

IV: DEDICAȚIE...

MUZICOLOGIA CA SISTEM EVOLUTIV AL CATEGORIILOR GÂNDIRII MUZICALE (PROPUNERE DE ABORDARE METODOLOGICĂ-HERMENEUTICĂ)¹

MUSICOLOGY AS AN EVOLUTIONARY SYSTEM OF THE MUSICAL THINKING CATEGORIES (PROPOSED FOR A METHODOLOGICAL-HERMENEUTICS APPROACH)

OLEG GARAZ,

lector universitar, doctor

Academia de Muzică Gheorghe Dima, Cluj-Napoca

Apariția muzicologiei ca știință se datorează actului fondator întreprins de Guido Adler în 1885. Formularea dialectică a muzicologiei ca interacțiune între disciplinele sistematice și istorice trebuiau să-i confere suficientă forță metodologică încât proaspăt inventata știință să devină cât mai curând practicabilă. Situată istoric într-o descendență a metodei istorice germane (Leopold von Ranke) și contemporană cu pozitivismul (Auguste Comte), muzicologia se afirmă rapid ca disciplină academică (cu descendență de la Wilhelm von Humboldt) și asociindu-și atât sociologia (Max Weber), cât și hermeneutica (Hermann Kretzschmar) ca discipline constitutive. Într-un prim sens, muzicologia s-a prezentat ca un sistem conceptual deschis, permeabil la mutațiile evolutive ale câmpului gândirii și practicilor muzicale și într-un al doilea sens, metodologia organizării conceptuale sistematice era orientată înspre câmpul învățământului universitar ca ofertă pentru activitățile de studii propedeutice și de cercetare. În textul nostru propunem o ipoteză de abordare a sistemului conceptual al muzicologiei drept sistem cosubstanțial al ambelor constituenți - sistematic și istoric -, motivând și explicând astfel natura sa dialectică-evolutivă.

Cuvinte-cheie: muzicologie, sistematic, istoric, metodologie, știință, taxonomie, dialectic

The appearance of musicology as a science is due to Guido Adler's foundation act of 1885. The dialectical formulation of musicology as an interaction between systematic and historical disciplines were to confer it sufficient methodological force so that the newly invented science could become practicable as soon as possible. Historically being a descendant of the German historical method (Leopold von Ranke) and the one contemporary with positivism (Auguste Comte), musicology affirms itself quickly as an academic discipline (begun by Wilhelm von Humboldt) and takes in both sociology (Max Weber) and hermeneutics (Hermann Kretzschmar) as constituent disciplines. In one sense, musicology presented itself as an open conceptual system, permeable to the evolutionary changes of the thinking field and musical practices and, in a second sense, the methodology of systematic conceptual organization was oriented towards the university teaching field as an offer for pedagogical and research activities. In our text, we propose a hypothesis of approaching the conceptual system of musicology as a cosubstantial system of both the constituent parts — the systematic and the historical ones, in such a way motivating and explaining its dialectical-evolutionary nature.

Keywords: musicology, systematic, historical, methodology, science, taxonomy, dialectics

¹ Acest material anterior a fost publicat aici:

https://www.academia.edu/11377837/Muzicologia_ca_sistem_evolutiv_al_categoriilor_g%C3%A2ndirii_muzicale_propunere_de_abordare_metodologic%C4%83-hermeneutic%C4%83_textul_va_fi_publicat_%C3%AEn_Lucr%C4%83ri_de_Muzicologie_vol._XXX_Cluj-Napoca_Academia_de_Muzic%C4%83_Gheorghe_Dima

În prezentarea referințelor bibliografice se păstrează varianta de redactare a autorului.

1. Momentul "zero" al muzicologiei — "cazul" Adler

Ca disciplină academică descriptiv-analitică, muzicologia a fost inventată de către Guido Adler și propusă ca proiect în anul 1885. După ce în 1884 el fondează, împreună cu Friedrich Chrysander (biograf al lui Haendel) și Philipp Spitta (biograf al lui Bach), *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* (Revistă trimestrială de muzicologie), în 1885, în paginile acesteea, apare și textul fondator al muzicologiei ca știință — *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* (Domeniul, metoda și scopul muzicologiei)¹.

Această dată reprezintă, astfel, un moment de formulare nu doar a numelui unei științe umaniste, ci și a unei metode specifice care i-ar justifica și legitima acest nume — Musikwissenschaft — Știința muzicii. Într-un al doilea sens, actul științific poate fi considerat a fi muzicologic de abia după ce ar fi fost formulată

(a) concepția metodologică în liniile ei principale de forță, s-ar fi încheiat

(b) acumulările și negocierile în ceea ce privește aparatul terminologic și ar fi fost realizată

(c) descrierea sistematică a obiectului, domeniului și doctrinei noii științe. Doar cu o anumită rezervă și cu un set de precizări aferente am putea considera drept documente aparținând muzicologiei totalitatea tratatelor antice, medievale, renescentiste sau iluministe în care sunt dezbătute problemele imaginarului, existenței, gândirii sau practicii muzicale. Proiectarea "momentului Adler" asupra întregului trecut istoric care a premers anului 1885 ar duce la multiple și inadmisibile confuzii, deoarece este departe de noi gândul de a considera tratatul *Dodecachordon* (1547) al lui Glareanus, *Tratatul de armonie* (1722) al lui Rameau sau sistematica lui Aristidus Quintilianus², drept scrieri muzicologice altfel, decât printr-o recunoaștere retroactivă a valorii muzicologice pe care o au asemenea scrieri, însă într-o strictă concordanță cu concepția și metodologia lui Adler. Altfel spus, într-un sens restrâns, nu putem considera un text drept muzicologic din moment ce nu există conceptul de muzicologie. Precum și invers, într-un mod foarte general și simplist, oricare scriere despre muzică ar putea fi muzicologică în virtutea sensului etimologic al cuvântului "muzica" — *mousike* (arta muzelor) și *logos* (rostire). De aici și un "dublu standard" în ceea ce privește abordarea acestor texte:

¹ În opinia noastră, parcurgerea comentată și însușirea temeinică a acestui text fondator al muzicologiei este obligatorie pentru studenții-muzicologi din anul întâi de studiu din cadrul unei instituții de învățământ superior muzical (universitate, conservator, academie de muzică).

² În textul său, Guido Adler prezintă propriul sistem într-un incitant paralelism cu sistemul lui Aristides Quintilianus (aprox. secolul III d. Cr.), formulat în tratatul *Peri musikês* (Περὶ Μουσικῆς sau în latină - De musica - Despre muzică). Însă dincolo de ideea sistematică a ambilor autori și o similitudine în gruparea elementelor conceptuale constitutive, nu poate fi vorba despre nici o "(proto)muzicologie antică". În cazul lui Quintilianus este vorba despre o simplă descriere a unui corp de discipline didactice, pe când Guido Adler propune un nou concept, metodologie și disciplină științifică. A se vedea, de asemenea, și studiul analitic a cercetătoarei Erica Mugglestone intitulat *Guido Adler's "The Scope, Method, and Aim of Musicology" (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary* (în: Yearbook for Traditional Music, Vol. 13 (1981), pp. 1–21).

- (a) standardul contemporaneității corespunzătoare originalului și
- (b) standardul contemporaneității noastre.

Evaluarea și interpretarea unor asemenea documente va trebui, astfel, să ia în seamă ambele standarde, chiar dacă și între limitele unui anumit paralelism comparativ.

2. Știința muzicii și științele secolului XIX

Ideea lui Adler referitoare la cele două metode ale muzicologiei — istorică și sistematică, oglindește cu fidelitate nivelul de dezvoltare atins de științele europene la acel sfârșit de secol XIX. Formularea ideii unei științe a muzicii, de această dată în sensul propriu al cuvântului și nu ca apendice "estetic"¹ la diverse sisteme filofosice, devine posibilă în urma unei evidente convergențe între metodologia istoriei (von Ranke, dar și Mommsen, Droysen, Treitschke), a unei sinteze între modelele gândirii taxinomice (Buffon, Linnaeus)², ideile unor științe precum paleontologia (Cuvier) și geologia (imaginea perioadelor istorice ca straturi geologice) și până la pozitivism (Compte), cu o promițătoare deschidere atât înspre o sociologie a muzicii, cât și, mai cuprinzător, înspre o epistemologie a gândirii științifice aplicată fenomenului muzical.

De asemenea, secolul XIX a fost și perioada în care a fost elaborată concepția sistematică (sintetică) a științelor ca doctrină consensuală în ceea ce privește cunoașterea savantă, dar și a formulării unui sistem de învățământ (în sensul modern al cuvântului) fundat pe criteriile acesteia.

(a) În primul caz este vorba despre lucrarea *Phänomenologie des Geistes* (Fenomenologia spiritului, 1807) de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831), concepută ca primă parte a proiectului *Sistemului științelor*, partea a doua revenind lucrării *Wissenschaft der Logik* (Știința logicii, între 1812–1817). Lui Hegel i-l putem alătura pe naturalistul și exploratorul german Alexander von Humboldt (1769–1859), inițiatorul curentului *științei humboldtiene*, prin care înțelegem atât concepția asupra mediului natural ca întreg — *ecologia* (în sensul de *geografie botanică* sau *biogeografie*), cât și un set de reguli și norme ale metodei moderne de cercetare științifică³;

¹ Aceeași situație poate fi considerată și în cazul disciplinei *Estetica muzicală*, deoarece, spre exemplu, în conformitate cu ideea logicianului rus Alexandr Zinoviev referitoare la știința logicii, aceasta nu poate fi matematică, fizică sau filosofică. Logica poate fi doar aplicată matematicii, fizicii sau filosofiei. Tot astfel precum și *estetica* nu poate fi muzicală, arhitecturală, literară sau coregrafică: estetica poate fi doar *a muzicii*, *a arhitecturii*, *a literaturii* sau *a coregrafiei*. Fiind cunoscută prima utilizare a termenului *estetica* (aesthetica) de către filosoful german Alexander Baumgarten la 1750, este evident că drept *estetice* putem considera totalitatea textelor anterioare acestei date doar prin proiectarea regresivă a termenului și metodei acestei noi științe ale senzațiilor logicizate.

² Ca dovadă suplimentară afirmațiilor noastre ne poate servi teza de doctorat a lui Benjamin Breuer, susținută la în 2011 la Universitatea din Pittsburg, cu un titlu cât se poate de sugestiv: *The Birth of Musicology from the Spirit of Evolution: Ernst Haeckel's Entwicklungslehre as Central Component of Guido Adler's Methodology for Musicology*.

³ Activitatea lui Alexander von Humboldt, dar mai ales particularitatea metodei lui de cercetare și impactul acesteia asupra științei (naturale și nu doar) secolului XIX, în: Susan Faye Cannon, *Science in culture: the early Victorian period*, Dawson, Folkestone, and Science History Publications, 1978.

(b) În cel de-al doilea caz este vorba despre fratele mai mare al lui Alexander, filologul german Wilhelm von Humboldt (1767–1835), care în calitate de ministru al educației a formulat și implementat *reforma prusiană* a învățământului (Königsberger Schulplan, 1809), acesta din urmă considerând sfera învățământului ca un întreg organic și înglobând traiectul formativ școlar de la nivelul primar până la cel superior-universitar (cu aportul unor personalități ca filosoful Johann Gottlieb Fichte sau universitarii și lingviștii frații Jacob și Wilhelm Grimm) sub forma unui *canon educațional*.

Doar într-un asemenea context putem înțelege cu claritate natura condițiilor determinante, din ale căror convergență a rezultat gestul fondator al lui Guido Adler — Musikwissenschaft ca sistem al domeniilor științifice (taxinomie) orientate înspre studiul (formativ-educational al) muzicii ca tip de gândire și practică.

O semnificație suplimentară, însă una esențială pentru contextul cultural-politic în care apar și se dezvoltă științele europene din secolul XIX, o formulează muzicologul american Bruno Nettl: "În lumea lui Adler, nu a existat nici un dubiu că muzica adevărată era muzica aparținând culturii occidentale și că autentică muzică a fost arta muzicii secolelor optsprezece și nouăsprezece a Austriei și Germaniei și, poate, a Italiei și Franței."¹ Iar ca fundament și substanță pentru o asemenea afirmație, Nettl, ca etnomuzicolog, aduce argumentul "euro-centrismului", precum și a "euro-supremației", care au definit mentalitatea colectivă, dar mai ales politica în a doua jumătate a secolului XIX. Astfel, muzicologia apare și în calitate de dovadă a statutului exclusiv pe care îl are cultura muzicală europeană, una în stare să-și elaboreze o proprie știință, care treptat își va afirma calitatea de metodă universală de reprezentare și înțelegere a fenomenului muzical.

3. Muzicologia ca sistem taxinomic de substanță dialectică

Cere a fi formulată următoarea întrebare: care din cele două elemente ale concepției adleriene ar fi putut servi drept element generativ al ideii de muzicologie, dar și a întregului sistem — binar, dialectic și cosubstanțial deopotrivă — elementul istoric sau cel sistematic? Întrebarea este cu atât mai oportună, cu cât este mai evident că acestea se raportează unul la celălalt în imaginea relației antinomice *abstract* (istoric) — *concret* (sistematic). Altfel spus, ca generator conceptual elementul *istoric* se prezintă drept un element slab, *inoperant*, el fiind unul mai degrabă *deductibil*, configurabil prin multiple trepte de *diferențiere tipologică* sau *mediere* temporală ("straturi", perioade, etape, dar și documente, scrieri, cronici etc.) și, în același timp, semantică (spre exemplu, diverse accepțiuni istorice ale conceptului de *stil muzical*). Această pendulare între *genealogic* și *arheologic* sau, mai rău, situarea sub înrâurirea directă, cumulată, a amândurora, amplifică într-un mod exponențial dificultatea operării cu elementul *istoric*. Elementul *sistematic*, însă, funcționează drept entitate generativă puternică, *operantă*, fără "filtre" de mediere și, deci, de distorsiune, una "branșată" la actualitatea imediată a câmpului cunoașterii științifice.

¹ Bruno Nettl, *Nettl's Elephant: On the History of Ethnomusicology*, University of Illinois Press, 2010, pag. 5–6.

Aici ar putea fi vorba despre *temporalitatea* elementului istoric și *imediatețea* și prin acest fapt — "*atemporalitatea*" elementului sistematic în calitatea lui de secțiune transversală atemporală a stării de actualitate a culturii muzicale, dar și ca "sistem al categoriilor teoretice-muzicale ca instrument de analiză a culturii muzicale, a constituentelor și fenomenelor acestea. Caracterul abstract al universalilor teoretice (a se înțelege — sistematice — O. G.) impune nevoia concretizării lor istorice"¹. Doar așa și nu invers sau oricum altfel. Este vorba aici despre criteriul sistematic în calitatea lui de totalitate tipologică sincronă și, respectiv, despre criteriul istoric considerat în calitatea lui de totalitate "genealogică" diacronă. Această inversiune prezintă un dublu statut semantic al fiecăruia din cei doi termeni și în egală măsură consubstanțialitatea lor: (a) funcția de *structură-formă* a elementului sistematic și (b) funcția de *conținut* a elementului istoric.

O imagine și mai clară putem obține întreprinzând următorul pas și apelând o altă pereche antinomică — *antic* (istoric) — *actual* (sistematic) sau, intensificând diferențierea, *fițional* (istoric) — *real/autentic* (sistematic). Această ultimă ipostază dihotomică depunează și mai mult capacitatea generativă a elementului istoric, luând în considerare și vârsta relativ fragedă a științei istorice la acea oră². Din moment ce concepția muzicologiei ca știință apare ca o sinteză epistemologică decurgând atât din constatarea clară a nivelului cunoașterii științifice europene, cât și, mai ales, din "oferta" tipologică de activități științifice existente la acea oră (anii '80 ai secolului XIX), nu este greu de imaginat că drept element declanșator în formularea ideii de muzicologie ca știință lui Adler i-a servit elementul sistematic, cu atât mai mult că acesta din urmă se prezenta ca și un ceva evident la modul nemijlocit, axiomatic, pe când elementul istoric presupune recurgera la mediere multiplă. Într-un sens pur temporal-diacronic, istoric, fenomenele abordate pur și simplu nu există ca valori ale actualității, chiar dacă prezentul se califică drept cumul al unor efecte produse de cauze mai mult sau mai puțin îndepărtate în sens temporal. În cel mai bun caz pot fi apelate doar forme "reziduale" ale acestora — documente arhivate, care la rândul lor trebuiesc descifrate, interpretate și nu atât în termenii timpului în care au fost concepute, ci în termenii timpului de actualitate a cercetătorului, cu toate bunele și mai ales relele pe care le presupune. Altfel spus, constituenta istorică se prezintă drept o ecuație cu multiple necunoscute și cu o probabilitate extrem de redusă de a-i fi relevate (demonstrate) sensurile originale. Astfel încât, imaginea întregii concepții este structurată drept una la rândul ei sistematică, ambele constituențe — sistematică și, respectiv, istorică, fiind prezentate drept *câmpuri taxinomice complexe*.

¹ Бычков, Ю., [Bîcikov, Iuri], *Методология музыкознания* [Metodologia muzicologiei], la adresa: <http://yuri317.narod.ru/wwd/metodol.htm>.

² Drept un necesar punct de reper, chiar dacă și cu o valoare evident relativă, alegem activitatea istoricului german Leopold von Ranke, fondatorul istoriei ca știință în sensul modern al cuvântului. Putem indica anul 1824, atunci când istoricul german publică prima lui lucrare intitulată *Geschichte der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514* [Istoria popoarelor Latine și Teutone din 1494 până în 1514].

Ca o concluzie preliminară, putem reprezenta muzicologia drept instrument de mediere¹ între conștiință creativă (subiectivitate) și "natura"² muzicală (obiectivitate, empirism pur) în calitatea lor de *subiect* și *obiect*.

Într-o imagine comparativă a evoluției artelor europene, muzica întotdeauna s-a prezentat ca fiind o artă "întârziată". Spre exemplu, ideea clasicității, formulată și elaborată activ în teatrul francez (genul tragediei lirice — Pierre Corneille și Jean Racine) al secolului XVII, în muzică se relevă drept dominantă conceptuală de abia în a doua jumătate a secolului XVIII. Acest fapt îi permite muzicii dobândirea unui confortabil ascendent și, implicit, legitimitatea de a formula concluziile ideologice-stilistice-estetice ale unei epoci (figuri de compozitori care "închid" o epocă precum Bach, Beethoven, Mahler sau Webern). Tot astfel, și muzicologia ca știință reprezintă o apariție "întârziată", însă doar în raport cu alte științe, mai "vârstnice" și într-o perfectă conformitate cu starea de lucruri din câmpul gândirii și practicilor muzicale. Paradoxal, însă, pentru a reprezenta cu fidelitate existența muzicală și, în același timp, pentru a corespunde definiției normative a conceptului de știință, muzicologia este nevoită să apeleze la două metodologii aparent străine câmpului artistic muzical.

În acest sens, muzicologia apare ca expresie sintetică, a convergenței între umanitare (istoria) și naturale (biologia), însă cu două precizări semnificative:

(a) în cazul muzicologiei istorice nu este vorba despre o istoriografie ca simplu gen narativ-descriptiv (Herodot), ci despre o istoriografie analitică, una bazată pe cercetarea critică a surselor și cu o miză majoră pe documente și consultarea arhivelor;

(b) deși este gândită ca o proiecție a taxinomiilor naturaliste și reprezintă și ea un sistem ierarhic de "regnuri", "familii" și "genuri", sistematica muzicologică se articulează ca un sistem dinamic deschis pentru "absorbirea" unor noi entități tipologice, a căror apariție ar fi determinată într-un mod logic și legitim de către evoluția formelor de gândire și existență socială.

¹ Următorul citat oferă o spectaculoasă și lămuritoare multitudine de atribute, posibil de aplicat și unei științe precum muzicologia, ideea unei științe a medierii între subiect și obiect: "Goethe spune că, în contemplarea universului, omul nu se poate abține să se aventureze în idei și să construiască concepte cu care încearcă să înțeleagă esența lui Dumnezeu sau a naturii. «Aici ne lovim de o dificultate deosebită [...], anume că între idee și empirie pare să existe un anumit hiat, peste care zadarnic încercăm din răspuțeri să durăm punți. Cu toate acestea, stăruința noastră va rămâne mereu de a nimici acest hiat prin rațiune, inteligență, imaginație, credință, simțire, iluzie și, dacă nu suntem în stare de altceva, prin prostie. În cele din urmă, după ostenele perseverente, găsim că s-ar putea să aibă dreptate filosoful care susține că nicio idee nu e perfect congruentă cu empiria, dar recunoaște că ideea și datele experienței pot fi, ba chiar trebuie să fie analoge»; W. Goethe, *Îndoieli și resemnare*", în: *Gândirea lui Goethe în texte alese*, alegerea și sistematizarea textelor, traducere și comentarii de Mariana Șora, București, Editura Minerva, 1973, vol. II, pp. 185–186; în: Löwith, Karl, *De la Hegel la Nietzsche. Ruptura revoluționară în gândirea secolului al nouăsprezecelea*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2013, pp. 18–19.

² Prin "natură" muzicală înțelegem domeniul practicii muzicale ca dat empiric pur, edificat sub forma de "audio-sferă" (în termeni subiectivi) sau "sono-sferă" (în termeni obiectivi). Într-o altă imagine, am putea reprezenta raportarea subiectivității receptoare sau creatoare la o "mundanitate" pur auditiv-sonoră. În ideea celor trei concepte ale lui Boethius (cca 480–cca 525) — *musica humana*, *musica mundana* și *musica instrumentalis*, ultima apărând ca un element de mediere între primele două, și muzicologia apare într-un mod necesar ca element mediator între cele două naturi iraționale — intuiția pură a subiectului creator și "sonoristica" pură a lumii ca univers.

4. "Momentul" Riemann — muzicologia între *Lexikon* și *Katechismus*

Chiar dacă Adler propune o sistematică muzicologică suficientă ca și conținut, nu poate fi trecut cu vedere "momentul Riemann" și concepția lui atât de sugestivă exprimată în termeni precum *Katechismus* și *Musiklexikon*, iar această preocupare aproape obsesivă pentru scrieri normative de substanță exhaustiv-enciclopedică impresionează, dincolo de aspectul pur cantitativ, printr-o rigoare sistemică și nu în ultimul rând prin nevoia unei *reformulări* și *resemnificări totale* a întregului bagaj de cunoștințe în domeniul muzicii acumulate până spre sfârșitul secolului XIX. Scrierile lui Riemann "flanchează" cu câte trei ani diferență data "momentului Adler" prin publicarea în 1882 la Leipzig a primei ediții de *Musiklexikon*, și în 1888, tot la Leipzig, a primului *Katechismus der Musik (Allgemeine Musiklehre)*. Riemann pretinde a produce, practic, o "summa theologiae" (de unde și termenul de *Catechismus*) cu valoare universală: nu mai puțin de cincisprezece volume ca cincisprezece modele normative sub titulatura de *Katechismus*, cu tematizări din teoria și istoria muzicii, compoziție, orchestrație, armonie, contrapunct, precum și un titlu relevant și totalizator pentru întreaga lui activitate - *Grundriß der Musikwissenschaft* (Schită de muzicologie, Leipzig, 1908). Tot astfel precum în concepția lui Adler ambele domenii ale muzicologiei se întrepătrund și reprezintă, în fapt, două metodologii consubstanțiale — istorică și sistematică — o istorie privind diferențierea evolutivă a tipologiilor normative, în cazul lui Riemann sunt relevante cele două ipostaze, în egală măsură consubstanțiale, de profesor (activitatea didactică) și cercetător (activitatea normativ-analitică). Într-un cu totul alt sens, activitatea lui Riemann reprezintă un caz spectaculos și în egală măsură singular de enciclopedism în întreaga cultură muzicală a Europei la acea oră. Îl putem interpreta, însă, și ca indiciu al gradului de consistență ideatică, multitudine și densitate conceptuală, caracteristice câmpului existenței intelectual-artistice a Germaniei sfârșitului de secol XIX. Cu alte cuvinte, concepția lui Adler apare într-un context pregătit pentru a o primi și asimila în propriii ei termeni. Până la începutul Primului Război Mondial aceasta deja era încadrată ca structură instituțională și, evident, practică de un număr considerabil de profesori și cercetători (printre care, după Hugo Riemann, îi putem numi pe Heinrich Schenker și Ernst Kurth).

5. Elementul lipsă: al treilea element — istorico-sistematic, al sistemului adlerian

Fiind clar delimitată substanța celor două metode muzicologice - istorică și sistematică, precum și cele două "identități" profesionale ale unui muzicolog — profesor și cercetător (cu o extensie înspre ipostazierea ca și critic-evaluator), următoarea întrebare se referă la obiectul muzicologiei. Ce este *istoricizat* și, deasemenea, *sistematizat*? Ce este acest *obiect al muzicologiei* pe care l-am putea reprezenta drept un corp *conceptual-empiric* și a cărui articulare evolutiv-acumulativă ar presupune, admite și chiar ar necesita o istorie (cu istoriografia aferentă) referitoare la o sumă de entități tipologice (fluctuante ca număr) în care acest corp s-ar recunoaște în integritatea și autenticitatea lui? Și chiar mai mult, care ar fi natura acestui *corp conceptual-empiric*, pentru a cărui descriere

ambele metode — istorică și sistematică, ar trebui să funcționeze drept o a treia, una consubstanțializată, sintetică?

În cel mai general sens posibil, muzicologia reprezintă o știință al cărei obiect este fenomenul muzicii, considerat într-un mod cumulat prin totalitatea aspectelor proprii acestuia, pornind de la constituirea acustică a materiei sonore și până la formele superioare de practicare socială a muzicii ca artă (compoziția-interpretarea) și știință (cercetare-predare). Altfel spus, muzicologia reprezintă o activitate științifică orientată înspre studiul muzicii ca și consens cultural și așa a evoluat până în prezent¹.

Diferențiind în interiorul sensului general al termenului muzicologie — *mousike* și *logos*, mai multe gradații ale accepțiunii termenului, obținem o dublă departajare:

(a) muzicologia ca tip de activitate (în esență, ca reflexie teoretică-analitică asupra fenomenului muzical):

(a1) didactică (învățarea noțiunilor elementare de teorie a muzicii, precum și învățarea practicării muzicii ca artă a compoziției și interpretării) și

(a2) științifică-evaluativă (cercetarea-critica/estetica), aici fiind inclusă și reflexia metodologică asupra constituentelor istorică și sistematică a muzicologiei însăși ca obiect de studiu;

(b) muzicologia ca și concepție-proiect de disciplină didactică-științifică: teoria fondatoare a lui Adler — muzicologia sistematică și istorică.

6. Sistemul lui Adler: imaginea unui dublu "*quadrivium*"

Așa cum am menționat mai sus, imaginea proiectului adlerian se prezintă în limitele ideii sistematice, cum și este normal să fie prezentată o concepție metodologică. Paradoxal, însă Adler în descrierea sistemului său postează nu constituenta *sistematică*, așa cum am fi noi așteptat, ci constituenta *istorică*, una slabă, ficțională și în egală măsură abstractă. Este vorba despre patru subdiviziuni constitutive:

A. Teoria notației (paleografia muzicală);

B. Categoriile istorice fundamentale (grupate în jurul formelor muzicale);

C. Succesiunea istorică a principiilor: (c1) așa cum sunt ele prezentate în artele epocilor istorice, (c2) așa cum au fost gândite de către teoreticienii epocilor respective și (c3) modalități de abordare practică a artei;

D. Organologia ca istorie a instrumentelor muzicale;

Ramura *sistematică* (drept ansamblu al celor mai generale legități în domeniile artei tonale²) este constituită, la rândul-i, din alte patru subdiviziuni:

A. Investigarea și formularea acestor legi în: armonie, ritm și melodie;

B. Estetica artei tonale;

¹ Este interesant de remarcat că orientarea *New Musicology* (Joseph Kerman, Susan McClary, Garry Tomlinson) își fondează declarația doctrinară, pe de o parte, chiar pe critica noțiunii de *consens* și, pe de altă parte, pe metodologia recuperativă fundată pe reformularea normelor și a regulilor "jocului" muzicologic cu trecutul și în egală cu prezentul cultural.

² Termenul *tonal* deține o dublă semnificație: (a) *ton* — sunet, de aici decurgând cu claritate că arta muzicii este o artă a sunetelor, deci, una tonală și (b) *ton* — *tonalitate*, muzică tonală, cu trimitere la sistemele de organizare sonoră *modal* și *tonal-funcțional*.

C. Pedagogia și didactica muzicală: 1. Scări muzicale, 2. Teoria armoniei, 3. Contrapunct, 4. Teoria compoziției, 5. Orchestrația și 6. Metode de predare vocală și instrumentală;

D. "Muzicologia" (examinarea și comparația în scopuri etnografice)¹.

Prezentarea grafică a ambelor ramuri este însoțită la Adler, fiecare, de un ansamblu de științe auxiliare, însă ceea ce ne preocupă pe noi aici este răspunsul la întrebarea formulată mai sus: care ar fi imaginea, natura și elementele constitutive obiective ale acestui *corp conceptual-empiric*, pentru a cărei descriere ambele metode — istorică și sistematică, ar trebui să funcționeze drept o a treia, una consubstanțializată, sintetică? Este vorba aici nu atât despre o departajare mecanică în istoric și sistematic, ci, mai degrabă, despre un sistem de categorii care pe lângă faptul că ar putea fi gândite într-o ordine sistematică, nu ar putea fi înțelese în totalitatea lor decât într-un mod cumulativ-evolutiv istoric.

Reluăm această întrebare, deoarece cele două *tetrade* (un dublu "*quadrivium*"²) formulate de Adler drept constitutive normative ale muzicologiei nu dau un răspuns concludent la întrebarea noastră și nu oferă decât o imagine "scindată" asupra câmpului gândirii muzicologice. În accepțiunea noastră, muzicologia nu se rezumă doar la formularea unor imagini "staticizate" teoretic ale fenomenului muzical, ci din contră, deține două funcții compensatorii în relația ei cu practica empirică a artei muzicale³:

(a) într-un sens morfologic și, poate, chiar "anatomic", în imaginea unui organism ca sistem integru de organe, muzicologia reprezintă o parte integrantă a practicii muzicale, salvând compoziția și interpretarea de limitările și diletantismul unui empirism pur și

(b) într-un sens pur funcțional, muzicologia reprezintă cealaltă jumătate a traiectoriei unui pendul imaginar, simetria absolută a unui necesar "recul" reflexiv într-o

¹ Erica Muglestone, *Guido Adler's "The Scope, Method, and Aim of Musicology" (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary* (în: *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 13 (1981), pag. 15)

² Este vorba despre sistemul celor *șapte arte liberales* (în latină — *septem artes liberales*), formulate în antichitate, preluate în învățământul evului mediu și grupate în patru tipologii sub termenul generic de *quadrivium* — aritmetica, geometria, muzica și astronomia, și, respectiv, *trivium* — gramatica, logica și retorica.

³ Dialectica relației teorie-practică în câmpul gândirii muzicale apare ca un fenomen fluctuant, deoarece nu există posibilitatea unui răspuns cu valoare absolută la întrebarea privind întâietatea teoriei sau practicii, iar în opinia noastră o asemenea formulare trădează mai degrabă diletantismul emitentului. În realitate, situația se prezintă drept una fluctuantă și am putea, pentru început, formula ideea unei relații de intercondiționare între muzicologie ca sistem de cunoștințe despre muzică și muzica însăși ca și câmp sistemic al tipologiilor de practici muzicale. Apare, însă, o întrebare: reprezintă muzicologia un "mulaj" al practicii muzicii sau muzica însăși, ca idee și practică, reprezintă un "construct" conceptual al muzicologiei? Altfel spus, *sistemică* este însăși natura practicii muzicale ca fenomen social-empiric, adică obiectul însuși al muzicologiei, sau este vorba doar despre o proiectare asupra realității a muzicologiei însăși ca *sistem* conceptual coerent. Deja într-un al doilea moment ne-am putea întreba despre întâietatea teoriei asupra practicii muzicale sau invers în istoria muzicii europene. Răspunsul ar putea reprezenta o a treia ipoteză, nepărtinitoare, una "diagonală", deoarece în muzică relaționarea între teorie și practică se prezintă ca interacțiune în scopul potențării reciproce atât în vederea recuperării trecutului, cât a asigurării unui viitor. Aceste două entități se succed la comanda și controlul evoluției în funcție de mutațiile de paradigmă în interiorul unor segmente istorice definite.

opozitie de continuitate față de formele aplicate ale gândirii muzicale deja amintite în punctul precedent¹.

Și într-un sens, cel istoric, și în celălalt, sistematic, muzicologia se prezintă ca un ansamblu de discipline normative, ca o știință a științelor, o sumă "tehnologică" având ca funcție stabilirea unui consens epistemologic asupra unor semnificații în egală măsură unanim acceptate și prin acest fapt stabile, dacă nu și invariabile. În același timp, cele două constituente dețin și sarcina de a-l implementa ca adevăr unanim acceptat cu semnificații particulare: ca limbaj (normativ-terminologic), definiții (consens normativ-semantic), metodă (consens normativ-analitic) și, în consecință, ca descriere conceptual-discursivă a fenomenelor studiate în calitate de consens referitor la datele receptate. Astfel, am putea emite ideea că obiectul muzicologiei, cu un puternic accent pus pe metodologie, reprezintă elaborarea unor *norme consensuale*, acceptate sub forma cumulată de doctrină a câmpului unitar (unificat) al formelor de a gândi (concepere-reprezentare) și de a practica (realiza) muzica. Această metodologie, la rândul ei, deține o dublă aplicabilitate, semnalată mai sus: orientarea normativ-formativă (didactică, însușirea normelor consensuale) și, respectiv, normativ-analitică (de cercetare, formularea-reformularea configurației consensuale).

7. Adler și obiectul sistemului său: dublul "trivium" al categoriilor gândirii și existenței muzicale

Într-o "antiteză" compensatorie față de sistemul adlerian, ca o completare și aducere la zi, putem formula ipoteza unui sistem de concepte sistematice-istorice interdependente, organizate în imaginea unui dublu "trivium", compus, evident, din două triade:

(a) prima triadă ("tehnică"), având semnificația de forme ale gândirii componistice-tehnice: sunetul muzical, sistemele de organizare sonoră și formele muzicale, precum și

(b) a doua triadă ("sociologică"), având semnificația de convenții ale formelor de reprezentare și practicare a muzicii în societate: genul, stilul și canonul².

7.1. Inventarea notației muzicale ca moment declanșator al culturii muzicale europene: (a) formularea imaginii muzicii, (b) a înălțimii sunetului muzical, (c) a sintaxei polifone, (d) a figurii compozitorului și (e) a ideii de compoziție

¹ O altă imagine sugestivă care ar ilustra raportul teorie-practică în câmpul activităților muzicale, ar putea fi a unui *iceberg*, un simbol relevant al relației *vizibil-invizibil*: o zecime vizibilă și celelalte nouă - invizibile. Partea vizibilă îi revine, evident, practicii, cu o focalizare exclusivă pe practica interpretativă. Sub "umbrela" invizibilității ar intra, însă, atât activitatea compozitorului, cât și, mai ales, aceea a muzicologului în totalitatea ipostazelor acestuia.

² Sub forma unei acumulări gradate începând cu sunetul muzical, întregul sistem a fost prezentat într-un mod detaliat în prima parte a studiului nostru intitulat *Genurile muzicii și "regresia" înspre organicul primordial: de la sociologic la antropologic, de la taxinomic la arhetipal* (I), în: revista "Muzica", București, nr. 3/2014

Chiar prima constituentă a ramurii istorice din tabelul lui Adler — *notația* — se prezintă din punct de vedere sistematic drept *normă consensuală*, care determină în plan istoric o impresionantă "cascadă" de evenimente definitorii pentru imaginea și identitatea culturii muzicale europene precum:

(a) inventarea unei imagini a muzicii, iar concomitent cu aceasta, într-un mod firesc au urmat atât

(b) inventarea polifoniei, cât și

(c) inventarea figurii compozitorului și a produsului muncii acestuia în sensul conceptului de *opus*.

Stimulată puternic în perioada Renașterii carolingiene, preocuparea pentru o notație muzicală universală determină, până la urmă, apariția acesteea. Doar astfel, de abia peste trei secole, este definitivat proiectul canonic al Papei Gergore cel Mare (540–604). Putem considera această perioadă de intensă formulare teoretică (și practică) drept una întinsă între activitatea călugărului benedictin franc Hucbald de Saint-Amand (850–930) cu tratatul lui *De harmonica institutione* (aprox. 880) și un alt călugăr benedictin, de această dată italian, Guido d'Arezzo (991–1033), cu al său celebru tratat *Micrologus* (scris în 1024). Nu în ultimul rând, însă, o importanță majoră, ca o ultimă verigă în acest lanț, îl deține tratatul *De musica cum tonario*, aparținând presupului călugăr cistercian Johannes Affligemensis (1053–1121), cunoscut și sub numele de John Cotton¹. Din toate cele trei scrieri reiese cu claritate că inventarea notației nu a fost un proces singular, ci, așa cum o prezintă textele, a fost vorba despre o susținută exersare de natură *componistică*, aceasta din urmă constând în elaborarea unor *lucrări* de substanță *contrapunctică*.

În trena acestui proces complex de formulare a mijloacelor muzicale, precum și a unui nou limbaj, intră și o cu totul nouă reprezentare asupra sunetului muzical. Astăzi, prin *sunet muzical*, înțelegem un construct consensual constând din conlucrarea celor patru parametri: înălțime, durată, intensitate și timbru. Acești patru parametri reprezintă, în realitate, patru etape istorice sau istorii (discursuri) diferite de inventare propriu-zisă a *constructului consensual* numit *sunet muzical*.

(A) O primă etapă a constat în inventarea înălțimii ca imagine și concept, cu inventarea portativului (secolul XI) ca și câmp vizual de amplasare a înălțimilor. Prima problemă a constat în formularea spațialității, însă în dubla ei ipostază: (a) ca și câmp și (b) ca și înălțime propriu-zisă a sunetelor notate;

(B) În a doua etapă preocupările mai mult teoretice au fost focalizate pe formularea *taxinomie* *mensurale* — duratele. Tratatul *De mensurabili musica* (cca 1250) de Johannis de Garlandia (1270–1320), care s-ar putea să fi fost profesor la Universitatea din Paris. Diferențierea este realizată față de *musica plana*, muzica nemăsurată, în opoziție cu cea măsurată, *mensurabilis*. Iar necesitatea măsurării duratei este, la rândul ei,

¹ Lucrările celor trei călugări, toate trei reprezentative pentru perioadele în care au fost scrise, sunt publicate într-o ediție comentată: *Hucbald, Guido, and John on music: three medieval treatises*, (traducere de Warren Babb), cu introducere de Claude V. Palisca, Yale University Press, New Haven, 1978.

determinată de nevoia de ordonare și control a mai multor planuri (linii *plane*) melodice interdependente, agregate într-o scriitură de substanță contrapunctică.. În acest sens, înțelegerea genezei ideii teoretice de durată este strâns legată de nașterea sintaxei polifone.

(C) Gândită ca și coeficient al raporturilor *spațiale* între "straturile" melodice-lineare ale unei scriituri de tip polifonic, intensitatea este probată ca depășire a "bi-dimensionalității" înălțimilor în sensul unei "tri-dimensionalizări" prin adăugarea profunzimii atât în sens pur tehnic-interpretativ, cât și sugestiv-expresiv, mai întâi prin tehnica

(1) antifonal-responsorială în muzica vocală-corală a evului mediu și Renașterii, cât și în procedeul

(2) "dinamicii terasate" utilizat în muzica instrumentală a barocului. În a doua jumătate a secolului XVIII este descoperit

(3) procedeul deplasării gradate între extremele de *piano* și *forte* — *crescendo* și *diminuendo*, care este implementat de către Carl Stamitz (1745–1801), promotorul școlii de la Mannheim. Odată cu emergența esteticii romantice (sfârșitul secolului XVIII–începutul secolului XIX) intensitatea este formulată drept

(4) coeficient și analogie sonoră a dinamicii psiho-afective, ca și consecință a orientării înspre psihologismul teatral/literar-dramatic al clasicilor vienezi și romanticilor.

(D) În această istorie a inventării sunetului muzical, ultimul cuvânt i-a aparținut *timbrului*. După cum observă Valentina Konen¹, este surprinzător de constatat cât de "incoloră" timbral este muzica clasicilor vienezi și, în același timp, este atât de explicabil interesul lui Debussy, preocupat de culoarea timbrală, pentru coloristica sonorității corale netemperate a muzicii lui Palestrina, a modalismului lui Mussorgskii, dar și a timbralității culturilor extra-europene (balineză, andalusiană și afro-americană). Iar odată cu reformularea timbralității din *element constitutiv* în *principiu generativ*, fie în termeni postromantici (culoare–lumină–sunet — Scriabin sau culoare–sunet — Rimski-Korsakov și Wagner), fie impresionisti (Debussy), în scenă intră *zgomotul* (Russolo ș.a.). Una din dominantele muzicii contemporane — concepția *sonoristică*, este fundată integral pe *timbru* și pe potențialul generativ al acestuia în termeni de textură, precum și de formă-proces.

Putem formula o primă concluzie: consensualitatea sunetului muzical ca sumă sintetică a celor patru parametri nu reprezintă, astfel, un dat natural, ci, mai degrabă, o achiziție culturală în planul gândirii muzicale. Reprezentând lucrurile în acest fel, "naturaletă" sunetului muzical cedează în favoarea unei convergențe sistematic-istorice a trei elemente:

(a) sistematic — suma celor patru parametri

(b) istoric — evoluția cultural-istorică în dobândirea acestora ca și constante ale gândirii muzicale și

¹ Valentina J. Konen, *Speciile artistice-muzicale ale secolului XX (spre formularea problemei)* [Музыкально-творческие виды XX века (к постановке проблемы)], în: *Studii despre muzica de peste hotare* [Этюды о зарубежной музыке], Editura Muzika, Moscova, 1975, pag. 385.

(c) rolul determinant al notației muzicale medievale în formularea sunetului muzical ca și concept fundamental consensual al gândirii și practicii componistice.

Altfel spus, sistematica nu poate fi înțeleasă fără înțelegerea evoluției acumulative în plan istoric, printr-o concomitență și interpotențare. Conceptele sistematice nu au nici un sens în afara procesului evolutiv-istoric, iar acesta din urmă nu poate fi înțeles altfel decât doar ca evoluție a unor entități conceptuale. Invocând un element sistematic (tipologie formală sau stilistică), invocăm totalitatea sensurilor istorice parcurse de către acest element înspre atingerea formei ultime în actualitate.

În ceea ce privește formularea notației muzicale, acest proces este și el unul "diseminat" pe parcursul a mai multor secole (IX–XVII), însă impulsul original este realizat în perioada Renașterii carolingiene ca și consecință a nevoii de a avea un canon universal, unanim acceptat și implementat, al cântării liturgice, dar și ca bază al învățământului muzical din cadrul unui prim imperiu post-barbar¹.

Este interesant de observat că inventarea înălțimilor și duratelor datorează notației muzicale același lucru ca și polifonia contrapunctică, deoarece ambele apar, practic, drept consecințe ale posibilității de a *nota* sonoritatea ca imagine. "Punctum contra punctum" reprezintă o descriere a raportării spațiale de înălțimi, iar raporturile mensurale reprezintă o "pârghie" esențială în construirea desfășurării discursiv-structurale de substanță contrapunctică. Problema temporalității - durata, a reprezentat o soluție la organizarea (contrapunctică) a desfășurării liniare a "șuvoiului" sonor.

7.2. Sistemul lui Adler și nevoia unei ordini sistematice diferite

Deja la acest nivel sistemul lui Adler își relevă limitările, deoarece lucrurile prezentate în "căsuțe" diferite — fie sistematic, fie istoric, se amestecă: "punctul" istoric în care apare notația generează o adevărată "constelație" de evenimente, toate importante și într-o mare măsură definitorii pentru cultura muzicală europeană:

- (a) trecerea de la cultura muzicală orală la cultura scrisă,
- (b) de la mono-linear (plain-chant — cântarea gregoriană) la pluri-linear (polifonic-contrapunctic),
- (c) de la anonimatul textului canonic la canonizarea textului conceput de către compozitor², figura acestuia fiind o noutate conceptuală absolută.

¹ Un sens asemănător cu reforma carolingiană a avut-o, peste aproximativ zece secole, reforma humboldtiană a învățământului prusian. Miza majoră a ambelor reforme a fost formularea unui *canon formativ-educational* unitar, iar efectele s-au lăsat văzute prin formularea și universalizarea unui sistem taxinomic *standardizat* al științelor și, implicit, a metodologiei normative privind implementarea acestora.

² "Compozitorul este «omul care scrie», compozitorul este omul care crează texte muzicale, care ulterior se transformă în sonoritatea reală a muzicii. [...] ... principiul compoziției se rezumă mai întâi de toate la dispunerea anumitor elemente grafice. Organumul exista deja de mai mult de o sută de ani, însă a devenit compoziție doar atunci când a putut fi într-un anumit fel fixat scriptic și văzut ca o structură grafică cu care pot fi întreprinse anumite (tot grafice) proceduri. [...] Notația liniară permite a vizualiza ceea ce este imposibil de a fi auzit. Deseori, structura compozițională nu poate fi surprinsă prin intermediul urechii, însă poate fi relevată prin intermediul ochiului; drept exemplu util în acest caz poate servi *Simfonia op. 21* de Anton Webern, în care percepția auditivă nu oferă în principiu reprezentări privind multitudinea fațetelor cristaline, care devin accesibile prin recurgerea la forma grafică a partiturii. Această tendință este împinsă până la extrem în *Structures* (I și II, pentru două plane) de Boulez, însă nu trebuie să uităm că

Altfel spus, această stare de lucruri amorsează o *dialectică evolutivă* diferită de tot ceea ce a putut fi gândit și practicat până în perioada Renașterii carolingiene și în consecință, necesită un alt sistem de reprezentare. În același timp, sistemul lui Adler nu prezintă cele două constituente — sistematică și istorică, drept entități consubstanțiale, ci le organizează în imaginea unor câmpuri taxinomice complexe. Astfel, fenomene înrudite precum notația și contrapunctul apar în "căsuțe" diferite:

(a) notația deschide lista categoriilor istorice, pe când

(b) contrapunctul se regăsește la a treia poziție — pedagogică-didactică, a categoriilor sistematice. Altfel spus, organizarea taxinomică a sistemului nu deține decât un caracter constatativ și nu unul organic-consubstanțial.

Iar o posibilă soluție o putem desluși doar prin rearanjarea elementelor și anume într-o ordine ierarhică, pornind de la elementul primar care este sunetul muzical, prezentat anterior. Îl putem considera pe bună dreptate drept element generator pentru un întreg sistem de categorii ale gândirii și practicii muzicale europene. În al doilea rând, putem prezuma că și celelalte categorii ierarhice, superioare sunetului muzical, vor putea fi formulate în ideea aceleiași consubstanțialități sistematică-istorică: conținuturile unei taxinomii de ordin sistematic vor putea fi înțelese doar prin aportul articulării acumulative ale acestora într-un planul unei taxinomii de ordin istoric. Cu alte cuvinte, fiecare context istoric va deține o proprie sistematică a categoriilor constitutive specifice, iar înțelegerea sau sensul contemporan al acestora va reprezenta consecința unei îndelungate evoluții istorice, o cumulare într-un corp conceptual trans-istoric, ca și garant semantic al pertinentei conceptelor utilizate în discursul muzicologic, a capacității acestora de a reprezenta la modul coerent atât trecutul, cât și, mai ales, prezentul muzical în care trăim. Astfel, chiar sistemul lui Adler se prezintă ca o situație particulară, încadrată de această dată, în "fluviul" evolutiv-istoric al gândirii și practicii muzicologice.

7.3. Sintaxa contrapunctic-polifonă ca și câmp taxinomic complex

Într-un mod evident, contrapunctul este reprezentativ pentru un alt ordin de fenomene, precum și pentru o altă logică a organizării, gândirii și operării. Este vorba despre un fenomen de ordin secund față de sunetul muzical, o derivată suprapoziționată acestuia, care îl înglobează ca element constitutiv. În esență, este vorba despre un sistem de tipologii structural-istorice de organizare (relaționare) specifică a sunetelor muzicale, pe care l-am putea defini generic drept *sistem de organizare sonoră*. Privită din punctul de vedere contemporan, forma completă a acestui grup de fenomene este alcătuită din două subgrupuri:

(a) sisteme de organizare sintactică (monodic, eterofonic, polifonic, omofon și sonoristic)

(b) sisteme de organizare tonală (modal, tonal-funcțional, atonal) și

majoritatea trucerilor structurale ale marilor neerlandezi nu pot fi, practic, receptate auditiv."; Vladimir Martînov, *Конец времени композиторов* [Sfârșitul vremii compozitorilor], Editura Russkii Puti, Moscova, 2002, pp. 152, 158.

Aici este vorba despre principiile specifice de organizare ale materiei sonore în imaginea unor straturi funcționale relaționate într-un mod particular, caracteristic unei anumite perioade istorice. Succesiunea istorică a acestor *sisteme* se prezintă ca o creștere și diversificare organică:

(1) sintactic: monodic-eterofonic (antichitatea, evul mediu)-polifonic (ev mediu-Renaștere), omofon (baroc, clasicism, romantism), cu accentul de prioritate pus pe linearitatea (orizontalitatea, planus-ul) melodiei ca element primar al organizării¹, și, respectiv

(2) tonal: modal (antichitate, ev mediu, Renaștere), tonal-funcțional (baroc-clasicism, romantism), atonal (modernismul serial dodecafonic și bruitist), cu accentul pus pe structurarea întregului ca sistem de funcții de relaționare a straturilor sonore în interiorul materialului muzical gândit ca întreg.

Într-o opoziție radicală cu sistemele sintactice bazate pe parametrul melodic, înspre mijlocul anilor '50 apare sistemul sonoristic, cu accentul puternic pus pe imaginea de masă sonoră, relevând într-un mod definitiv identitatea *sistemelor de organizare sonoră* ca și tipologii și tehnici de scriitură.

Sistemele de organizare sonoră conțin într-un mod grupat ceea ce la Adler apare într-un mod diseminat în cadrul capitolului sistematic:

A. Armonia, ritmul și melodia, dar și

C. 2. Teoria armoniei, toate împreună și în semnificația lor de concepte tehnice și fenomene sonore, se regăsesc în convergența între sistemul de organizare tonal - tonal-funcțional și tipul sintactic omofon, aici fiind vorba despre "arta tonală" (în termenii lui Adler).

Ritmul, ca sistem, și idee sau concept, de articulare a duratei, ține de nivelul primar al sunetului muzical. Melodia (cu extensia înspre funcția de *temă*) - ține, la începuturi, de linearitatea plană a tipului sintactic monodic, iar armonia reprezintă un concept sintetic, obținut prin fuziune a tipului sintactic omofon și tipului tonal tonal-funcțional.

7.4. Principiul și sistematica formelor muzicale — o "arhitectură" arhetipală

Următorul pas îl întreprindem în direcția ultimului element al primei triade — *formele muzicale*, în calitatea lor de "osatură" sau, mai propriu, cadru, ca sistem de articulații funcțional-structurale concatenate, concepute în scopul constituirii unei succesiuni procesual-evolutive logic organizate ca desfășurare arhitectonic-acumulativă. Aici este vorba despre procesul evolutiv ca mecanism de acumulare arhitectonică a lucrării muzicale ca totalitate a unui ansamblu de articulații funcționale.

¹ A se vedea în acest sens următoarele studii ale compozitorului român Ștefan Niculescu: Ștefan Niculescu, *Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore și raporturile lor cu eterofonia*, în: *Studii de muzicologie*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1972, vol. VIII; Ștefan Niculescu, *Eterofonia*, în: *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980; Ștefan Niculescu, *O teorie a sintaxei muzicale*, în: *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980

Regăsim la Adler termenul "forme" în prima listă — istorică, la poziția B. Categorii istorice de bază (grupând formele muzicale).

În esență, principiul și conceptul formelor muzicale servește drept "angrenaj" structural de articulare a sistemelor de organizare sonoră. Această relaționare poate fi reprezentată în limitele modelului *formă-conținut*, unde formele reprezintă modelele de structuri arhitectonic-procesuale, concepute în vederea articulării unui conținut, de "umplere", reductibil la titlul generic de *tipologii de scriitură*. Geneza conceptului de *formă muzicală* în calitatea ei de "exoschelet" al *conținutului*, o putem înțelege mai bine pornind de la două imagini:

(a) analogia între lucrarea muzicală în totalitatea datelor acesteia și corpul uman ca totalitate funcțională a unui ansamblu de organe și, în același timp,

(b) imaginea corpului uman ca mecanism: "... la începutul secolului al XVIII-lea, organismul nu a fost (perceput drept — O. G.) un organism viu, ci (ca — O.G.) o structură mecanică de pârghii, pompe și filtre"¹.

Ca analogie, putem formula imaginea formei muzicale ca sistem pluristratificat, orientat procesual în direcția unei acumulări de "corporalitate" — structură și sens:

(a) nivel microstructural: de la intonație/celulă până la nivelul perioadei;

(b) nivel macrostructural: de la tiparul monostrofic înspre nivelul formelor ciclice. Tot aici poate fi vorba despre manifestarea arhetipurilor binar și ternar (forme strofice mici și mari), precum și a celorlalte două, legate de rotație (rondo) și transformare (variațiuni);

(c) nivelul funcțiilor compoziționale: categoriile initio-motus-terminus implementate de către Boris Asafiev;

7.5. A doua triadă: genul muzical și sistemul "speciilor" muzicii

A doua triadă ("sociologică") începe de la nivelul conceptului de *gen muzical*, în accepțiunea exactă al lui Franco Fabbri: "Genurile muzicale reprezintă un set de evenimente muzicale (reale sau posibile) ale căror desfășurare este determinată de un set definit de reguli acceptate social."² Nu găsim nimic asemănător cu o formulare clară a genurilor muzicale în concepția lui Adler, deși în lista categoriilor sistematice, la litera C. Pedagogia și didactica muzicală, găsim o sugestivă dihotomie la poziția numărul 6. Metode de predare vocală și instrumentală.

Această opoziție — vocal-instrumental (organic-mecanic), reprezentând o opoziție tradițională muzical-artistică (începând din antichitatea europeană), trimite cu gândul la o altă dihotomie, de această dată *arhetipală*, care este vocal-coregrafic. Ambele constituente trimit, într-un prim sens, la organicitatea corporalității (umane), fiind funcții ale acesteia, iar într-un al doilea sens, trimit la "bazinul" conținuturilor (de etos) universal umane formulabile și exprimabile doar prin intermediul cântului și dansului. Doar astfel,

¹ Daniel Chua, *Absolute Music And the Constructing of Meaning*, Cambridge University Press (Virtual Publishing), 2003, pag. 82.

² Franco Fabbri, *A Theory of Musical Genres: Two Applications*, la adresa: <http://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html>

putem relaționa geneza ideii de gen muzical cu termenul și conceptul (englezești) de "gender", în accepțiunea diferențierii feminin (vocal)-masculin (coregrafic)¹. Și doar la nivelul genurilor și prin intermediul acestora devine posibilă depășirea "mecanicității" și "anatomismului" atât de evident la nivelul formelor muzicale. La nivelul genurilor muzicale, și într-o totală conformitate cu definiția lui Franco Fabbri, putem vorbi despre o "ecologie" și în egală măsură despre un "ecosistem", dar și despre o istorie a acestora, în care genurile muzicale s-ar prezenta drept "specii", într-o totală conformitate cu datele biologiei și zoologiei, ca și câmpuri sistematice-taxinomice, și, implicit, ale paleontologiei ca și câmp istoric-taxinomic.

Nu putem concepe o existență socială a formelor muzicale în calitatea lor "anatomică" (modele structurale), decât sub forma cvasi-biologică de "specii", genuri, exact așa cum acestea au fost formulate în sistemele taxinomice ale naturalistilor Carl von Linné (1707–1778) și, respectiv, Georges-Louis Leclerc de Buffon (1707–1788).

7.6. "Climaxul" sistemului adlerian: stilul muzical ca semn identitar individual

După genuri urmează, la o treaptă superioară, ideea și conceptul de stil. Ca și categorie, stilul reprezintă punctul culminant al sistemului adlerian, cheia de boltă și principiul organizator al celor două constituențe — istorică și sistematică. Stilul reprezintă și o preocupare majoră a muzicologului, concretizată în monografia intitulată *Der Stil in der Musik* (Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1911), iar sensul acestui concept — stilul, este dezvăluit chiar de la începutul textului, în secțiunea secundă din *Stilprinzipien*, unde la pagina 13 găsim o titulatură relevantă - *Tonkunst als Organismus* (Arta sunetelor ca organism).

Această semnificație, organică-biologică în substanța ei, în modernitatea post-iluministă a secolului XIX european va evolua și culmina în accepțiunea celebrei butade a lui Buffon - stilul este omul: „Stilul va dobândi de aici încolo (deși acest proces e departe de a fi unul non-contradictoriu, liniar) diverse formulări, dar grupate în jurul unei constante, convergând în direcția ei: stilul e o expresie a sinelui, rezultanta involuntară, dar indelebilă a personalității sau a dialogului acesteia ca nucleu prim, generator, cu circumstanțele externe; chipul pe care îl capătă acest dialog; ‘a avea stil’ nu înseamnă *a-l adopta* (s.n. — O.G.), ci a accede la el ca mod deplin de manifestare a singularității tale ca artist.”²

Această stare de fapt reprezintă, într-un mod evident, o caracteristică a gândirii muzicale europene începând cu modelul personalității artistice beethoveniene, a cărei accepțiune stilistică a și fost adoptată de către compozitorii romantici în exemplaritatea ei de referent normativ-valoric absolut. Anume ideea artistului-geniu, calitatea transcendentală a intuiției și operei acestuia și în virtutea acestei calități, valoarea

¹ Astfel, ideea și conceptul de *instrumentalitate*, reprezintă în opinia noastră doar o *funcție* de depășire a diferențierii feminin (vocal)-masculin (coregrafic), prin cumularea însușirilor ambelor elemente și reformularea acestora sub forma "androginiei" instrumentale.

² Anca Oroveanu, *Teoria europeană a artei și psihanaliza*, București, Editura Meridiane, 2000 p. 197.

absolută a gestului creator comis, au determinat mutația semantică radicală în accepțiunea termenului de *stil* și desprinderea lui de originile filologice-retorice anterioare perioadei romantice (din antichitate și până în perioada barocului). Sensul romantic al termenului *stil* este practicabil și în contemporaneitate, chiar dacă doar în calitatea lui de categorie istorică și doar în cadrul practicii didactice de învățare a conceptelor normative ale gândirii și practicii muzicale.

Într-o evidentă opoziție cu accepțiunile stilului ca instrument de identificare (Asafiev) sau ca și concept definibil drept idiosincratic (Leonard B. Meyer), muzicologul american Manfred Bukofzer redă conceptului de stil semnificația lui organică-unificatoare: "Stilul nu poate fi confundat cu manierismul sau cu clișeu prin care compozitorul poate fi recunoscut imediat. Acesta înglobează toți acești factori care în configurația lor distinctă produc unitatea și coerența muzicii."¹

7.7. Canonul ca literă și spirit al "legislației" muzicale

Ultima categorie a triadei secunde este reprezentată de termenul și conceptul de *canon*. În sistematica lui Adler îi putem găsi un corespondent în termenul *Gesetz*, cu semnificația de *lege, regulă* sau *normă*. Spre exemplu, compartimentul istoric este formulat în termenii în care *istoria* este înțeleasă "... în concordanță (cu referire la — O.G.) cu epocile, popoarele, imperiile, națiunile, regiunile, orașele, școlile de artă, artiștii"², pe când compartimentul sistematic are ca sarcină "stabilirea *legităților superioare* (s.n. — O.G.) în ramurile individuale ale artei tonale"³.

Chiar dacă nu folosește termenul *canon*, Guido Adler sugerează în ambele cazuri acest termen ca funcție de corelare între totalitatea informațiilor și funcția normativă a unui concept (sugerat) consensual cu valoare universală care și este conceptul de *canon*. Deja aici putem remarca ceea ce peste aproximativ un secol, Joseph Kerman, fondatorul tematizării *canonului* în muzică, va clarifica prin fraza de deschidere a studiului său *A Few Canonic Variations* (1983): "Wir haben ein Gesetz" ("Noi avem o lege") și o va completa cu ideea că prin *canon* muzicienii înțeleg altceva (decât, spre exemplu, literații, pictorii, sculptorii sau arhitecții).

Cumulând toate ideile expuse anterior, putem afirma că sistemul lui Adler propune un concept epistemologic inedit — Musikwissenschaft, însă reușește să-l impună în această calitate de prim-plan anume prin modul de formulare a celor două componente ale sale — istorică și sistematică, asigurându-i astfel un autentic potențial evolutiv. Altfel spus, atât implementarea rapidă a muzicologiei ca disciplină științifică-didactică, dar și evoluția ei ulterioară pe întreg traiectul secolului XX, au demonstrat cu lux de argumente adaptabilitatea conceptuală a sistemului adlerian la noi și noi configurații culturale-artistice, dar și un potențial real al evoluției *din interior*, înaintând fie pe direcția sistematică, fie pe cea istorică.

¹ Manfred Bukofzer, *The Place of Musicology in American Institutions of Higher Learning*, The Liberal Art Press, New York, 1957, pag. 30.

² Mugglestone, *op. cit.*, pag. 14.

³ Mugglestone, *op. cit.*, pag. 15.

Metoda de corelare comparativă a dublului "quadrivium" adlerian (istoric-sistematic) cu ideea dublului "trivium" (de consubstanțialitate sistematico-istorică), am intenționat relevarea în interiorul sistemului lui Adler a unei "coloane vertebrale" care ar trimite, ca urmare a unei selecții, la un sistem disimulat în interiorul concepției declarate și vizibile. Este vorba despre formularea explicită a unui ansamblu taxinomic complex, polistratificat, organizat ca ierarhie și care, în esență, reprezintă suma dominantelor terminologice-procedurale ale gândirii și practicii muzicale, cu o focalizare exclusivă pe ontologia faptului muzical.

Astfel, întreg sistemul adlerian poate fi divizat în cel puțin două subsisteme: (a) unul primar, de bază, și celălalt de ordin secund, suprastructurat celui dintâi. Tehnologia actului componistic ca sistem de algoritmi și mijloace ale gândirii muzicale¹ (sunet muzical, sisteme de organizare sonoră, forme muzicale), precum și istoria evoluției acestora (genuri, stiluri și canon muzicale) se prezintă ca filon axial al sistemului adlerian, pe care ni-l putem imagina ca "rădăcini" și "tulpină". "Coroana" acestui sistem este constituită din disciplinele celui de-al doilea sistem, de propagare, interpretare și implementare a conceptelor generice, de bază: estetica, pedagogia, psihologia (receptării) și fiziologia (auzului), acustica, matematica aplicată faptului muzical, logica, sociologia ș. a.

8. Criteriul echilibrului just — sistemul lui Manfred Bukofzer

La șaptezeci și doi de ani de la anul publicării scrierii lui Adler, în 1957, apare textul muzicologului american Manfred Bukofzer, intitulat *The Place of Musicology In American Institutions of Higher Learning*. De această dată este vorba despre imaginea contemporană a unei discipline ajunsă la maturitatea metodologică deplină. Spre deosebire de structura concepției lui Adler - două subdiviziuni majore: muzicologia istorică și sistematică, fiecare cu câte patru "capitole" constitutive, la Bukofzer imaginea sistemului este una diferită, mai "suplă", mai clară și mult mai puternic orientată pe relevarea specificului fiecărei constituente conceptuale, evitând amestecul de categorii eterogene.

Este vorba despre patru "capitole" mari: A. Teoria, B. Istoria, C. Intepretarea (performarea) și D. Educația muzicală. Astfel, prim-planul sistemului adlerian — diviziunea în istoric și sistematic, se regăsește doar în primele două subdiviziuni — A. și B., ale sistemului din textul lui Bukofzer. Mai mult, sistemul prezentat în acest text este puternic orientat pe aplicarea și asimilarea practică a tuturor conceptelor constitutive ale muzicologiei, în virtutea faptului că muzicologul american nu prezintă concepția unei științe, nemaifiind nevoie de așa ceva, ci, mai degrabă, imaginea muzicologiei ca disciplină instituțională. Aici cuvântul-cheie nu este *gesetz* (legea sau norma), ca la Adler, ci mai multe, precum *exercises*, *courses* și *instruction*, toate de substanță pedagogică-didactică. Dacă la Adler criteriul de organizare a întregii concepții este de natură taxinomică-sistematică, la Bukofzer aceasta se prezintă mai degrabă sub auspiciile unei taxinomii de substanță propedeutică.

¹ "Teoria compoziției" o găsim în tabelul categoriilor sistematice, la litera C. Pedagogia și didactica muzicală, poziția 4; în: Mugglestone, *op. cit.*, pag. 15.

Această aparentă "slăbire" epistemologică instrumentată de către Bukofzer reprezintă prețul plătit pentru posibilitatea detalierii, aprofundării și diversificării disciplinelor constitutive ale muzicologiei. În același timp, reconfigurarea sistemului prin prezentarea interpretării (performării) și educației muzicale ca și capitole autonome, poate însemna nu altceva decât consecința corelării muzicologiei ca disciplină instituțională la realitățile existenței muzicale, diferite în comparație cu contextul sfârșitului de secol XIX.

Cu alte cuvinte, o asemenea reformulare a sistemului adlerian, adaptată imperativelor normativ-formative, reprezintă dovada clară a energiei evolutive, a capacității de transformare adaptativă, a permeabilității la noi categorii și concepte ale gândirii muzicale, dar și la noi concepții privind atât noi modele de configurare interioară a disciplinelor muzicologice deja existente, cât și admiterea în sistem a noi discipline.

Concluzii

O știință a muzicii — Musikwissenschaft, așa cum a formulat-o Guido Adler la 1885, devine posibilă în virtutea a cel puțin două motive:

(a) prin emulație, "calchiere", împrumut și mimetism epistemologic, forțând oarecum lucrurile în intenția de a-și formula o proprie *episteme*. Atâta timp cât ansamblul referenților imitați (științele europene din a doua jumătate a secolului XIX) ajunge să fie formulat într-o semnificație tare a termenului de *știință*, oferind terminologia, logica și metoda, muzica reușește, până la urmă, să iasă de sub "umbrela" filosofiei și esteticii. Arcul istoric-evolutiv de aproximativ șaisprezece secole întins între sistematica lui Aristides Quintilianus și a lui Guido Adler prezintă o spectaculoasă evoluție epistemologică de la știința didactică a unei muzici incluse într-un amplu program formativ și până la știința unei muzici emancipate, ca domeniu autonom al cunoașterii în sensul deplin al cuvântului, și

(b) ideea discursului (științific) despre fenomenul muzicii ca descriere textual-conceptuală. Aici se impune, însă o observație importantă: pentru a-și asigura un discurs noțional care i-ar explica sensurile, condiția primordială este ca muzica însăși să reprezinte o entitate discursivă și nu una ontologică. Pentru a putea fi transferate în forma unui discurs noțional, sensurile constitutive ale muzicii însăși trebuie să fie de natură noțional-discursivă, iar muzica să fie concepută și reprezentată drept o tehnică prin definiție descriptivă. Altfel spus, muzica trebuie mai întâi de toate să se prezinte ca descriere ale unor lucruri exterioare ei — idei, emoții, personaje, imagini ale naturii și desfășurare de evenimente. Această posibilitate, așa cum a demonstrat-o practica muzicală a secolului XVIII și XIX, a fost asigurată prin împrumutul de idei, imagini și concepte din retorică, literatură, poezie și filosofie, teatru și artele plastice. Explicit programatică sau "pură", muzica a fost gândită drept o sumă de conținuturi discursivizabile, doar astfel ea putând să-și asigure o minimă accesibilitate.

Starea de lucruri, atât de normală pentru secolele barocului, clasicismului și romantismului, fiind implementată activ și în prezent, reprezintă, în fapt, o formă post-renascentistă de a concepe sensul artei muzicale. Spre exemplu, în concepția lui

Martianus Capella, autor și jurist cartaginez al antichității târzii (sec. V. d. Cr.), expusă în tratatul *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (Despre nunta Filologiei cu Mercur, în nouă volume, redactată între 410 și 439 î. Cr.), muzica făcea parte din *quadrivium*-ul artelor "matematice", "științifice" sau chiar "cosmice/universale", fondate pe numitorul comun al numărului: aritmetica (numărul), geometria (numărul în spațiu), muzica (numărul în timp) și astronomia/astrologia (numărul în spațiu și timp). Astfel, muzica intra în grupul științelor care se ocupau de ceea ce este sau, altfel spus, de aspectul pur ontologic al realității. Genealogia acestei concepții descinde cu claritate din credința lui Pitagora (580–495 î. Cr.) conform căreia principiile proporțiilor numerice stau la baza muzicii, precum și a universului, de aici decurgând celebra "muzică a sferelor". Arcul tematic se subîntinde între filosoful antic Pitagora și astronomul renescentist Johannes Kepler (1571–1630)

Al doilea grupaj din *Septem artes liberales* (Șapte arte libere), compus din retorică, logică și gramatică, reprezentau științele umane sau, așa cum ajung acestea să fie considerate în Renaștere — *Studia humanitatis*.

Pasul decisiv pentru imaginea modernă a muzicii este realizată de către umaniștii Renașterii italiene, iar numele persoanei este Giulio del Bene, care în 1586, cu patru secole înainte de Adler "a susținut un discurs la o altă Camerata din Florența, Accademia degli Alterati, propunând că muzica ar trebui să fie transferată de la *quadrivium* la *trivium*, de la structura imuabilă al cosmosului medieval la relativitatea lingvistică a retoricii, gramaticii sau dialecticii."¹ În fapt, este vorba despre soluționarea ultimă, în favoarea discursului, a tensiunii antinomice existente între "ontologismul" muzical numeral-cosmic al lui Pitagora și hermeneutica filosofică de substanță discursivă a lui Platon.

Două titluri precum *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music* (Princeton University Press, 1990) sau un altul, de o relevanță ultimă - *La Narrativisation de la musique. La musique: récit ou proto-récit?* (în: Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives; nr. 21/2011 — Rencontres de narrativités: perspectives sur l'intrigue musicale), ambele aparținând muzicologului francez Jean-Jacques Nattiez, sunt relevante dincolo de orice comentarii în ceea ce privește natura alegerii decisive realizată în Renaștere².

¹ Claude V. Paliska, *The Alterati of Florence, Pioneers in the Theory of Dramatic Music*, în: W. W. Austin (ed.), *New Looks at Italian Opera: Essays in Honor of Donald J. Grout*, Ithaca: Cornell University Press, 1968, pag. 14-15; în: Daniel Chua, *Absolute Music and the Constructing of Meaning*, Cambridge University Press, 1999, pag. 34-35. De asemenea, a se vedea și: Paolo Gozza, *Number to Sound. The Musical Way to Scientific Revolution*, Boston: Kluwer Academic Publishers, University of Western Ontario series in philosophy of science, vol. 64, 2000.

² Planul celui de-al doilea text citat mai sus (dar și împreună cu cele două titluri), merită analizat din punctul de vedere al unei supralicitări aproape incontrolabile a unui ansamblu de cuvinte-cheie prin care muzica este reformulată într-un mod suficient de violent în calitatea ei exclusivă de discurs: 1. La musique raconte -t-elle (aici și mai departe sublinierile noastre - O.G.) une histoire; ? 2. La narrativisation de la musique : la musique comme proto-récit; 3. Les origines développementales de la proto-narrativité musicale; 4. Le discours de la musicologie narratologique comme récit de fiction. Aceste informații la adresa: <http://narratologie.revues.org/6467>.

Fatalmente ireversibilă, această redimensionare a ordinii primordiale prin simpla mutare a muzicii din quadrivium în trivium produce un efect de "răsturnare a lumilor", replasând accentul de prioritate de pe sensurile originare tari (ontologice) pe sensurile moderne slabe (discursive), de pe Cosmos, pe Om, de pe imperativul necesității pe imperativul voinței. Muzica ajunge, astfel, deprivilegiată de statutul ei ontologic, ajungând o simplă artă a discursului, textului, descrierii și, cel mai important aspect pentru mentalitatea modernă, a interpretării hermeneutice. Exact în acest din urmă sens, atât de dureroasă "depunctare" a muzicii o putem înțelege și ca posibilitate de a "coboară" muzica de la nivelul sensurile fixe, universale și arhetipale, și chiar cu prețul unei enorme pierderi, de a face muzica accesibilă chiar în virtutea faptului că arta sunetelor ar conține, în noua ei postură, nimic altceva decât doar afecte umane. De la Cosmos la Antropos¹, în cea mai strictă conformitate cu preceptele umanismului renașcentist.

Știința muzicii lui Guido Adler apare ca realizare tardivă a acestei mutații, însă începând deja cu primele decenii ale secolului XX, arta și, implicit, știința muzicii va porni într-o fascinantă "cruciadă" sau, poate, revoluție pentru eliberarea sonorului, pentru redobândirea sensului ontologic primar, care se va releva în toată splendoarea lui "plurifațetată" de abia în arta avangardelor anilor '50.

Biblio/Webografie

Monografii:

1. ATKINSON, Charles M., *The Critical Nexus. Tone-system, Mode and Notation in Early Medieval Music*, Oxford University Press, 2009
2. BERGER, Anna Maria Busse, *Medieval Music and the Art of Memory*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 2005
3. CANNON, Susan Faye, *Science in culture: the early Victorian period*, Dawson, Folkestone, and Science History Publications, 1978
4. CHUA, Daniel K. L., *Absolute Music and the Construction of Meaning*, Cambridge University Press (Virtual Publishing), 2003
5. GOODALL, H., *The Story of Music*, Editura Vintage Books, London, 2013
6. GOZZA, Paolo, *Number to Sound. The Musical Way to Scientific Revolution*, Boston: Kluwer Academic Publishers, University of Western Ontario series in philosophy of science, vol. 64, 2000
7. GRIFFITHS, P., *A Concise History of Western Music*, Cambridge University Press, New York, 2013
8. HOOPER, Giles, *The Discourse of Musicology*, Editura Ashgate, 2006
9. KONEN, Valentina J., *Speciile artistice-muzicale ale secolului XX (spre formularea problemei)* [Музыкально-художественные виды в музыке XX века (к постановке проблемы)], în: *Studii despre muzica de peste hotare* [Этюды о зарубежной музыке], Editura Muzîka, Moscova, 1975

¹ Brian R. Cates, *On the Power of Music: Using 'Cosmos' and 'Anthropos' to Articulate a Holistic Approach to Discussing the Power of Music*, la adresa: <http://digitalcommons.cedarville.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1033&context=musicalofferings>

10. LÖWITH, Karl, *De la Hegel la Nietzsche. Ruptura revoluționară în gândirea secolului al nouăsprezecelea*, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2013
11. МАРТЫНОВ, В. [Martînov, V.], *Конец времени композиторов* [Sfârșitul vremii compozitorilor], Moskva, Editura Russkii Puti, 2002
12. NETTL, Bruno, *Nettl's Elephant: On the History of Ethnomusicology*, University of Illinois Press, 2010
13. OROVEANU, Anca, *Teoria europeană a artei și psihanaliza*, București, Editura Meridiane, 2000
14. SEMI, Maria, *Music as a Science of Mankind in Eighteenth-Century Britain*, Editura Ashgate, 2012

Teze de doctorat:

15. BREUER, Benjamin, *The Birth of Musicology from the Spirit of Evolution: Ernst Haeckel's Entwicklungslehre as Central Component of Guido Adler's Methodology for Musicology*, University of Pittsburgh, 2011; la adresa: <http://d-scholarship.pitt.edu/7236/1/Breuer2011.pdf>

Culegeri și Studii în culegeri:

16. *Hucbald, Guido, and John on music : three medieval treatises*, (traducere de Warren Babb), cu introducere de Claude V. Palisca, Yale University Press, New Heaven, 1978
17. Marc LEMAN (ed.), *Music and Schema Theory: Cognitive Foundations of Systematic Musicology*, Springer Verlag, Heidelberg, 1995
18. МЕДУШЕВСКИЙ В. В. [Medușevski, V. V.] *О методе музыковедения* [Despre metoda muzicologiei], în: *Методологические проблемы музыкознания* [Probleme metodologice ale muzicologiei], M., 1987
19. Ștefan NICULESCU, *Eterofonia*, în: *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980
20. Ștefan NICULESCU, *O teorie a sintaxei muzicale*, în: *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980

Webliografie:

Materiale metodologice:

21. BUKOFZER, Manfred, *The Place of Musicology. In American Institutions of Higher Learning*, The Liberal Arts Press, New York, 1957; la adresa: http://www.ams-net.org/resources/The_Place_of_Musicology.pdf
22. БЫЧКОВ, Ю. [Bîcikov, Iuri], *Методология музыкознания* [Metodologia muzicologiei], la adresa: <http://yuri317.narod.ru/www/metodol.htm>
23. BEARD, David, GLOAG, Kenneth, *Musicology: The Key Concept*, Routledge, London and New York, 2005

Articole în reviste:

24. ATTINELLO, P., *Against history: Defining, and defending, systematic musicologies*, în: revista *Filigrane: Musique, esthétique, sciences, société*, nr. 11/2010
25. Márta GRABÓCZ și Makis SOLOMOS, *New Musicology. Perspectives critiques*, revista *Filigrane*, mai 2011; la adresa: <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=269>

26. Fred E. MAUS, *What Was Critical Musicology?*, în: *Radical Musicology*, vol. 5 (2010-2011), Ediția specială: *Critical Musicology*; la adresa: <http://www.radical-musicology.org.uk/2010.htm>
27. Erica MUGGLESTONE și GUIDO ADLER, *Guido Adler's "The Scope, Method, and Aim of Musicology" (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary*, *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 13 (1981), pp. 1-21; la adresa: http://web.ff.cuni.cz/ustavy/mus/pdf/gabrielova/Mugglestone_AdlersTheScopeMethodAndAimOfMusicology.pdf
28. Ștefan NICULESCU, *Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore și raporturile lor cu eterofonia*, în: *Studii de muzicologie*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1972, vol. VIII
29. SEEGER, C., *Systematic and historical orientations in musicology*, în: *Acta Musicologica*, nr. 11/1939
30. SEEGER, C., *Systematic musicology: Viewpoints, orientations, and methods*, în: *Journal of the American Musicological Society*, nr. 4/1951

Diverse:

31. Franco FABBRI, *A Theory of Musical Genres: Two Applications*, la adresa: <http://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html>
32. Brian R. CATES, *On the Power of Music: Using 'Cosmos' and 'Anthropos' to Articulate a Holistic Approach to Discussing the Power of Music*, la adresa: <http://digitalcommons.cedarville.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1033&context=musicalofferings>