmând procedura *științifică-didactică*, prin asimilarea unor discipline necesare a armoniei, contrapunctului, formelor muzicale sau orchestrației, însă nu pot fi învățate elanul și energia imaginativă care determină declanșarea actului creativ, ceea ce ține exclusiv de *creativ-artistic*.

Astfel, muzicologia poate fi considerată a fi știință anume în măsura în care ea funcționează ca metodă a cunoașterii doar prin recursul la suma de date obiective (constatabile – partituri sau texte noționale) referitoare la gândirea și practica muzicală pentru care formulează, la rândul-i, taxonomii și descrieri conceptual-normative. Mai mult, într-o strânsă legătură cu sarcina evaluării normative, muzicologia are și sarcina evaluării valorice, iar acestea două (normativ și valoric) funcționează ca instrumente pentru sistematizarea taxonomică și cronografierea istorică a gândirii și practicii muzicale. Tot astfel, muzicologia își poate aplica sieși ambele tehnici – sistematică și istorică – în vederea unei autoreprezentări și autoevaluări critice.

Altfel spus, în comparație cu *arta* compoziției sau interpretării, muzicologia este știință în măsura în care primele două nu sunt și nici nu ar putea fi vreodată. Până la urmă, termenul *muzicologie* este un cuvânt, însă unul care desemnează pe cel de-al treilea element, ultimul, al unui ansamblu organic prin care articularea gândirii muzicale își atinge forma deplină și care se constituie astfel: compozitorul ca element generativ, interpretul ca element reiterativ, de conservare și perpetuare, și muzicologul ca element analitic și evaluativ normativ-valoric, generatorul, depozitarul și conștiința întregului ansamblu. Și doar astfel toate trei elementele, dar mai ales primele două, capătă posibilitatea de a se cunoaște, ceea ce altfel le-ar fi pur și simplu imposibil.

1. Descrierea tipologică a activității ca disciplină academică și știință:

De la bun începutul textului nostru vom proceda în același fel în care a procedat muzicologul american Leonard B. Meyer în deschiderea propriului volum intitulat *Music and Style*. Adică, vom începe cu o definiție, însă, evident, nu una a stilului, ci una a muzicologiei.

Definiție: Numim muzicologie știința al cărei obiect de studiu este constituit din totalitatea fenomenelor sonore în calitatea lor de fapte culturale.

Considerând muzica o formă specifică de practicare a culturii, muzicologia se edifică drept o știință a normelor și legităților gândirii și practicii culturale muzicale.

Spre exemplu, „cântul” păsărilor, zgomotul unei uzine sau sonoritatea caracteristică produsă de o locomotivă sunt fenomene sonore în calitatea lor de sisteme de semnalizare (a intențiilor, a identității, a prezenței, a comportamentului sau a localizării spațiale). De „cântul” păsărilor se ocupă în egală măsură ornitologia și etologia, unde se regăsește și „cântul” balenelor sau al elefanților. Într-un al doilea sens, nu poate fi considerată artistică în accepția europeană a termenului manifestarea muzical-ritualică tribală sau oricare alt tip de practică muzicală neîncadrabil în percepția europeană de substanță estetică (act non-artistic și non-estetic) și care este obiect de studiu în egală măsură pentru antropologia culturală și etnografie. În acest caz, este relevantă reacția lui Claude Debussy față de sonoritatea gamelanului balinez pe care el o receptează drept muzică în sensul de fenomen/material sonor valorizabil drept fapt artistic.

Ca fapt cultural însă, semnalele păsărilor sunt reformulate ca și cânt în percepția umană, iar ca fapt cultural sunt, spre exemplu, înfăptuite în lucrările lui Olivier Messiaen, imaginea sonoră a uzinei sau a locomotivei în lucrări muzicale aparținând lui Alexander Mosolov și, respectiv, lui Arthur Honegger. Un exemplu relevant al reformulării fenomenului sonor în fapt cultural ar fi de regăsit în activitatea lui Pierre Schaeffer și concepția *muzicii concrete*.

2. Comentarii necesare: de la fapt ambiental (natural și spontan) la fapt muzicologic (cultural, rațional, științific)

Comentariu 1: transferul este efectuat de la *fenomen sonor la fapt cultural*, de la *ontologic la hermeneutic*, de la *manifestare la text*.

Comentariu 2: într-un sens mai restrâns și situat deja în interiorul câmpului cultural al artei muzicale, transferul se efectuează de la fenomenalitatea sonoră (muzical-artistică, în format cultural) la obiectualitatea textuală, noțional-criptică (drept fapt deja muzicologic).

Comentariu 3: abordarea muzicologică este, în esență, de substanță *critic-analitică*, principiu care definește consistența discursului muzicologic ca obiect *literar-descriptiv*¹.

Comentariu 4: prin *text* se înțelege atât discursul sonor articulat notat ca partitură, cât și manifestările sonore formulate ca act în toate formele posibile care

¹ „Repertoires are determined by performers, canons by critics – who are by preference musicians, but by definition literary men or at least effective writers about music. Literary models lie close at hand for the categories that music critics have to manipulate.” Joseph Kerman, *A Few Canonic Variations*, in: *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 1, Canons (Sep., 1983), p. 112.

intră în definiția faptului cultural. Aceste două forme sunt „textuale” și reprezintă obiectul de studiu al muzicologiei, în calitatea lor de dovezi obiective ale gândirii muzicale – solide în obiectivitatea lor materială și astfel fiind analizabile și sistematizabile.

Comentariu 5: transferul de la *act* la *text* presupune o explicabilă „distorsiune” prin transferul de la sonoritate la imagine (a literelor, cuvintelor și a textului în general), determină o slăbire a consistenței și relevanței, precum și o relativizare a semnificațiilor (hermeneutica) în virtutea diferenței radicale de statut ca fenomen. Cele două imagini – sonoră-fenomenală și, respectiv, textuală, noțional-descriptivă – nu sunt reductibile una la cealaltă (non-reversibile), relația funcționând doar într-un sens univoc – dinspre fenomenul sonor înspre textul noțional-literar.

Comentariu 6: Ca și concepție, știința muzicologiei se prezintă în imaginea unui dublu paradox:

6.1. Paradox 1: în esență, ca discurs, muzicologia reprezintă un discurs noțional cu funcția de interpretare analitică a unui discurs sonor. În această situație drept paradoxală apare intenția de a edifica o cale de acces între două ontologii de altfel inconciliabile: fenomenalitatea sonoră și textualitatea noțional-scriptică. Astfel, muzicologia poate fi considerată o disciplină filologică orientată hermeneutic pe explicitarea actului muzical, cu toate consecințele care decurg de aici ca documente analizabile.

6.2. Paradox 2: ca metodă, muzicologia se dovedește a fi o disciplină compozită în virtutea substanței sale filologice (noționale) și a intenției de a descrie totalitatea implicațiilor posibile ale fenomenului sonor în existența culturală. Forma noțional-scriptică permite efectuarea unui împrumut din discipline științifice-academice concepute în același format noțional-scriptic. Astfel, este vorba despre nevoia implicării în discursul muzicologic a vocabularelor și metodelor din mai multe discipline/științe noționale precum: filologia (în special comparată), psihologia, pedagogia, sociologia, filosofia, istoria, estetica, antropologia, etnografia, semiotica, estetica, retorica etc., atâta timp cât și muzicologia intră în domeniul cunoașterii umanului, deoarece în esență muzica este făcută de către oameni, despre oameni și pentru oameni.

3. Tipologii:

a. Diferențieri necesare: Este necesar de făcut diferenția între muzicologia ca *știință* a cercetării și, respectiv, ca *disciplină academică* sau *știință* a învățării, între ipostaza practicii (cognitive) de cercetare și, respectiv, ipostaza propedeutic-formativă, de învățare a elementelor, relațiilor, taxonomiilor, sensurilor și exersarea acestora în condiții controlate.

4. Tipologii și evoluții:

b. Ca fapt cultural-științific, muzicologia a fost concepută la 1885 de Guido Adler (1855-1941) (însoțit de colaboratorii săi Philipp Spitta (1841-1894) și Friedrich Chrysander (1826-1901)), fondatorul domeniului, din două tipuri de abordare complementare: muzicologia istorică și, respectiv, sistematică, aceste două titluri reflectând nu atât sensul propriu-zis al termenilor, cât mai degrabă sensul sistematizator al inițiativei lui Adler.

Tot astfel, momentul Adler (1885) ar putea fi văzut ca reluare la un alt nivel al momentului Alexander Baumgarten (1714-1762) – 1750 –, inventatorul esteticii ca știință a percepțiilor (senzațiilor) logicizate. Importantă este această preocupare pentru încadrarea științifică – noțional-discursivă, logic-rațională și analitic-descriptivă – a unui principiu (senzațiile logicizate) sau a unui întreg domeniu al gândirii și practicii umane (practica muzicii).

b.1. În fapt, ca știință a muzicii, muzicologia se naște ca tentativă de a formula științific imaginea domeniului gândirii muzicale prin împrumutul metodei de la știința istoriei (tipologiile de grupuri sociale, conceptul evoluției istorice și principiul periodizării temporal-geografice) și, respectiv, de la știința biologiei (taxonomiile, tipologiile și principiul evoluției). Este de remarcat faptul că muzicologia se naște ca știință în trena filosofiei *pozitivistice* (Auguste Comte), considerată o ultimă fază în dezvoltarea cunoașterii umane, urmând după cele *religioasă* și *metafizică*. Astfel, pozitivismul servește drept element unificator, de sinteză, a metodelor istoriei și biologiei, fiind vorba despre o abordare de tip *empiric*, critic-analitic, a datelor experienței.

b.2. Urmând ramura istorică a muzicologiei este posibilă o istorie propriu-zisă a muzicologiei, cu toate implicațiile în egală măsură evolutiv-istorice, cât și sistematic-conceptuale. În acest sens, poate fi vorba despre cele două începuturi ale muzicologiei: momentul Adler – cu formularea conceptuală a unei noi științe și, respectiv, momentul Riemann – cu formularea metodologică a tipologiilor de discipline academice sau, altfel spus, a reformulării disciplinelor compoziției în discipline ale muzicologiei: reorientarea de la focalizarea pe necesarul practic-utilitar înspre cercetare, diferențiere și aprofundare teoretică.

b.2.1. Ulterior, aceste două ramuri ale muzicologiei – *istorică* și *sistematică*, pornind de la concepția lui Guido Adler – determină și relevarea unor nume reprezentative pentru fiecare tip de orientare. Spre exemplu, pentru ramura sistematică este reprezentativă preocuparea muzicologului american Charles Sieger (1886-1979) sau a muzicologului sloven Oskár Elsček (n. 1931), pe când pentru cea istorică ar fi de parcurs, spre exemplu, scrierile muzicologilor germani Herman Abert (1871-1927), Friedrich Blume (1893-1975) sau Willi Apel (1893-1988). Ambele ramuri au fost abordate de Walter Wiora (1906-1997) în: *Historische und systematische Musikwissenschaft* (Tutzing: Schneider, 1972) sau într-o

altă scriere a aceluiași autor precum *Metodologia muzicologiei* (în biblioteca Academiei de Muzică „Gheorghe Dima”, la cota Ig).

b.2.2. Evoluția muzicologiei ca știință a însemnat o progresivă diferențiere și cristalizare a unor noi tipuri de abordare metodologică precum cea *analitică*, de această dată pornind de la concepția normativă a lui Hugo Riemann (1849-1919). În acest sens este exemplară metoda analitică – reducția scriiturii armonice – a austriacului Heinrich Schenker (1868-1935), teoriile asupra contrapunctului ale rusului Serghei Taneiev (1856-1915) și ale danezului Knud Jeppesen (1892-1974) sau cele trei scrieri analitice ale elvețianului Ernst Kurth (1886-1946) – *contrapunctul* linear la Bach, *criza armoniei* romantice la Wagner și *principiile formelor* simfonice la Bruckner. Într-o opoziție radicală cu teoria reducționistă (excluzivă) schenkeriană apare concepția analitică totalizatoare (inclusivă) a muzicologului polonez Józef Chomiński (1906–94), inventatorul concepției sonoristice.

5. Jocul cu istoria: exerciții de inventare a unui trecut ca practică de legitimare a prezentului

b.3. Muzicologia este o disciplină academică și o știință care se naște cu o istorie deja gata scrisă și care nu are nevoie de timp evolutiv pentru a și-o acumula. În această situație ar exista două interpretări:

b.3.1. Muzicologia apare ca expresie a unui quantum suficient de experiență istorică și conceptuală pentru a putea fi formulată ca domeniu al cunoașterii cu o metodă proprie, legitimată prin însăși consistența acumulărilor deja realizate până la momentul Adler-1885;

b.3.2. Muzicologia este expresia deducțiilor sistematizante ale lui Guido Adler, idee și concepție ale unui nou domeniu al științei care este formulat prin transfer și sinteză, inventându-și o istorie pentru a-și afirma legitimitatea în contextul prezentului;

b.4. Se operează astfel cu argumentul autoreferențial și astfel slab al *similitudinii* conform căruia Pitagora ar putea să fie și muzician-practician, dar și muzicolog-teoretician, Platon – și estetician, împreună cu Boethius și Martianus Capella, iar concepția lui Adler își găsește o similitudine legitimatoră tocmai în Antichitatea greacă în sistemul lui Aristides Quintilianus.

b.5. Urmând procesului de transfer și adaptare, s-a procedat la ideea de proiectare asupra trecutului a concepțiilor afirmate în prezent (spre exemplu, în prezentul lui Adler și apoi rând pe rând, în prezentul lui Riemann, Schenker, Kurth, Asafiev sau Rosen și Bukofzer). Intenția este una dublă, de legitimare prin descoperirea unor confirmări ale prezentului în trecut și astfel edificarea unei *genealogii* sau descendențe legitimatoră care ar conferi, spre exemplu, celor patru invenții moderne – retorica, estetica, hermeneutica și semiologia muzicale o soliditate istorică și consistență valorică. Este evident că pentru a-și dovedi

legitimitatea în noul câmp de aplicare, unul funciarnamente străin – domeniul gândirii și practicii muzicale – aceste patru „științe” nu ar avea alte argumente doveditoare decât aducând dovezi din spațiul de origine – gândirea și practica lingvistică-filologică. La fel de evident este că fiind eterogene muzicii prin natura sa lingvistică și metoda comparativ-speculativă, în noul domeniu de aplicare toate patru se dovedesc a fi nu altfel decât forme slabe în sens potențialului lor analitic.

b.5.1. Astfel, spre exemplu, în Antichitatea greacă este uzitată polarizarea Pitagora-Platon ca diferență între abordarea acustică mistică-numerală și filosofic-speculativă, incluzând consecințe în plan estetic sau sociologic, deși propriu-zis „muzicologică” ar trebui considerată activitatea lui Aristoxenos din Tarent, așa cum o conceptualizează Flora R. Levin în *Greek Reflections on the Nature of Music*, (Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2009) sau Mitzi DeWhitt în *Aristoxenus's Ghost: An Ancient Metaphysical Mystery Solved* (Bloomington: XLibris Corporation, 2004).

b.5.2. În linii generale, gândirea muzicală teoretică a Evului Mediu ar trebui considerată drept perioadă de formulare normativă a bazelor gândirii și practicii muzicale moderne (diferite de cea antică): inventarea notației (teoria înălțimilor) – Guido d'Arezzo (991/992-1033) cu al său tratat intitulat *Micrologus* (1026), precum și inventarea duratelor Johannes de Garlandia (1270-1320) cu *De Mensurabili Musica* (aprox. 1250), Johannes de Muris (aprox. 1290-aprox. 1355) cu *Notitia artis musicae* (1319-'21) sau *Ars contrapuncti secundum* (după 1340), Franco din Cologne (activ în deceniul '50-'60 al secolului al XIV-lea) cu *Ars cantus mensurabilis* (aprox. 1260) sau Philippe de Vitry (1291-1361) cu al său *Ars Nova* (aprox. 1320)¹.

b.5.3. La rândul ei, Renașterea muzicală continuă efortul normativ al teoreticienilor medievali prin tratate referitoare la sistemul de organizare sonoră modal – Heinrich Glarean (1488-1563) cu *Dodecacordon*, Gioseffo Zarlino (1517-1590) cu *Le institutioni harmoniche* (1558) și *Dimonstrationi harmoniche* (1571), însă deja și la arta compoziției – Johannes Tinctoris (1435-1511) cu *Liber de arte contrapuncti*, Nicola Vicentino (1511-1575) cu *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* – sau de sinteză – Franchinus Gaffurius (1451-1522) cu *Practica musicae* (1896) sau Vincenzo Galilei (1520-1591) cu un început de studiu al acusticii în accepția modernă a termenului. Numele celui din urmă a devenit celebru și prin disputa cu Zarlino (în scrierea *Dialogo* de la 1581), continuată prin altă dispută între Giovanni Artusi (1540-1613) cu scrierea *Delle imperfettioni della musica moderna* (1600) și Claudio Monteverdi (1567-1643) cu *Avvertimenti* la a V-a carte a madrigalelor (1605), amândouă „încleștările” servind procesul de tranziție conceptuală de la Renaștere la barocul muzical.

¹ A se vedea Sarah Fuller, *A Phantom Treatise of the Fourteenth Century? The Ars Nova*, în: *The Journal of Musicology* 4, no. 1 (Winter 1985-86): pp. 23-50.

Această evoluție printr-o continuă autoreinventare critică – practica disputelor cu o puternică dominantă de reanonizare – poate fi considerată drept o *genealogie* axială a muzicologiei, una paralelă cu autoreinventarea critică a artelor compoziției și interpretării.

6. Muzicologia în expansiune: multiplicarea tipologică drept afirmare a potențialului evolutiv

b.6. Urmând orientările istorică, sistematică și analitică, o a patra metodă s-ar referi la *critica muzicală*. Sensul modern al acestei metode ar putea fi definit prin relaționarea a două personalități ca francezul François-Joseph Fétis și austriacul Eduard Hanslick. Acesta din urmă excelează cu o importantă scriere de substanță estetică – *Vom Musikalisch-Schönen* (Despre frumosul muzical), sugerând astfel atât o deschidere înspre viitoarea metodă a hermeneuticii muzicale, cât și o tri-unitate între critica, estetica și hermeneutica muzicală ca metode crescând din același nucleu metodologic al explicitării (noțional-discursive) a sensurilor fenomenului muzical.

În sens modern, cultivarea acestei metode a criticii muzicale drept activitate articulată profesional ar putea porni de la scrierile lui E. T. A. Hoffmann (1776-1822) (pornind de la celebra critică a interpretării *Simfoniei a V-a* de Ludwig van Beethoven), și continuate prin Hector Berlioz (1803-1869), Robert Schumann (1810-1856), Adolf Bernhard Marx (1795-1866), Franz Liszt (1811-1886), Richard Wagner (1813-1883), Alexandr Serov (1820-1871), Hermann Larosh (1845-1904), Claude Debussy (1862-1918), Paul Bekker (1882-1937), Theodor W. Adorno (1903-1969) și până la contemporanii Kyle Gann (n. 1955) sau Alex Ross (n. 1968).

b.7. Imediat ulterior momentului Adler, care formulează un nou obiectiv și astfel orientează gândirea științifică în acest sens, se nasc și alte trei orientări sau subdomenii ale muzicologiei. Prin efortul austriacului Erich Moritz von Hornbostel (1877-1935) se naște *etnomuzicologia* (cu un arc evolutiv întins, spre exemplu, prin Constantin Brăiloiu (1893-1958) până la Bruno Nettl (n. 1930)), prin germanul Curt Sachs (1881-1959) (împreună cu Hornbostel) este formulată știința instrumentelor muzicale – *organologia*, iar prin Hermann Kretzschmar (1848-1924) – știința interpretării actului și lucrărilor muzicale, *hermeneutica muzicală* – cu o continuare fructuoasă în scrierile lui americanului Lawrence Kramer (n. 1946), muzicolog cu deschidere înspre orientarea contemporană *New Musicology*.

c. Ca știință a faptelor culturale sonore, muzicologia se prezintă drept un domeniu însoțitor și de aceea secund domeniului artistic manifest, fenomenal, pe care îl cercetează și interpretează. În realitate, este vorba despre o articulare bimorfă: de învățare și de practicare (de interpretare-cercetare muzicologică-științifică). În cea de a doua fază este vorba despre posibilitatea de a

formula imaginea și sensurile prin intermediul mai multor „scenarii de modelare conceptuală” (a se vedea în acest sens: Oleg Garaz, *Exerciții de muzicologie*, Cluj-Napoca: MediaMusica, 2014, Introducerea la Partea a II-a).

c.1. Este de remarcat faptul că până în 1885 o serie de discipline precum contrapunctul, armonia, formele și orchestrația erau definite ca discipline ale științei (și artei) compoziției, nefiind vorba despre nicio atribuție muzicologică a acestora.

c.2. Tot astfel au stat lucrurile și cu teoria esteticii (Baumgarten, 1750), aceasta nefiind concepută ca orientată înspre muzică. În același șir se înscriu și o serie de științe adaptabile muzicii precum psihologia, sociologia, antropologia, etnografia sau semiotica.

c.3. În opoziție, drept o autentică știință muzicologică se prezintă a fi acustica, datând încă de la experiențele lui Pitagora (sec. VI î. H.) și de aici subdomeniile psihologiei muzicale precum domeniul receptării (muzicale) și în special metodologia cercetării auzului (muzical).

d. Cele două grupuri constitutive ale muzicologiei – istorică și sistematică – sunt animate și puse în relație prin criteriul abordării de tip conceptual-analitic – în calitatea lui de formă sintetică, sistematic-istorică, dar și în calitate de formă practică, de aplicare a conținutului primelor două.

d.1. Aici este vorba despre un sistem consensual conceptual-muzicologic de referință care cuprinde totalitatea conceptelor referitoare la formele de bază ale gândirii și practicii muzicale: sistemul hexamorf, de la conceptul de sunet muzical și până la conceptul de canon. (a se vedea în acest sens Oleg Garaz, *Genurile muzicii: ideea unei antropologii arhetipale*, București, Eikon, 2016, Partea a II-a)

7. Alternative metodologice slabe ca moștenire a umanismului renascentist

e. Tot de la sfârșitul Renașterii datează și un eveniment care pe bună dreptate ar putea fi considerat drept determinant până și în cazul nașterii muzicologiei ca știință de substanță filologică. Este vorba despre ideea lui Giulio del Bene, membru al *Accademia degli Alterati* din Florența, care la 1586 propune transferarea muzicii din *quadriviumul* disciplinelor numeral-cosmologice în *triviumul* disciplinelor filologice. Faptul în sine poate fi considerat ca o răsturnare la nivel de percepție și mentalitate a întregului imaginar care până în Renaștere evoluează fără fisuri, crize și revoluții conceptuale¹. Drept consecințe ale acestui

¹ „Giulio del Bene said as much in 1586 when he gave a speech to another Camerata in Florence, the *Accademia degli Alterati*, proposing that music should be transferred from the quadrivium to the trivium, that is, from the immutable structure of the medieval cosmos to the linguistic relativity of rhetoric, grammar and dialectics. In the trivium, music becomes *human* and can be made infinitely malleable by the power or rhetorical persuasion.” in: Daniel K. L. Chua, *Absolute Music And The*

„puci” conceptual pot fi considerate nașterea operei și a posibilității de implementare a conceptului *stil* în gândirea muzicală, zonă până atunci inaccesibilă artelor lingvistice-filologice.

e.1. De aici, exact ca și în cazul celor patru parametri ai sunetului muzical¹, s-au articulat patru momente de emergență și încetățenire a științelor filologice în câmpul gândirii și practicii muzicale. O primă etapă s-a constituit din implementarea în câmpul gândirii muzicale a științei *retoricii*, ca proces însoțitor fiind probată și posibilitatea de a formula accepția muzicală de *stil*. Deschiderea înspre această „altore” a retoricii în muzică, având ca mediator și miză afectele umane și realizarea lor muzicală, a devenit posibilă și în urma conceptului *seconda prattica* formulat de Monteverdi. Un moment semnificativ ar putea fi scrierea *Nuove musiche* (1602) a lui Giulio Caccini (1551-1618) relevantă în atitudinea lui analitică față de sensul retoric al ornamentației în muzica lui Girolamo Frescobaldi (1583-1643). Însă drept deschidere directă înspre realizarea de vârf a retoricii în muzica lui Johann Sebastian Bach (1685-1750) poate fi considerat tratatul lui Johan Mattheson *Der vollkommene Kapellmeister* (1739), care ca o prioritate referențială îi invocă necesarmente pe Marcus Fabius Quintilianus (33-100 d. H.) cu tratatul *Institutio Oratoria* (publicat în jurul anului 95 d. H.), Marcus Tullius Cicero (106-43 î. H.) cu *De Inventione* (84 î. H.) sau tratatul *Rhetorica ad Herennium* (88 î. H.) atribuit lui Cicero.

e.2. Exact în anul morții lui Bach – 1750 – este întreprins un al doilea pas în direcția deja trasată prin „infuzarea” retoricii în muzică și anume publicarea tratului *Aesthetica* de Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762). Ca și în cazul retoricii, procedura de adaptare a etimologiei termenului grecesc *aisthesis* (simțuri) a necesitat o deformare pentru a intra în accepția contemporană de *simț pentru frumos* și cu o posibilă formă deviantă de *gust pentru frumos*. Reacția vehementă a lui Immanuel Kant (1724-1804) – nu este posibil ca estetica lui Baumgarten să se fundeze pe legități obiective – și-a găsit o formă adecvată în cea de a treia din critici – *Critica puterii de judecată* (1790). O reacție tardivă explicit anti-Baumgarten și antiestetică în esența ei ar putea fi considerată și celebra scriere a criticului muzical vienez Eduard Hanslick (1825-1904) intitulată *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), o relativizare speculativă a rolului pe care, chipurile, l-ar avea sentimentele în muzică.

Construction Of Meaning, Cambridge/New-York/Port Melbourne, Cambridge University Press, 1999, pp. 34-35.

¹ Ca și construct consensual, conceptul de *sunet muzical* este constituit din patru parametri – înălțime, durată, intensitate și timbru. Această succesiune reflectă ordinea istorică în care calitățile sunetului muzical au fost inventate. Notarea precisă a înălțimilor poate fi atribuită efortului lui Guido d'Arezzo, conceptualizarea duratelor a fost realizată în secolele XIII-XIV printr-un efort cumulat al mai multor teoreticieni, intensitatea la început „terasată” (baroc) a fost dezvoltată prin inventarea procedeelelor de *crescendo-diminuendo* în arta Școlii de la Mannheim, iar focalizarea pe timbru datează din a doua jumătate a secolului al XIX-lea romantic, cu o continuare în creația lui Debussy și cu o serie de consecințe subînținse între concepția bruitistă și cea sonoristică.

e.3. Al treilea pas este întreprins de August Ferdinand Hermann Kretzschmar (1848-1924) prin inventarea hermeneuticii muzicale. Devenit celebru prin scrierea ghidului său de concerte – *Führer durch den Konzertsaal* (1887-'90) –, el intră în istoria muzicologiei prin volumul intitulat *Neue Anregungen zur Förderung der musikalischen Hermeneutik* (Sugestii noi pentru promovarea hermeneuticii muzicale, 1905). Făcând legătura între cele două scrieri – ghidul și monografia –, devine vizibilă miza pe „tălmăcirea” de substanță speculativă a compoziției muzicale, precum și importanța încadrării ei cultural-istorice în vederea unei mai bune înțelegeri (publice). Și de această dată, ca și în primele două cazuri, noua teorie și-a găsit un adversar nemilos în persoana muzicologului german August Halm (1869-1929), dar și continuatori precum Alfred Lorenz (1868-1939), autor a patru volume cu hermeneutica operei wagneriene (*Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*), acesta din urmă discreditat pentru simpatiile lui față de regimul nazist. Această metodă a *hermeneuticii muzicale* ar putea fi considerată drept un prototip metodologic pentru orientarea contemporană de substanță (ideologic-estetică) postmodernă *New Musicology* (Joseph Kerman, Susan McClary, Rose Rosengard Subotnick, Daniel Leech-Wilkinson, Gary Tomlinson, Lawrence Kramer) cu o predilecție pentru metoda speculativ-comparativă și genul de *studii culturale* cu problematizări postmoderne din feminism, minorități sexuale, postcolonialism sau poststructuralism.

e.4. Un ultim pas este întreprins deja la începuturile postmodernității prin inventarea semioticii muzicale ca știință care se ocupă de descifrarea potențialului de sens (sugestiv, narativ) al semnelor implicate în ecuația unui text (muzical, noțional, vizual etc.). Începând cu Charles Sanders Peirce (1839-1914) și Ferdinand de Saussure (1857-1913) – ambii considerați ca fondatori ai semioticii – și până la Roland Barthes (1915-1980), Algirdas Julien Greimas (1917-1992), Yiuri Lotman (1922-1993) și Umberto Eco (1932-2016), acest domeniu al cunoașterii științifice s-a prezentat – ca și celelalte trei anterioare: retorica, estetica și hermeneutica – drept o știință filologică în esența ei și interpretativ-speculativă ca metodă. În fapt, semiotica se ocupă de mecanismele generative-conotative care duc la producerea semnelor în procesul de constituire a sensurilor, dar și de consensul social privind inventarea a însăși semnelor și asimilarea conotațiilor care decurg din această procedură de atribuire semantică. Însă aceste două marcaje ale originii – lingvistica (știință noțional-discursivă) și metoda comparativ-speculativă – devin cu atât mai vizibile atunci când semiotica este scoasă în afara domeniului său originar – lingvistica – și este, spre exemplu, aplicată muzicii. Și atunci chiar în pofida unor realizări importante deja în câmpul *semioticii muzicale* prin idei și monografii aparținând lui Kofi Agawu (n. 1956), profesor la Princeton University, Jean-Jacques Nattiez (n. 1945), Anthony Newcomb (n. 1941) sau Eero Tarasti (n. 1948), semiotica împreună cu retorica, estetica și hermeneutica se prezintă drept forme analitice *slabe* mai ales în contextul în care în gândirea și practicile

contemporane se produce o deplasare de la muzica *notată* (de la convențional la grafism) înspre muzica *performată* (fără notație).

8. Concluzie

f. În esență, în cazul muzicologiei este vorba despre un ansamblu de scenarii de modelare conceptual-discursivă a sensurilor discursului sonor cu referire la criteriul de conținut¹: aspectele structurale și expresiv-sugestive, sau mai precis, a faptului sonor articulat cultural precum actul componistic, actul interpretativ și inclusiv actul muzicologic însuși. Într-un al doilea sens, urmând muzicologiei aplicate pe act, este vorba despre muzicologia aplicată pe notația muzicală (partitura), acestei prime etape urmând posibilitatea unei muzicologii orientate pe actul pur – *performance* – fără existența vreunui document doveditor precum notația. În final, urmează interpretarea surselor referitoare la evoluția gândirii și practicii muzicale: diversitatea tipologiilor de texte noțional-scriptice despre muzică precum: tratate (de orientare didactică), scrieri analitice-monografice sau manifesturi (*Arte dei rumori* de Luigi Russo sau *Music as Gradual Process* de Steve Reich), studiul altor tipuri de text (non-științific) care oglindesc evoluția gândirii muzicale – memorii, jurnale, corespondență (spre exemplu, între Prokofiev și Șostakovici sau Șostakovici și Britten), interviuri și convorbiri (între Stravinski și Robert Craft) sau producții propriu-zis literare (*Jean-Christophe* de Romain Rolland, *Lupul de stepă* de Hermann Hesse sau *Concertul baroc* de Alejo Carpentier).

SUGESTII BIBLIOGRAFICE:

ADLER, Guido, *Metoda și obiectivul științei muzicii*, dactilografiat, biblioteca Academiei de Muzică "Gheorghe Dima", Ig 71

BÎCIKOV, Iuri, *Методология музыковедения [Metodologia muzicologiei]*, programă analitică, text postat pe internet la adresa: <http://yuri317.narod.ru/www/metodol.htm>

BÎCIKOV, Iuri, *Введение в музыковедение [Introducere în muzicologie]*, ciclu de prelegeri, tema 1, text postat pe internet la adresa: <http://yuri317.narod.ru/www/lex1.htm>

BLUME, Friedrich, *Muzicologia istorică în epoca noastră* (traducere), dactilografiat, Cluj-Napoca: biblioteca Academiei de Muzică "Gheorghe Dima", Ig

¹ Prin conținut înțelegem tot ceea ce conține o compoziție muzicală atât în aspectele ei structurale-morfologice, cât și în cele sugestiv-expresive. Altfel spus, ar fi vorba despre o complexă dialectică a înrâuririi biunivoce între constituenții structurali și sugestivi ai unei lucrări muzicale care de altfel funcționează drept atribute ale finalității sonore. Astfel, așa cum a subliniat chiar Eduard Hanslick în celebra lui scriere *Vom Musikalisch-Schönen* (Leipzig: Rudolph Weigel, 1865) drept conținut exclusiv al muzicii pot fi considerate doar totalitatea notelor/sunetelor folosite de compozitor într-o lucrare – arabescurile sonore mobile. Însă nu poate fi negată cu atâta hotărâre hanslickiană și funcția sugestivă a materialului sonor intențional organizat de către compozitor în vederea realizării și a unei funcții sugestive.

- CHAILLEY, Jacques**, *Precis de musicologie*, Paris: Presses Universitaires de France, 1984 (reeditare după prima ediție din 1958); *Avant-Propos*, text postat pe internet la adresa: https://www.musicologie.org/theses/chailley_01.html
- COCA, Gabriela**, *De la Bach la Britten: muzicologie aplicată*, Cluj-Napoca, Yorkie Copy Center, 2008
- DAHLHAUS, Carl**, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln, Musikverlag Hans Gerig, 1977
- De WHITT, Mitzi**, *Aristoxenus's Ghost: An Ancient Metaphysical Mystery Solved*, Bloomington: XLibris Corporation, 2004
- ELSCHEK, Oscar**, *Probleme actuale ale sistematicii muzicologice*, dactilografiat, Cluj-Napoca: biblioteca Academiei de Muzică "Gheorghe Dima", Ig
- GARAZ, Oleg**, *Ars musicologica* (interviu cu Ferenc László, *Poetica muzicală*, Cluj-Napoca: Casa cărții de știință, 2003)
- GARAZ, Oleg**, *Ideea și conceptul scenariilor de modelare conceptuală*, in: *Exerciții de muzicologie*, Cluj-Napoca: MediaMusica, 2014
- GARAZ, Oleg**, *Considerations about the two Beginnings of the European Musical Culture: The Idea of "Europeanity" between Antiquity and the Middle Ages*, in: *Musicology Papers* (AMGD, Cluj-Napoca), nr. 1/2014
- GARAZ, Oleg**, *Musicology as an Evolutionary System of the Musical Thinking Categories: Proposal for a Methodological Hermeneutical Approach*, in: *Musicology Papers* (AMGD, Cluj-Napoca), nr. 1/2015
- GARAZ, Oleg**, *Hărțile, labirinturile și grădinile muzicologiei* (în: *Muzica*, București, nr. 4/2015)
- GARAZ, Oleg**, *Sistemul conceptelor muzicologice* (partea a II-a din *Genurile muzicii. Ideea unei antropologii arhetipale*, București: Eikon, 2016)
- KERMAN, J.**, *A Few Canonic Variations*, in: *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 1, Canons (Sep., 1983), Chicago: University of Chicago Press
- LEVIN, Flora R.**, *Greek Reflections on the Nature of Music*, Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2009
- MUGGLESTONE, Erica și ADLER, Guido**, *Guido Adler's "The Scope, Method, and Aim of Musicology" (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary*, in: *Yearbook for Traditional Music*, vol. 13 (1981), pp. 1-21, text postat pe Internet la adresa: https://www.jstor.org/stable/768355?seq=1#page_scan_tab_contents
- SEEGER, Charles**, *Toward a Unitary Field Theory for Musicology*, in: *Bulletin of the American Musicological Society*, Vol. 9-10 Jun., 1947 (p. 16)
- SEEGER, Charles**, *Prescriptive and Descriptive Music-Writing*, in: *The Musical Quarterly*, vol. 44, No. 2 (Apr., 1958), pp. 184-195, text postat pe Internet la adresa: <https://www.amherst.edu/system/files/media/1770/Seeger%252520-%252520Prescriptive%252520and%252520Descriptive%252520Music-Writing.pdf>
- SEEGER, Charles**, *Spre o teorie a domeniului unitar pentru muzicologie*, dactilografiat, Cluj-Napoca, biblioteca Academiei de Muzică "Gheorghe Dima", 1972, Ig
- WIORA, Walter**, *Metodologia muzicologiei*, dactilografiat, Cluj-Napoca, biblioteca Academiei de Muzică "Gheorghe Dima", 1974, Ig
- YOUNG, Bell și REES, Helen** (ed.), *Understanding Charles Seeger, Pioneer in American Musicology*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1999
- ZBIKOWSKI, Lawrence**, *Seeger's Unitary Field Theory Reconsidered*, in: *Understanding Charles Seeger, Pioneer in American Musicology*, University of Illinois Press, 1999, pp. 130-149