

© Editura EIKON

București, Calea Giulești 333, sector 6
cod poștal 060269, 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 Învățământul Superior (CNCSIS)

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

GARAZ, OLEG

Uneltele muzicologiei : epistemologica / Oleg Garaz. - București :
Eikon, 2022

ISBN 978-606-49-0716-5

78

Coperta: Dan Pavel
DTP: Valerian Susan

Editor: Valentin Ajder

OLEG GARAZ

UNELTELE MUZICOLOGIEI

(Epistemologica)

E I K O N

București, 2022

CUPRINS

HĂRȚILE, LABIRINTURILE ȘI GRĂDINILE MUZICOLOGIEI	11
Hărțile – imagini și simulacre ale teritoriului	13
Labirintul – calea, parcurgerea, sacrificiul și transformarea	15
Grădina și avatarurile locului uitat sau ascuns, pierdut și redobândit.....	17
Hărțile muzicii – imagini textuale ale unor ontologii sonore: critica muzicală	21
[„parafraze” ale muzicii în literatură].....	24
[muzica drept subiect literar]	27
[literatura istorică despre muzică]	30
[muzica și genul epistolar-istoric]	34
[muzica și arta conversației]	36
[muzica și noua ordine muzicologică]	38
Muzicologia ca act de modelare conceptuală	42
 MUZICOLOGIA CA SISTEM EVOLUTIV AL CATEGORIILOR GÂNDIRII MUZICALE	 45
Rezumat	47
1. Momentul „zero” al muzicologiei – cazul Adler.....	48
2. Știința muzicii și științele secolului XIX.....	51
3. Muzicologia ca sistem taxonomic de substanță dialectică	54

4. Momentul Riemann – un al doilea început al muzicologiei: între Lexikon și Katechismus	59
5. Elementul lipsă: al treilea element – istorico-sistematic – al concepției adleriene	63
6. Sistemul lui Adler: imaginea unui dublu „quadrivium”	65
7. Adler și obiectul sistemului său: dublul „trivium” al categoriilor gândirii și existenței muzicale.....	69
7.1. Inventarea notației muzicale ca moment declanșator al culturii muzicale europene.....	70
7.2. Sistemul lui Adler și nevoia unei ordini sistematice diferite	76
7.3. Sintaxa contrapunctic-polifonă în calitate de câmp taxonomic complex.....	79
7.4. Principiul și sistematica formelor muzicale: o „arhitectură” arhetipală.....	82
7.5. A doua triadă: genul muzical și sistemul „speciilor” muzicii.....	86
7.6. Culminația sistemului adlerian: stilul muzical ca semn identitar individual.....	88
7.7. Dincolo de limitele sistemului adlerian: canonul ca literă și spirit al „legislației” muzicale	90
8. Criteriul echilibrului just: sistemul lui Manfred Bukofzer.....	92
Concluzii	94
Bibliografie și webografie	99
Webografie:	101

WISEAZĂ ANDROIZII OI ELECTRICE SAU DESPRE SENSUL NOSTALGIEI CULTURALE	105
--	------------

ORIGINEA CONCEPTULUI STIL ÎN GÂNDIREA MUZICALĂ EUROPEANĂ.....	121
Introducere	123
1. Patru „stiluri” de formulare a relației stil-muzică	124
2. Giulio del Bene și începutul „invaziei” stilistice în muzică.....	127
3. Cauze: de la recuperarea Antichității la rugul lui Giordano Bruno.....	130
4. Noua accepție a muzicii: de la quadrivium la trivium, de la tradiția canonică la jocul liber al canoanelor stilistice	132
5. Începuturile barocului: noua lume a dezordinii stilistice.....	135
7. Încheiere	138
Bibliografie	142
Webografie	143

FORMELE MUZICII: EXERCITII DE COMBINATORICĂ ARHETIPALĂ.....	145
Introducere.....	147
1. Premoniții, premise și ipoteze	152
2. Prima deducție arhetipală: fantasma principiului primordial	160
3. A doua deducție arhetipală: grupul tipologiilor formale	171
4. A treia deducție arhetipală: emergența stroficității mici ca și consecință a cenzurii culturale.....	182
Comentariu însoțitor:	203

5. Ultima deducție arhetipală: catena ca generator și principiu meta-formal..... 213
Încheiere: despre formă ca pretext de dispută între limbaj și muzică..... 224
6. Gândirea formală în secolul XX: revenirea arhetipului generativ ca dominantă conceptuală..... 231
Bibliografie..... 240

UNELTELE MUZICOLOGIEI: DE LA DESCRIERE ANALITICĂ LA FICȚIUNE RECUPERATIVĂ..... 243

- UNELTELE MUZICOLOGIEI (I)..... 245
Comentariu preliminar:..... 245
1. Muzicologia ca loc de împăcare a ontologiilor (aparent) antagoniste 246
 2. Definiție urmată de explicații: 254
 3. De la fapt ambiental la fapt muzicologic: 256
 4. Muzicologia ca practică a cunoașterii și învățării:..... 259
 5. Tipologii și evoluții:..... 266

- UNELTELE MUZICOLOGIEI (II)..... 270
Comentariu preliminar:..... 270
6. Jocul cu istoria: exerciții de inventare a trecutului ca practică de legitimare a prezentului ... 271

- UNELTELE MUZICOLOGIEI (III)..... 290
Comentariu preliminar:..... 290
7. Evul Mediu față în față cu Renașterea: muzicologia practică învinsă de muzicologia filologică..... 292

Cuprins

8. Muzicologia în expansiune: multiplicarea tipologică și afirmarea potențialului evolutiv 296
 9. Alternative slabe ca moștenire a umanismului renascentist..... 301
- UNELTELE MUZICOLOGIEI (IV)..... 313
10. Epilog: 313
Comentariu premilinar: 313
 - 10.1. Muzicologia. Obiective și sarcini 314
 - 10.2. Muzicologia. Povara culturală a bărbatului alb 316
 - 10.2.1. Bărbatul alb ca Geniu-artist 319
 - 10.2.2. Bărbatul alb ca Geniu-colaboraționist 321
 - 10.2.2. Bărbatul alb ca Geniu-misogin 322
 - 10.2.3. Bărbatul alb ca Geniu homoerotic 325
 - 10.2.4. Bărbatul alb ca Geniu-rasist 327
 - 10.2.5. Bărbatul alb ca geniu urban..... 329
 - 10.3. Muzicologia geniului-artist: sensurile desincronizării 333
 - 10.4. Detronarea bărbatului alb și adevărata știință a muzicologiei 338
 - Sugestii bibliografice: 341
- UNELTELE MUZICOLOGIEI (V)..... 345
- P. S. O poveste a muzicologiei în 12 ipoteze polemice. 345
- Ipoteză polemică 1: Etimologia termenului muzicologie. 345
 - Ipoteză polemică 2: Nu există sensuri ale muzicii în afara sensurilor cuvintelor 349
 - Ipoteză polemică 3: Ceea ce nu poate fi explicat și înțeles prin aserțiuni noționale nu poate fi nici perceput 351

Ipoteză polemică 4: Invenția elementelor muzicii este posibilă doar ca sens perspectival-pragmatic traductibil noțional..... 352

Ipoteză polemică 5: Structura muzicii își găsește sensul ca structură organizată logic 353

Ipoteză polemică 6: Procesualitatea muzicală devine inteligibilă între limitele discursului noțional..... 355

Ipoteză polemică 7: Nu există o artă a muzicii decât ca parte a câmpului artistic universal..... 357

Ipoteză polemică 8: Nu există o știință a muzicii în afara celorlalte științe umane..... 358

Ipoteză polemică 9: Sensul artei muzicale constă în medierea simbolică prin sunet a problemelor umanului..... 360

Ipoteză polemică 10: Muzicologia este o știință a explicitării necesare..... 361

Ipoteza polemică 11: Muzicologia întrunește trei sarcini necesare în articularea existenței muzicale ... 361

Ipoteza polemică 12: Împreună cu interpretarea și compoziția, muzicologia este o funcție constitutivă a unui întreg mai mare și ireductibil încă înainte de a fi disciplină și știință..... 362

**HĂRȚILE, LABIRINTURILE ȘI
 GRĂDINILE MUZICOLOGIEI**

(text publicat în revista *Muzica*, nr. 6/2015)

Hărțile – imagini și simulacre ale teritoriului. Simbolul clarificator al intenției și determinării. Reprezintă formularea definitivă a fantasmei deziderative ca imagine – întreg traseul de la originea actuală înspre o destinație încă virtuală. Desenul sau tipăritura hărții o putem considera ca analogie a unui teritoriu real de parcurs, asemănător globului terestru cu care dansează Charlie Chaplin în *Dictatorul*, imaginându-se stăpân al lumii. Încă mult înaintea călătoriei, harta este parcursă într-un joc mimetic de înfruntare a provocării reale. Se recurge la desenarea și studierea hărților atunci când călătoria sau cotropirea, ambele ca acțiuni invazive, devin iminente. Muzicologia este știința care se ocupă de studiul fenomenului muzical în totalitatea manifestărilor culturale ale acestuia. Poate, mai întâi este vorba despre taxonomii, liste extinse cu speciile conceptuale ale muzicii (stiluri, genuri, forme, sisteme de organizare sonoră), ceva asemănător cu lista balenelor lui Melville în „Moby Dick”, și doar apoi cu evoluțiile acestora. De această biologie (fără a exclude paleontologia), dar și ecologie, ambele muzicale, se ocupă muzicologia sistematică, secundată, neapărat, de muzicologia istorică. Diversele identități ale muzicii (chineză, indiană, arabă sau africană, sacre, rurale sau tribale), marile tradiții ale mai tuturor popoarelor de pe glob, le studiază etnomuzicologia, cu hărțile ei etnografice amănunțite, o disciplină a muzicologiei în care geografia și teritoriile contează mult mai mult decât într-un sens doar

metaforic. Însă invizibilitatea muzicii, impalpabilitatea ei, volatilă și diafană deopotrivă, îi garantează un loc legitim doar al ei în memorie și imaginație. O hartă infinită, intențională și cognitivă deopotrivă, ca o boltă cerească arcuită deasupra lumii, sau, poate, ca un enorm scut, ca al lui Ahile, exact așa cum îl descrie Homer, cu țintele sclipitoare înfipte în el, însă vizibile doar noaptea, o altă hartă, a constelațiilor de pe întinsul cupolei celeste. Și atunci, mult mai precis am defini muzicologia ca știință a imaginației și memoriei muzicale, iar după survolarea vastelor întinderi ale unor teritorii dens populate ale actualității, cu adevărat incitantă și revelatorie ar fi descinderea înspre subteranele genealogice ale unor arheologii și geologii fictive ale clasicului, arhaicului și ancestralului, locuri ascunse, tainice, și de aceea sacre, ale memoriei, unde printre straturi ale istoriei lumii, zac, amestecate de-a valma, rămășițele (cioburile, dar și comorile) muzicii omului. Oricât am recupera, nu va fi de ajuns; deoarece completând continuu trecutul, vom face propria noastră realitate muzicală cu atât mai consistentă, mai proaspătă, dar și cu atât mai diferită de ceea ce ar putea fi ea fără săparea acestor fântâni ale trecutului. Ori, în muzicologie, deseori, harta generează teritoriul și, aproape instantaneu, se și confundă cu acesta, impunându-l și, evident, impunându-se, ca relief și habitat deopotrivă. Hărțile lui Mercator stau dovadă în acest sens, dar mai ales, celebra hartă a amiralului turc Piri Reis, completată la 1513, în care continentul antarctic apare în toată nuditățile lui dezghețată, așa cum astăzi o putem vedea doar scanată din satelit. Și apoi, hărțile lumii – cerul cu norii, vântul și stelele, apele cu valurile și curenții, pământul cu văile, subteranele și

munții, trei stihii ca trei identități naturale ale minții. Care sunt o analogie fidelă, o hartă și o emulație imaginară a lumii plantată în conștiința umană. Busolă, compas, okean, sextant, echer, liniar. Instrumente necesare unui muzicolog, precum și unui navigator. Și la sfârșit curcubeul, Bifrostul vikingilor, o punte unind vizibilul cu invizibilul, magicul și supranaturalul. Hărțile sunt geografii complexe ale unor ecologii complete. Realitatea hărților va fi una în permanență fictivă, imaginară, chiar în virtutea fixității iconice în care nu va putea fi prinsă topirea ghețarilor, dispariția pădurilor, secarea râurilor sau eroziunea munților. Însă cea mai puternică semnificație a unei hărți stă în imboldul spre explorare, în împingerea în afară, înspre ieșirea din sinele familiar pentru cunoașterea unei posibile alterități, înspre probarea ficțiunii prin acțiunea revelatoare, înspre ieșirea în nemărginirea unui teritoriu, chiar cu riscul asumat al unei rătăcirii definitive.

Labirintul – calea, parcurgerea, sacrificiul și transformarea. Simbol al itinerarului, al căii și în egală măsură al inițierii. Traversarea unui spațiu presupune interacțiune și, în același timp, asumare a unei transformări evolutive interioare concomitente deplasării. Parcurgerea înseamnă și acțiune, una susținută în vederea deplasării și, implicit, în vederea depășirii oricăror obstacole și înfruntării tuturor pericolelor situate între dorință și scopul final. Energia înaintării reprezintă, în sine, un coeficient al clarității cu care este formulată imaginea destinației. Un spațiu merit

să înșele percepțiile – un tunel aparent rectiliniu, însă în realitate încolăcit, ca spirala unei cochilii, în jurul unui epicentru ascuns în adâncul meandrelor intestinale inventate la comanda regelui Minos de către Dedal, tatăl lui Icar. Labirintul impune un traseu în care călătoria este întreprinsă doar în vederea revenirii în același loc. Exact așa cum o face Uroboros, șarpele primordial, care mușcându-și coada închi-de traseul, așa și noi vom putea încheia un parcurs doar prin revenirea la punctul de plecare. Chiar dacă în sens topografic este același punct în spațiu, totuși este unul deja diferit în virtutea transformării cognitive suportate în urma parcurgerii, iar transformarea este una alchimică, o transmutație în sensul deplin al cuvântului. Este un parcurs alchimic, de transmutare a operatorului pus în relație cu fantasma deziderativă a scopului – Teseu în relație cu Minotaurul, ucis în dansul unei transformări sacrificiale. Provocarea labirintului, necunoscutul terifiant, este a Minotaurului însuși, întâlnirea cu care promite o moarte ritualică, însă fără a ști cine va pierde lupta – călătorul sau monstrul cornut, rătăcind plin de o explicabilă anxietate claustrofobă prin subteranele întunecoase. Parcurgerea reușită a căii o putem garanta doar printr-o pricepere a justei relaționări între bestie și fecioară, Ariadna, dăătoarea firului salvator. Este vorba despre aceeași repersonificare pe care au suportat-o și Ulise, și argonauții lansați în dobândirea lânii de aur, dar și atât de feminina temă secundă dintr-un Allegro de sonată, care după retopirea în furnalul Trătării, în secțiunea Repriză își găsește transfigurarea identitară ultimă. Însă tot acolo. În tonalitatea Tonicii, în care a început întreaga sonată. În

tonalitatea lui acasă, spațiu pe care de abia îl mai putem recunoaște, transformați de însăși traversarea întregului labirint. Parcurgerea ne-o asumăm în calitatea ei de travaliu, de reclădire și reformulare, de schimbare a chipului, și în realitate, de ieșire din sinele uzual ca dintr-o piele de șarpe, lepădându-ne de ea pentru a scoate la lumină o identitate cu totul nouă, diferită de ceea ce am știut și de orice ne-am fi putut imagina vreodată.

Grădina și avatarurile locului uitat sau ascuns, pierdut și redobândit. Metaforă multiplă, pluristratificată, în imaginea unei flori – un lotus cu o mie de petale. Simbol al unui loc secret, tainic, sacru, accesibil doar în virtutea unei capacități sau a unor merite suplimentare, magice, supraumane. Un spațiu în care sunt adunate și păstrate miracolele, o ontologie și ecologie deopotrivă a miraculosului. În același timp, un loc al ființării eterne, al vieții roditoare, al revitalizării și fertilității. Într-un sens mai puțin esoteric, grădina este simbolul intimității, un loc privat ca adăpost, ferit de intemperiiile lumii. Un spațiu al sufletului, ordonat și cultivat ca o grădină, unde plantăm, îngrijim și hrănim diverse specii vegetale atent alese și din al căror rod, la rândul nostru, ne hrănim. Un loc al liniștii și contemplației, dar și al completitudinii. Imaginând un început uman al Vechiului Testament, putem afirma că la origini a fost Grădina. Locul primordial al omenirii a fost grădina Paradisului sau, într-o variantă științifică a descendenței – spațiile împădurite,

copacii ca habitaculi naturale, verdeața ocrotitoare a frunzișului și, important, puritatea originară a ființei, o anumită inconștiență fericită. Izgonirea într-o lume a durerii, bolilor și morții, conotează imaginea Grădinii cu o explicabilă nostalgie, iar construindu-și o a doua natură – spațiile megalopolisurilor contemporane, ființa umană conservă în imaginea grădinii, un spațiu verde al liniștii și relaxării, sensul primordial al organicului și vitalității, unul al refacerii, dacă nu și un simulacru al beatitudinii. Grădina Edenului rămâne în continuare o proiecție a unui spațiu imund al fericirii și veșniciei, însă cu o conotație de această dată escatologică – Paradisul ca destinație finală.

O altă imagine a Grădinii există în mitologia greacă – grădina Hesperidelor, cele trei nimfe ale Apusului, păzitoarele copacului cu merele de aur ale tinereții eterne. Anume în acest spațiu are loc căsătoria între Zeus și Hera, și tot aici ajunge Hercule pentru a dobândi fructele multrăvnite ascunse într-un spațiu sacru.

O proiecție diferită a spațiului vegetal primordial, însă într-un sens cu totul diferit, îl oferă mitologia popoarelor nordice – copacul lumii supranumit Yggdrasil, de ale cărui ramuri stau suspendate, ca niște fructe, cele nouă lumi ale zeilor, oamenilor, elfilor, monștrilor și morților. Replica ebraică arborimorfă este Copacul cabalistic al vieții, cu cele zece sefiroturi (emanații divine, principii spirituale, centri energetici, analogii ale chakras-urilor indiene). Într-un ultim sens, grădina dobândește semnificația unei lumi în cele două accepții – ontologică și ecologică, dar păstrând conotația simbolică și mimetică deopotrivă a unei ordini menținute

și controlate – grădinile suspendate ale lui Semiramis, dar și cultura grădinilor și parcurilor din Europa secolului XVII-XVIII.

Întocmirea hărților, traversarea labirintului, descoperirea grădinii ca arhetipuri ale discursului, comunicării și devenirii. Ce sunt, până la urmă, aceste trei metafore? Ce legătură ar putea avea cu muzicologia sau cu oricare altă activitate – creativă, intelectuală, una producătoare de bunuri materiale și spirituale deopotrivă, cu hărțile, labirinturile și grădinile? Înțelegerea poate porni de la o schemă simplă, în care hărțile reprezintă intenția și formularea sau pregătirea necesarelor în vederea acțiunii, labirintul este mișcarea propriu-zisă, facerea sau înfăptuirea – punerea în fapt și interacțiunea cu materia – obiectelor și ideilor, iar grădina – finalitatea, rezultatul, însoțite de bucuria și satisfacția unei reușite, însă una posibilă doar în funcție de precizia hărților și coerența acțiunii. În esență, este vorba despre logica unui algoritm trifazic sau, mai general vorbind, trimorf care definește dinamica desfășurării și integrării unor procese ciclice din realitatea înconjurătoare în care existăm zi de zi: ciclul unei rotații terestre – dimineață-zi-noapte, ciclurile vieții omenești – copilărie-maturitate-bătrânețe, riturile de trecere – naștere-nuntă-înmormântare, sau ciclurile naturale – primăvară-vară-toamnă (iarna fiind asociată cu moartea), articulate într-o schemă cu valoare de arhetip – început-inițiere, urmând elaborare– evoluție și în final – încheiere/sfârșit. Într-un sens complementar, aceeași schemă trifazică, într-o totală concordanță cu dinamica mediului înconjurător, definește articularea percepției și

imaginării unor obiecte sau fenomene ca procese integrative. Este vorba despre cele trei etape implicit morfologice ale procesului de realizare – o trecere sau un transfer din intențional-ideatic în obiectual-material. Relevarea acestei ciclicități trimorfe în muzică îi aparține academicianului și muzicologului rus Boris Asafiev, care în celebra lui scriere intitulată *Forma muzicală ca proces*, a formulat cele trei faze fundamentale în articularea oricărei lucrări muzicale – initio-motus-terminus. Este vorba chiar despre ceva mai mult, atâta timp cât receptarea însăși, ca un mecanism al conștiinței, funcționează exact după același algoritm și era și normal ca lucrarea muzicală, ca emulație a gândirii artistice muzicale, să fie generată într-o concordanță fidelă cu matricea care a produs-o. Dacă transferăm aceste trei principii în termenii funcțiilor unei forme muzicale, în special a primei părți într-un ciclu de sonată beethoveniană, atunci obținem – initio: expoziție, motus: elaborare și terminus: repriză, reluare și încheiere. Exact aceeași repartiție de funcții o găsim, însă, și într-o lucrare aparținând genului teatral – dramatic, spre exemplu, într-o tragedie shakespeareiană, precum și în logica structurării retorice a unui discurs. Toate trei – sonata, tragedia și o cuvântare publică, respectă două idei comune: (1) reprezintă trei particularizări ale procesualității discursive și (2) sunt structurate într-o asemănare strictă cu modul în care funcționează percepția destinatarului. Aceasta ar fi direcția de încolăcire a spiralei imaginative în direcția particularizării. În direcția generalizării, însă, spirala raționamentului se depliază prin concepția cercetătoarei americane Janna Saslaw, atunci

când ea afirmă că în intimitatea ei, gândirea operează prin metafore și scheme împrumutate din zona imaginarului corporal, și își construiește discursul prin reprezentări, din nou, trimorfe sau trifazice ale spațialității precum source (initio/expoziția/harta) – path (motus/elaborarea/labirintul) și goal (terminus/repriza/grădina). Astfel, revenim la cele trei imagini – hartă, labirint și grădină, însă deja într-o accepție arhetipală, în care cele trei faze discursive reprezentă nu doar trei structuri de profunzime ale conștiinței, gândirii sau imaginării, ci ale formei specifice, particulare, a însăși naturii și realității în care ființa umană a putut să apară. Într-un chip și asemănare perfectă, într-o identitate omogenă și organică, pornind de la cele mai adânci și, astfel, secrete structuri ale inconștientului și până la necuprinsul inimaginabil al lumii.

Hărțile muzicii – imagini textuale ale unor ontologii sonore: critica muzicală. „Posteritatea nu este indulgentă cu criticii muzicali. Scrierile lor sunt expediate rapid la un depozit de vechituri rezervat documentelor de epocă, ciudățeniilor cu perspectivă limitată, ale căror valoare este confruntată cu prejudecățile prezentului. «Eroarea» critică devine subiectul unei admonestări chicotitoare, în timp ce înțelegerea justă câștigă o laudă condescendentă pentru capacitatea sa premonitorie. Unii critici, ca Eduard Hanslick, stau mai sus decât erorile sau revelațiile lor limitate de perioada istorică în virtutea coerenței filosofiei estetice revelate în judecățile