

ARTĂ MUZICALĂ MUSICAL ART

ANALIZA MUZICALĂ: METODĂ, PRACTICĂ, CONCEPT

MUSICAL ANALYSIS: METHOD, PRACTICE, CONCEPT

VICTORIA MELNIC¹,

doctor în studiul artelor, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 78.01
781.6

Deși analiza muzicală este o sintagmă familiară pentru toți cei ce au tangențe profesionale cu muzica, astăzi mai mulți cercetători încearcă să definească statutul ei, să releve locul și rolul ei în contextul studierii și înțelegerii muzicii. De regulă, analiza este orientată spre examinarea operei muzicale ca artefact cu scopul descoperirii coerenței interne a componentelor sale. În ultimul timp, însă, analiza tot mai frecvent se deschide către aspectele mobile ale operei, acestea fiind legate de interpretare, recepție și existența ei într-un anumit mediu contextual. Totodată, în condițiile diversificării practicii componistice pe parcursul sec. XX-XXI, muzicologia se vede nevoită de a-și diversifica metodele analitice. Din aceste motive, analiza tinde să se transforme într-un concept care presupune orice abordare și poate să explice structurile și semnificațiile oricărei muzici. Astfel, analiza aspiră să devină o epistemologie dialectică capabilă să asigure, pe de o parte, maximă deschidere și varietate interpretărilor, dar, totodată, să impună fidelitate față de opera analizată.

Cuvinte-cheie: analiză muzicală, operă muzicală, artefact, metodă analitică, epistemologie

Although music analysis is a familiar syntagma for all those who have professional connections with music, today many researchers are trying to define its status, to reveal its place and role in the context of studying and understanding music. Usually, analysis is oriented towards the examination of the musical work as an artifact in order to discover the internal coherence of its components. Lately, analysis is more and more open to the mobile aspects of the work, these being related to the interpretation, reception and its existence in a certain contextual environment. At the same time, in the conditions of diversifying the compositional practice during the 20th-21st centuries, musicology is forced to diversify its analytical methods. For these reasons, analysis tends to turn into a concept that involves any approach and can explain the structures and meanings of any music. Thus, analysis aspires to become a dialectical epistemology capable of ensuring, on the one hand, maximum openness and variety of interpretations, but also to impose fidelity to the analyzed work.

Keywords: musical analysis, musical work, artifact, analytical methods, concept, epistemology

Introducere

Analiza muzicală este o sintagmă familiară pentru toți cei care au tangențe profesionale cu muzica, fie ei muzicologi, compozitori, profesori sau interpreți. O folosim frecvent, uneori cu bună știință, alteori inconștient, dar, de regulă, fără să ne punem întrebări asupra conținutului ce stă în spatele celor două cuvinte. Astăzi, însă, tot mai mulți cercetători încearcă să conștientizeze statutul analizei muzicale, să releve locul și rolul ei în contextul studierii și comprehensiunii muzicii. În articolul de față o să încercăm să „analizăm analiza” și să găsim răspunsuri la mai multe întrebări ce apar atunci când îți propui să clarifici ce este analiza muzicală, care este scopul ei în actul cercetării, interpretării și, în final, al înțelegerii muzicii? Ce analizăm, cum analizăm și, în special, pentru ce o facem?

¹ E-mail: victoria.melnic@amtap.md

1. Ce este analiza muzicală?

Conform dicționarului, analiza este un studiu bazat pe descompunerea reală sau imaginară (mentală) a unor obiecte, fenomene sau procese în părți componente, în scopul cunoașterii, identificării și explicării interconexiunilor și relațiilor dintre acestea. În raport cu muzica, înțelegerea acestei definiții și aplicarea ei este foarte complexă, deoarece variază în funcție de ceea ce caută fiecare analist. Ceea ce nu trezește însă nici o îndoială este că viziunea asupra analizei prin care aceasta era înțeleasă ca o simplă identificare a funcțiilor acordurilor, a schemelor sau tiparelor compoziționale astăzi pare a fi una, cel puțin, incompletă.

Delimitarea analizei muzicale în contextul muzicologiei a fost întotdeauna problematică atât prin legăturile interdisciplinare din interiorul științei despre muzică cât și prin multiplicitatea formelor sale. În literatura de specialitate întâlnim diverse interpretări și definiții ale analizei muzicale. Cei mai mulți autori o definesc ca **metodă** de studiere a muzicii, însă există și opinii conform cărora analiza nu prezintă o metodă singulară, ci este o **abordare** a muzicii, aceasta presupunând un demers care, fără a exclude *a priori* vreun aspect, impune primordialitatea muzicii însăși asupra tuturor factorilor (contextuali, culturali, sociali, naționali etc.) care o condiționează și, prin urmare, își propune să explice propriile ei structuri [1]. Muzicologul A. Fedotova apreciază analiza ca **gen** al muzicologiei [2], iar T. Bukina o consideră **strategie profesională** [3]. N. Ruwet (în urma lui H. Schenker) pune analiza muzicală în același rând cu **arta**, din motiv că unul din catalizatoarele esențiale ale oricărui demers analitic orientat spre muzică este intuiția [4 p. 63]. În contradicție cu această opinie, muzicologul francez N. Meeus consideră că analiza muzicală este o știință, deoarece „produsele sale, ca toate operele științifice, pot și trebuie să rămână disponibile în orice moment pentru dezmințire și pentru falsificare” [5 p. 85]. Iar profesorul și compozitorul izraelian Y. Sadai susține că „analiza nu este nici artă și nici știință, ci mai degrabă un artefact care implică ambele” [4 p. 64]. Această ultimă poziție ni se pare cea mai apropiată de adevăr, ținând cont de faptul că muzicologia, în virtutea obiectului său de studiu și a specificului său, se situează la interferența științei și artei, realizând o legătură între cunoașterea artistică și cea științifică¹.

Există cercetători care susțin că analiza este **un anumit tip de practică** muzicală de rând cu compoziția sau interpretarea, implicând proceduri de lectură, audiere și scriere [6]. Pentru N. Cook, munca analitică sau teoretică nu este o activitate științifică, ci este o **practică culturală**, fiind o parte intrinsecă a culturii muzicale, iar C. Ayrey o consideră **practică interpretativă** [7 p. 6].

Spre exemplu, cunoscuta cercetătoare C. Deliege, cea care a instituționalizat analiza muzicală ca disciplină în cadrul Conservatorului Regal de Muzică din Bruxelles, menționează: „Am considerat mereu analiza ca o **activitate privată** desfășurată de muzician în funcție de nevoile și de dorințele sale personale” [8 p. 20]. Savantul rus B. Iofis vede analiza ca „**un mod de activitate muzical-teoretică** axată exclusiv pe componenta tehnologică a meseriei” [9], iar muzicologul francez E. Bauch o definește drept „**tehnică de descriere** a unui obiect sonor” [10 p. 2].

Analiza este văzută și ca un **tip specific de activitate de cercetare** menită să descopere particularitățile operei analizate, raportând-o la anumite modele, dar și ca **domeniu al teoriei** muzicii (mai mulți cercetători o numesc poetic „copil al teoriei”) și chiar **ramură** distinctă a muzicologiei (spre exemplu, N. Garipova [11]).

Analizând definiția termenului în diferite surse (dicționare, enciclopedii, articole muzicologice), observăm o „emancipare” a acestuia și echivalarea lui cu cercetarea științifică a muzicii în general. A se vedea, în acest sens, spre exemplu, definiția din *Enciclopedia muzicală*: „Analiza muzicală este **cercetarea științifică a operelor muzicale**, a stilului, formei, limbajului muzical al acestora, precum și a rolului fiecăruia dintre aceste componente și a interacțiunii lor în întruchiparea conținutului muzicii” [12].

¹ Această problemă este abordată în lucrarea noastră *Muzicologia ca știință și obiectul ei de studiu: Suport de curs*. Chișinău, 2020. URL: <http://repository.amtap.md:8080/xmlui/handle/123456789/106>.

În contextul celor menționate, suntem de acord cu opinia cercetătoarei spaniole M. Nagore, care afirmă că, în ultimii ani, analiza și-a schimbat statutul: de la un instrument în slujba teoriei, compoziției sau biografiei ea a trecut la rangul de **disciplină autonomă** [7 p. 5].

Despre acest fapt scria și eminentul savant rus Iu. Holopov, menționând că, în secolul XX, ea (analiza – V.M.) a dobândit o nouă calitate: pe lângă funcția utilitară care i se păstrează atunci când este inclusă în complexul celorlalte componente ale cercetării, analiza capătă și rolul unei **ramuri independente** a științei, separându-se de critică” [13 p. 130].

Autonomizarea analizei este un fapt împlinit, certificat de existența numeroaselor societăți de analiză (de exemplu, Societatea franceză de analiză muzicală, Societatea britanică de analiză muzicală, cea belgiană, cea poloneză ș.a.), care organizează diverse simpozioane axate pe subiecte analitice și se întrunesc în cadrul congreselor de analiză¹.

2. Obiectul și obiectivele analizei muzicale

Analiza muzicală este practică de diferiți subiecți cu scopuri diferite:

– Compozitorul, preocupat de „facerea” unei lucrări, de meșteșugul ascuns în spatele notelor, este în căutarea unor posibile modele la care și-ar raporta propria creație. Muzicologul și compozitorul american J.D. White, în acest context, nota că analiza propriei muzici pentru un compozitor constituie o parte a procesului de creație, iar analiza muzicilor străine se face pentru extinderea propriei puteri creative [14 p. 1].

– Interpretul, înaintând prin tenebrele partiturii, încearcă să elaboreze o hartă care l-ar ghida în explorarea acesteia, ajutându-l să cunoască toate particularitățile operei pentru a oferi o interpretare cât mai convingătoare și cât mai profundă.

– Muzicologul, descoperind structura internă a operei, stabilind asemănări și deosebiri cu alte opere, încearcă să poziționeze lucrarea analizată în contextul celorlalte lucrări ale unui autor, într-un context de gen sau de stil, dar și într-un context socio-cultural sau istoric.

– Profesorul, explicând elevilor organizarea evenimentelor sonore din care este alcătuită o operă concretă, alege exemple care ar ilustra și ar legitima anumite fenomene și procese ce s-au produs în diferite perioade istorice și pentru a stabili criteriile stilului muzical.

J. Bent notează că orice operație analitică, prin simpla procedură de alegere a unei lucrări în calitate de obiect pentru analiză, conține implicit și o judecată de valoare, această alegere sugerând faptul că opera este demnă de studiu și explicație. Și, totuși, în opinia lui, analiza (spre deosebire de critică) este „mai mult descriere decât judecată” (sau apreciere) [15 p. 341].

Pornind de la etimologia cuvântului **analiză** care provine de la grecescul ἀνάλυσις (ceea ce înseamnă descompunere, disociere), preluat ulterior în toate limbile europene prin latinescul *analysis*, precum și de la definiția lui în DEX pe care o vom extrapola asupra muzicologiei, vom înțelege prin analiză metoda de studiere a muzicii prin descompunerea întregului în părți componente și cercetarea lor separată. De aici decurge firesc următoarea întrebare: ce poate apărea în calitate de „întreg” în muzică sau, altfel vorbind, ce analizăm? Este oare muzica un întreg? Poate fi oare ea analizată ca atare, adică în totalitatea și diversitatea ei? Or, analizăm ceva anume din ceea ce încapă în sensul cuvântului „muzică”?

Muzicologii francezi M.-N. Masson și J.-P. Bartoli sunt de părerea că demersul analitic, care își propune cercetarea unui obiect unic, global – muzica, este contrar principiilor fundamentale ale cercetării, deoarece unitatea științei nu se constituie plecând de la unicitatea obiectului ei. Nu există o știință a corpurilor care sunt obiecte unice, ci o fizică sau o chimie care cercetează aceste corpuri cu metode diferite. La fel și știința muzicală studiază „corpurile” (operele) muzicale, și nu „muzica” [16].

1 Prima ediție a Congresului european de analiză s-a desfășurat în anul 1989 în orașul francez Colmar, edițiile ulterioare fiind petrecute la Trento (1992), Montpellier (1995), Rotterdam (1999), Bristol (2002), Friburg (2007), Roma (2011), Leuven (2014) și Strasbourg (2017), cea de-a zecea ediție urma să aibă loc la Conservatorul din Moscova în 2020, dar a fost transferată pentru anul 2021.

Anume din acest motiv analiza muzicală era orientată spre studierea operei muzicale ca artefact, ca ceva stabil, autonom, finit, fixat sub forma de partitură, fiind supusă descompunerii analitice cu scopul descoperirii coerenței interne a componentelor sale. Această abordare a fost una predominantă în secolul XX și continuă să fie foarte puternică și în prezent. Dar care sunt acele componente care pot fi disociate pentru o examinare riguroasă? Opera muzicală, fiind un fenomen ce există în spațiu și, totodată, ce se desfășoară în timp, disocierea ei se va face pe verticală (spațiu) sau pe orizontală (timp)? Ce poate fi considerat drept unitate structurală sau element constructiv al unei opere muzicale? Până astăzi nu există răspunsuri certe și unanim acceptabile la aceste întrebări.

Spre exemplu, muzicologul J. Bent, autorul articolului exhaustiv consacrat analizei muzicale din *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, consideră că dincolo de simpla descriere a faptului sonor, analiza muzicală constă în descompunerea unei structuri muzicale în elemente constitutive relativ mai simple, în identificarea lor și în determinarea rolului și funcțiilor relevante ale acestor elemente în interiorul „structurii” muzicale respective. În viziunea lui Bent, drept „structură” poate fi înțeleasă o parte dintr-o lucrare, o lucrare întregă, un grup sau chiar un repertoriu de lucrări, provenind dintr-o anumită tradiție scrisă sau orală [16 p. 340]. Aceeași noțiune de „structură” în teoria lui H. Schenker este înțeleasă într-un mod diferit: ea nu constituie „o parte a unei lucrări, o întregă lucrare, un grup sau chiar un repertoriu de lucrări” destinat a fi discretizate, ci **rezultatul unei operațiuni analitice** care se atașează, printre altele, la explicarea „forme” muzicale în continuitatea ei” [citată după: 17].

Problema principală care stârnește numeroase discuții și trezește anumite îndoieli asupra pertinentei actului analitic este întrebarea: oare în procesul de analiză, prin disocierea elementelor nu riscăm să pierdem întregul, să distrugem unicitatea operelor muzicale? O altă controversă o constituie raportul dialectic între discret (opera muzicală notată în partitură) și continuu (desfășurarea ei sonoră). Această din urmă problemă apare într-o formă accentuată în contextul unor curente muzicale și tehnici compozistice ca, de exemplu, aleatorica sau muzica acusmatică.

Care sunt obiectivele analizei? Unul din ele ar putea fi descoperirea intențiilor creatorului, cercetarea mijloacelor și metodelor pe care le-a utilizat. În opinia reputatului muzicolog francez J. Chailley, „analiza constă în „a se pune pe pielea” compozitorului și a explica ce a simțit acesta în timp ce scria lucrarea” [citată după: 18 p. 7]. Aici, însă, există pericolul să-i atribuim compozitorului ceva la ce el nu s-a gândit, să-i atribuim o intenție pe care el nu a avut-o, iar aceasta poate duce la erori sau inadvertențe istorice (deși nu și tehnice). De aceea, în procesul de analiză este necesar să ne concentrăm asupra lucrării, asupra textului ei și să ne abținem de la speculații și presupuneri referitor la ce s-ar fi gândit autorul.

Un alt obiectiv ar fi studierea lucrării „în sine”, stabilirea componentelor ei și cercetarea relațiilor intrinseci dintre aceste componente cu scopul descoperirii coerenței și perfecțiunii discursului, stabilirii nivelului de corespundere cu anumite modele aprobate și recunoscute.

Evident, în cazul în care scopurile și obiectivele analizei nu coincid, accentele fiind puse pe aspecte diferite, nici metodele aplicate nu vor fi aceleași, nici rezultatele nu vor fi asemănătoare.

Până în prezent au fost elaborate numeroase metode, tehnici, proceduri și chiar tipuri de analiză, unele fiind direcționate spre justificarea integrității operei, spre identificarea acelor legități care ar determina existența unor tipare compoziționale (V. Țukkerman, L. Mazel, H. Keller, A. Walker), în timp ce altele sunt orientate spre revelarea și înțelegerea esenței operei și a conținutului ei (V. Medușevschi, V. Holopova), spre elaborarea unei teorii a stilului muzical (J. B. White) sau spre descoperirea calităților calistice¹ ale operei, încercând să explice ce anume o face să fie „frumoasă” și „valoroasă” (Iu. Holopov).

În opinia compozitorului și profesorului spaniol J.M. Solare, scopul comun al tuturor tipurilor de analiză se rezumă la „potențialul de a provoca noi întrebări, de a stimula curiozitatea și mai ales

1 De la grecescul *Κάλιστος*, *kalistos* – cel mai bun.

de a deschide posibilitatea de a auzi aceeași operă altfel, de a o analiza în alte moduri, diferite” [19 p. 219], pentru a evita pericolul dogmatismului, deoarece în artă nu există „un singur adevăr” și această calitate exclude orice depășire a limitelor unei analize. „Chiar și o analiză eronată nu afectează opera, ea poate doar să ridiculizeze analistul” – susțin, pe bună dreptate, M.-N. Masson și J.-B. Bartoli [16]. Valoarea expresivă a operei se menține și, cu cât această valoare e mai mare, cu atât opera poate fi subiectul unor interpretări divergente. În acest context, am dori să cităm opinia lui P. Boulez, care menționa că un compozitor analist (iar alături de el și un muzicolog analist – V.M.) încearcă să **dezvăluie secretele** unei opere mai degrabă decât să reveleze **adevărurile** acesteia [citată după: 20]. Fiecare analiză nouă poate fi înțeleasă ca un îndemn: continuă să explorezi! Deoarece nici o analiză nu poate epuiza o operă de artă, ci doar o descoperă dintr-o anumită perspectivă, ajutându-ne să simțim și să înțelegem bogăția și valoarea ei.

3. Analiza muzicală și relația ei cu alte modalități de studiere a muzicii

Destul de frecvent ne confruntăm cu situația când orice informație verbală despre o operă muzicală se pretinde a fi considerată analiză și, în acest context, insistăm asupra diferențierii analizei de alte tipuri de discurs asupra muzicii: descrieri, biografii, studii asupra textelor lucrărilor vocale și subiectelor de operă, scrieri despre capacitățile expresive și caracteristicile instrumentelor muzicale ș.a. Însă majoritatea dintre ele abordează fenomene asociate cu muzica, în timp ce analiza tratează opera muzicală mai direct și mai riguros. Asta explică de ce analiza devine autonomă, odată cu dezvoltarea muzicii instrumentale și separarea acesteia de funcțiile verbale sau coregrafice de odinioară.

Deși, în opinia muzicologului Esteban Bauch (a se vedea lucrarea citată anterior [10]), funcția principală a analizei muzicale este descrierea¹, totuși, majoritatea savanților sunt de părerea că analiza nu poate fi redusă la un simplu raport descriptiv sau statistic al fenomenului muzical, ci trebuie să urmeze unui obiectiv mai mare: cunoașterea și înțelegerea.

Posibilitatea analizei unei opere muzicale ca fapt în sine (sau artefact, cum am notat mai sus) o datorăm Romantismului și autonomizării depline a muzicii, în rezultatul căreia muzica (și arta în general) a încetat să fie tratată ca o imitație a ceva (de exemplu, muzica ca imitație a vorbirii sau a mișcării, a cântecului păsărilor sau a altor fenomene din natură). În epoca Romantismului anume arta este văzută ca o culminație a activităților umane, fiind percepută ca o manifestare supremă a creativității prin care artistul-demiurg dă naștere unei realități simbolice materializate într-o operă de artă și fixate într-un „text” (poetic, muzical etc.). Această viziune deschide calea pentru studierea operei ca formă și ca structură și conduce, în opinia cercetătorilor M.-N. Masson și J.-P. Bartoli, spre redefinirea – peste multe secole după Aristotel – a poeziei care devine, astfel, o nouă știință a textului [16], iar odată cu aceasta și plasarea analizei textului (inclusiv a celui muzical – partitura) în centrul preocupărilor științifice ale muzicologilor. Totodată, se constată distanțarea poeziei structurale atât de critica descriptivă cât și de cea interpretativă.

„Scopul criticii descriptive se rezumă la stabilirea unicității operei, propunându-se, în rezultat, un simulacru al operei-obiect, un substituent sau, în cel mai bun caz, un rezumat, o explicație care ar facilita percepția operei. Întrucât nu există descriere ideală (orice descriere fiind de fapt o repovestire a operei care, însă, niciodată nu va putea comunica conținutul acesteia mai bine decât opera însăși – V.M.), critica creează o imagine deformată a operei, o imagine a acesteia prin prisma minții și fanteziei criticului” [16].

În critica interpretativă opera nu este autonomă, deoarece este văzută ca o manifestare a CEVA extra-muzical – filosofic, psihologic, sociologic etc. și scopul cercetării în acest caz constă în găsirea acestui CEVA prin descifrarea codului muzical. Astfel, critica interpretativă neagă autonomia discursului muzical care, fiind tratat astfel, reprezintă doar o transpunere a unor fapte non/extra-muzicale

1 Chiar în pofida faptului că se supun descrierii doar obiectele ce pot fi atinse printr-o experiență senzitivă, iar muzica nu este „un obiect tangibil și măsurabil” (expresia lui Jan Bent).

într-un alt tip de discurs – muzical, metodele de descifrare fiind preluate din filozofie, sociologie, estetică, psihanaliză etc. Spre deosebire de critica interpretativă care este în căutarea semnificației, analiza (sau poetica structurală în viziunea celor doi cercetători francezi citați mai sus) are menirea descoperirii sensului muzicii. Rolurile metodologice ale acestor demersuri sunt absolut diferite. Scopul analizei, conform lui M.-N. Masson și lui J.-P. Bartoli, constă în descoperirea așa-numitului nucleu autonom, metatextual al operei (denumit de ei **potențial semiotic**), care reprezintă singurul element stabil al operei! Anume la el facem referință, evaluând diferitele interpretări (muzicale sau critice) [16].

Însă, în ultimul timp, analiza tot mai frecvent se deschide către aspectele mobile, schimbătoare ale operei muzicale, acestea fiind legate de interpretare, recepție și de existența ei într-un anumit mediu contextual. În aceste demersuri analitice opera muzicală este văzută ca ceva care mereu se schimbă și chiar se reconstruiește în fiecare proces concret al existenței sale temporale, nu numai în timpul interpretării prin care se materializează o operă, ci și în evoluția ei în timp [7 p. 3]. În același context, poate fi plasată și analiza recepției prin compararea imaginii operelor în conștiința socială din momentul apariției lor, în percepția contemporanilor și până în prezent.

Considerăm că cele două direcții – analiza orientată spre descoperirea potențialului semiotic stabil al operei, precum și cea menită să urmărească dezvoltarea acestui potențial în diferite condiții prin descoperirea multiplelor aspecte mobile ale acestuia – nu sunt contrare, ci complementare.

4. De la structură la sens

Fără a nega importanța structurii operei muzicale și necesitatea descoperirii acesteia prin demersul analitic, totuși, tindem să fim de acord cu Theodor W. Adorno și să credem că muzica nu e doar structură, ci mai întâi de toate ea pretinde a fi sens. „Muzica are întotdeauna un sens, indiferent de intențiile compozitorului și de abilitățile de interpretare ale receptorului, iar rolul cercetătorului este tocmai acela de a-l dezvălui cititorului” [citat după: 10 p. 4]. Analiza muzicală întotdeauna (în diferite perioade în diferită măsură) a încercat să depășească limitele structurii și să se extindă și asupra descifrării, interpretării și înțelegerii sensului, spre descoperirea ideilor și sentimentelor ce stau în spatele sunetelor. Atâta timp cât muzica era asociată cu un text literar sau cu dansul, datorită sincretismului artistic, conținutul muzicii nu trecea semne de întrebare, fiind înțeles datorită cuvântului, pantomimei, mimicei ș.a. Dar imediat ce muzica a devenit o formă de artă autonomă, problema conținutului muzical a apărut în mod clar. Deoarece conținutul muzical nu poate fi exprimat altfel decât prin mijloace muzicale, analiza acestuia implică adesea evaluarea abstractului, descriind caracteristici care nu sunt evidente într-o partitură, dar care se dezvoltă din considerarea anumitor idei teoretice care au fost dezvoltate în anumite contexte culturale și istorice. Astăzi putem vorbi despre existența mai multor teorii ale conținutului muzical care au generat și apariția unor metode de analiză a acestuia. Este vorba, mai întâi de toate, de metoda hermeneutică formulată în varianta ei clasică la începutul sec. XX de H. Kretzschmar și dezvoltată ulterior de adepții așa-numitei „hermeneutici noi” K. Dahhaus, H. de la Motte-Haber și de teoria topicilor muzicali (*musical topics theory*) elaborată de K. Agawu, L. Ratner, N. Cook. În contextul hermeneuticii pot fi plasate și metodele analitice elaborate de savanții ruși: analiza intonațională bazată pe teoria intonației lui B. Asafiev, analiza semantică propusă de L. Șaimuhametova, teoria conținutului muzical propusă de V. Holopova și L. Kazanțeva și chiar metoda analizei integrale a lui V. Ţukkerman și L. Mazel.

Cu toate că direcția hermeneutică este în căutarea unor metode orientate spre depășirea subiectivității în evaluarea conținutului muzical spre o mai mare obiectivitate a acestui demers, anume analiza trebuie să impună anumite limite interpretării hermeneutice pentru ca aceasta să nu substituie opera.

Cercetătoarea spaniolă M. Nagore menționează că, pe lângă căutarea sensului intern al operei, analiza muzicală astăzi este preocupată de descoperirea așa-numitului „sens extern” sau contextului acesteia [7 p. 2] și de raportarea textului la lumea exterioară, demers cultivat prin diferite orientări ale semioticii

(K. Agawu, J.P. Aron, J.J. Nattiez), fenomenologiei (Ph. Batstone, T. Clifton), muzicologiei cognitive (O. Laske, D. Hofstadter), dar și hermeneuticii.

În dorința de a propune o viziune „holistică” asupra fenomenului muzical, muzicologul american L. Ferrara elaborează o metodă sincretică de analiză care îmbină abordările fenomenologice (care evocă sunetul în timp), cele convenționale (care descriu forma muzicală sau sintaxa) și cele hermeneutice (care dezvăluie sensurile referențiale). Sincretismul metodei îl ajută pe savant „să înțeleagă mai bine interacțiunea dinamică dintre diferitele niveluri de semnificație muzicală și să propună un sistem prin care aceste niveluri să poată fi explicate sistematic, individual și în interacțiunea lor între ele” [7 p. 4], deoarece fiecare dintre aceste abordări analitice, în parte, subliniază doar o dimensiune izolată a semnificației muzicale în detrimentul celorlalte și, în consecință, în detrimentul operei în integritatea ei.

5. Diversificarea metodelor analitice ca reflecție a diversificării obiectelor analizei

E greu să nu recunoaștem că trăim într-o epocă antidogmatică, pluralistă și eclectică, care, evident, se reflectă în creația muzicală, determinând, totodată, și caracterul practicilor analitice actuale văzute în ansamblul acestora. Proliferarea metodelor de analiză determinată de multiplicarea și diversificarea obiectelor conduce la ceea ce J.J. Nattiez numește „balcanizare metodologică”.

În contextul dezvoltării extraordinare a practicii componistice pe tot parcursul sec. XX și acum la începutul sec. XXI, muzicologia se vede nevoită de a-și reconceptualiza modalitățile de abordare a fenomenelor muzicale care nu se mai încadrează în limitele deduse și stabilite cândva ca rezultat al analizei. Metodele analitice tradiționale, care au fost elaborate în procesul studierii sistemului clasic de armonie, contrapunct, formă, nu mai sunt adecvate materialului nou și se dovedesc a fi ineficiente pentru cercetarea acestuia. L. Fedotova menționează, pe bună dreptate, că „în condițiile în care fiecare compoziție este construită pe principiul unui „proiect individual” (conform terminologiei lui Boulez – Holopov), utilizând o „sintaxă individuală” (termen propus de A. Sokolov), de parcă fiecare operă este scrisă în propria sa limbă, în astfel de condiții prima sarcină a analizei devine descifrarea acestei limbi noi, pătrunderea în „vocabularul” și „gramatica” ei pentru decodarea și înțelegerea sensurilor vehiculate. Interpretarea analitică a textelor muzicii noi devine din ce în ce mai creativă, pentru că de fiecare dată este necesar să se audă și să se înțeleagă „proiectul individual” al unei compoziții noi, să se explice procesul de compunere a creației muzicale, parcurgând calea compozitorului – de la concept la implementarea lui” [2].

Concluzii

Generalizând observațiile asupra problemelor analizei muzicale, muzicologul M. Bonfeld evidențiază principalele critici expuse de mai mulți savanți, adepți ai diferitor școli și metode analitice, care se rezumă la următoarele: metodele propuse nu sunt universale și nu sunt formulate ca o paradigmă științifică consistentă; aceste metode suferă de tautologie și dogmatism, pe de o parte, sau de verosimilitate excesivă și de absența unui obiectiv tangibil, pe de altă parte; analiza se vrea a fi un instrument care să permită determinarea cu exactitate a valorii și semnificației operei, dar, totodată, nu lipsesc cei care înțeleg caracterul convențional al oricărei sentințe estetice, limitările acesteia nu numai în sfera evaluărilor pur subiective, ci și în limitele unui anumit timp istoric [21].

Diversificarea obiectului analizei și enorma varietate și complexitate a tehnicilor analitice au dus, pe de o parte, la relativizarea și estomparea statutului și obiectivelor analizei muzicale, care se confundă frecvent cu cele ale altor branșe ale muzicologiei (istoria, estetica, psihologia sau sociologia), iar pe de altă parte la poziționarea analizei în centrul sistemului științific al muzicologiei. Odată cu aceasta se modifică și însăși viziunea asupra analizei muzicale, ea încetând să fie văzută ca o metodă precisă de cercetare a muzicii care și-a demonstrat eficiența în studierea unor fenomene, deși irepetabile, dar, totuși, mai mult sau mai puțin, similare în construcția lor. Astăzi analiza tinde să se transforme într-un **concept** care poate presupune orice abordare și, fără a exclude niciunul dintre mijloacele de expresie,

niciunul dintre parametri de organizare a evenimentelor sonore, niciunul dintre factorii interni sau externi ce determină și coordonează o operă muzicală, își propune să explice structurile și semnificațiile anume ale acestei muzici. Astfel, analiza aspiră să devină o epistemologie dialectică capabilă să asigure, pe de o parte, maximă deschidere și varietate interpretărilor, dar, totodată, să impună fidelitate față de opera analizată.

Referințe bibliografice

1. *L'analyse musicale au-delà de la partition* [online]. [accesat 18.12.2020]. Disponibil: <https://gream.unistra.fr/evenements/journees-detudes/2017/lanalyse-musicale-au-dela-de-la-partition-5eme-journee-des-jeunes-chercheurs-du-gream/>
2. ФЕДОТОВА, Л. Музыкальный анализ как жанр музыкознания: актуален ли он сегодня? [online]. [accesat 09.07.2020]. Disponibil: <http://www.do-diez-fm.com/muzykalnyj-analiz-kak-zhanr-muzykoznanija-aktualen-li-on-segodnya/>
3. БУКИНА, Т. Анализ музыки как профессиональная стратегия (культурно-исторический экскурс) В: *Общество. Среда. Развитие (Terra Humana)* [online]. 2011, № 3 [accesat 18.06.2020]. Disponibil: <https://cyberleninka.ru/article/n/analiz-muzyki-kak-professionalnaya-strategiya-kulturno-istoricheskij-ekskurs> (дата обращения: 09.07.2020)
4. SADAÏ, Y. De l'analyse pour l'analyse et du sens de l'intuition (Quelques Réflexions Sur Le Paradigme D'une Science De La Musique). In: *Musurgia* [online]. 1995, vol. 2, nr. 4, pp. 63–73 [accesat 18.06.2020]. Disponibil: www.jstor.org/stable/40591290
5. МЕЕÛS, N. *Heinrich Schenker: une introduction*. Liege: Mardaga, 1993.
6. CAMPOS, R., DONIN, N. *L'analyse musicale: une pratique et son histoire*. [Genève]: Droz, 2009. ISBN 978-2-600-01282-9.
7. NAGORE, M. El Análisis Musical, entre el Formalismo y la Hermenéutica. Músicas al Sur [online] In: *Musical: revista electrónica*, 2004 [accesat 18.12.2020]. Disponibil: https://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Nagore-Analisis_Musical_entre_formalismo_hermeneutica.pdf
8. DELIEGE, C. *Sources et ressources d'analyses musicales: journal d'une démarche*. [Brussels]: Mardaga, 2005. ISBN 9782870099049.
9. ИОФИС, Б. Анализ музыкального текста: исследовательский и педагогический аспекты. В: *Музыкальное искусство и образование* [online]. 2018, № 4 (24) [accesat 09.07.2020]. Disponibil: <https://cyberleninka.ru/article/n/analiz-muzykalnogo-teksta-issledovatel'skiy-i-pedagogicheskiy-aspekty>
10. BAUCH, E. *Analyse musicale et histoire culturelle: introduction* [online] [accesat 09.07.2020]. Disponibil: http://cral.ehess.fr/docannexe/file/1093/esteban_buch_analyse_musicale_et_histoire_culturelle_introduction_1.pdf
11. ГАРИПОВА, Н. Музыкальный анализ как отрасль музыкознания. В: *Анализ музыки в контексте задач музыкальной педагогики: материалы Всероссийской науч.-практической конф. (с международным участием)*, 18 мая 2011. Уфа: Вагант, 2012, с. 5-14.
12. БОБРОВСКИЙ, В. Анализ музыкальный. В: *Музыкальная энциклопедия*. Москва: Советская энциклопедия, 1973, т.1, с. 139–145.
13. ХОЛОПОВ, Ю. К проблеме музыкального анализа. В: *Проблемы музыкальной науки: сб. ст.* Москва: Советский композитор, 1985, вып. 6, с.130–150.
14. WHITE, J.D. *Comprehensive Musical Analysis*. Scarecrow Press, 1994.
15. BEN, J. Analysis. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, 1980, vol. I, p. 340.
16. MASSON, M.-N., BARTOLI, J.-P. *L'analyse musicale, une discipline autonome?* [online]. [accesat 09.07.2020]. Disponibil: <http://www.canalc2.tv/video/14704>
17. *Forme/structure et continuité/discrétisation: quels principes pour l'analyse musicale aujourd'hui?* [online]: session de 8e Congrès Européen d'Analyse Musicale, Leuven, 2014. [accesat 09.07.2020]. Disponibil: <http://www.sfam.org/nouveau/AEuroMAC.php>
18. DONIN, N. *Analyser l'analyse? Rémy Campos; Nicolas Donin. L'analyse musicale, une pratique et son histoire* [online]. Droz: Conservatoire de Genève-HEM, 2009, pp.13–33 [accesat 09.07.2020]. Disponibil: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01106420/document>.
19. SOLARE, J.M. En analysant l'analyse. In: *Doce Notas Preliminares: El analisis de la musica* [online]. 2007, nr. 9 (19–20), pp. 214–225 [accesat 09.07.2020]. Disponibil: https://www.docenotas.com/pdf/DOCENOTAS_Preliminares_19y20.pdf
20. TOSI, M. *L'analyse musicale en question par Claude Abromont* [online]. [accesat 09.07.2020]. Disponibil: <https://www.resmusica.com/2019/08/13/guide-analyse-musicale-claude-abromont-musiques-eud/>
21. БОНФЕЛЬД, М. *Проблемы анализа: очерк первый* [online]. [accesat 09.07.2020]. Disponibil: <http://opentextnn.ru/music/interpretation/?id=3941>